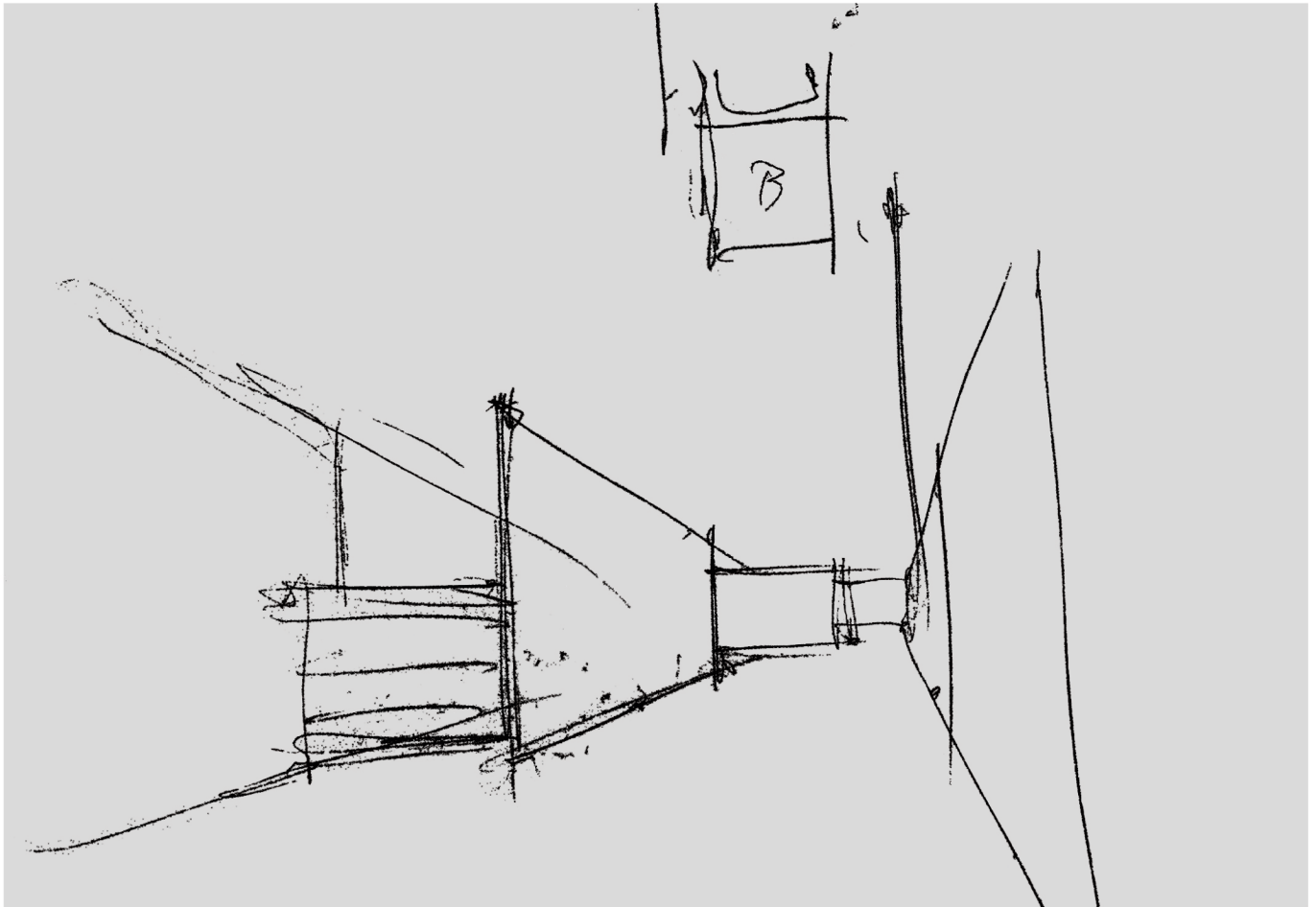




HELIO PIÑÓN

# CURSO BÁSICO DE PROYECTOS





HELIO PIÑÓN

# CURSO BÁSICO DE PROYECTOS

# PREÁMBULO

El nuevo emplazamiento de este curso en el segundo año de la carrera, y el cambio de carácter de la enseñanza de proyectos en el marco de la formación del arquitecto, han sido factores determinantes de la reorientación que este programa supone en la trayectoria de la cátedra. Las bodas de plata en la docencia no son ajenas, debo reconocerlo, a la rectificación: la perspectiva temporal pone en su sitio las erupciones estilísticas que cada poco aparecen como respuesta de la cultura a las fluctuaciones del espíritu contemporáneo. Así, el programa que sigue intenta responder al nuevo plan de estudios y acusar, a la vez, el influjo de las nuevas mitologías que movilizan las conciencias de los profesionales.

Pero, antes de pasar a relatar los ejercicios concretos que vertebran el curso, quiero esbozar el marco de mitos y valores con que va a encontrarse el alumno que se inicia en la tarea de proyectar. Y, naturalmente, esbozaré los principios básicos de la idea de arquitectura que subyace en la propuesta.

No creo pecar de inoportuno al hacer estas puntualizaciones, ni quisiera resultar pedante por avanzar mis ideas; pero no están los tiempos para abusar del sobreentendido, sobre todo si no se quiere incurrir en esa complicidad amable que a la postre genera las mayores confusiones.

El alumno nos llega ahora más virgen, si cabe, y más vulnerable, por tanto. Equipado con una mentalidad en general conservadora, se ha enfrascado en unos estudios donde el proyecto ha dejado de ser la actividad totalizadora que sintetiza en la forma los requisitos del programa, y debe cum-

plir a la vez con las prescripciones de las ciencias afines. El estudiante se encuentra, por el contrario, con una carrera “generalista” que trata de cobijar unas disciplinas cuyo estado de desarrollo supera la capacidad de cobertura de los cursos. Se diría que el objetivo fundamental del nuevo plan es desafiar la paradoja que supone saber de todo sin saber de cada cosa. Lo que causa perplejidad en el alumno no es tanto la falta de identidad de los estudios como lo difícil que le resulta saber para qué se le adiestra.

Así, el proyecto aparece ahora como una asignatura, dotada como la que más, justo es reconocerlo, adornada con una troncalidad nominal a la que una asignación de tan sólo seis horas semanales de docencia se encarga de desmentir. Ni siquiera es ya la actividad a la que el alumno dedica más tiempo, valga cuanto deba la noticia estadística. Pero no seré yo quien cuestione ahora lo que se ha conseguido tras muchos años de reuniones. Lo enuncio como parte del contexto en que surge el programa que al final he de proponer.

El hecho es que tenemos a un estudiante más joven, con buenas calificaciones en asignaturas de ciencias, poco tiempo para aprender a proyectar y un panorama de perspectivas profesionales tan variopinto como incierto.

## UN JUICIO SOBRE EL PRESENTE

6

La arquitectura, como otras tantas constelaciones de palabras y cosas que pueblan el universo del arte, crece y se desarrolla con una facilidad creciente en el mundo editorial: se publica cualquier cosa que pueda despertar curiosidad, y se confía en que al publicarse adquirirá el valor que justifique lo oportuno de su difusión. No se difunde algo por lo que vale, sino precisamente para que valga. Ninguna cuestión acerca del sentido de lo que se exhibe, más allá de la glosa ritual que se limita a relatar con desgana los aspectos más banales -y, por ello, evidentes- de lo comentado.

Al sustituir la crítica por la exégesis publicitaria se producen dos hechos fundamentales para la propia lógica de los medios, que probablemente no son ajenos a las intenciones de los comentaristas: por una parte, se peralta el ego del lector, al fomentarle la sensación de que él ya se había dado cuenta de lo que el crítico advierte; por otra, se confirma la oportunidad y validez de la obra, al obviarse cualquier esfuerzo crítico encaminado a fundamentarla. Ello garantiza la fidelidad del mirón y refuerza la relevancia cultural de lo que se airea.

El hecho es que hoy asistimos a una situación paradójica: uno de los períodos del siglo con mayor desorientación en la arquitectura y en la crítica coincide con un auge sin precedentes en las publicaciones especializadas. La paradoja se desvanece, no obstante, si se aprecia el sentido del cambio en el estatuto cultural que la arquitectura ha sufrido en las últimas décadas: el desbordamiento de los circuitos restringidos de iniciados y su irrupción en escenarios más amplios le han

supuesto abandonar los modos del arte para incurrir de lleno en los del espectáculo. El problema de la identidad de la obra, ligado a su consistencia formal, ha perdido relevancia en favor de la preocupación por el modo en que la obra afecta a un espectador ávido de novedad y proclive a celebrar la sorpresa. Lo formal, ámbito específico de la concepción del espacio, aparece eclipsado por lo estilístico, criterio determinante de la arquitectura como reproducción de arquitectura, que a su vez reproduce arquitectura; y así sucesivamente.

Tal reducción estilística instituye un nuevo marco, tanto para los criterios de proyecto como para las categorías del juicio, presidido por la noción de lo vistoso como sucedáneo perverso de lo visual. La falsedad, la explotación sistemática de lo inauténtico, es el atributo esencial de los nuevos estilistas. Inautenticidad como ausencia de verdad en sus dos acepciones, esto es, falta de adecuación -nada es lo que parece- y falta de coherencia -nada tiene en el sistema formal el cometido que la apariencia manifiesta. Tal imperio de la ficción no sólo socava la posibilidad de cualquier estructura visual referida a la naturaleza del edificio, sino que instituye la atectonicidad, el fraude constructivo, como condición de la nueva iconografía arquitectónica.

El discreto populismo de la arquitectura de hoy ha propiciado el abandono del principio esencial del arte moderno: la primacía de la concepción. Pero este no es un fenómeno totalmente nuevo en la historia de la arquitectura que por su acción corruptora comprometa su continuidad. La historia está

1 Le Corbusier, *Maison La Roche-Jeanneret*. Paris (Francia). 1929



8 llena de períodos en que la práctica del proyecto parecía agonizar. Ello ha coincidido, en general, con momentos en los que se atribuyó a la arquitectura cometidos que no corresponden a su modo peculiar de incidir en la realidad, y se propiciaron con el mayor descaro incursiones en programas sociales de mayor calado.

No quisiera, por otra parte, que nadie deduzca de mis palabras que tal confusión de objetivos se debe a un defecto irreversible en la visión: probablemente se deba tan sólo a una dificultad momentánea para orientar la mirada. Conviene señalar, a este respecto, que mientras la visión es una cualidad natural, la mirada es una categoría histórica. Nadie se alarme, pues no se trata de una pérdida irreparable, sino de un mero titubeo acaso peraltado por la coyuntura. Porque dar una importancia decisiva a los aspectos desfavorables de las condiciones de hoy sería desconocer las truculencias que, a lo largo de la historia, han amenizado las relaciones entre lo artístico y lo social.

Parece sensato concluir que, aún cuando no han faltado tentativas de argumentar su final, nada hace pensar que la historia no consiga superar la actual sequía. Mientras algunos se enfrascan en la polémica sobre su definitiva clausura, no estará de más insistir en la incidencia de sus vicisitudes tanto en el proceso de las ideas y las formas como en los modos de difusión de unas y otras.

Se adivina, pues, un estudiante tentado a la larga por un modelo de profesional que se ha hecho famoso gracias a una

cualidad a medio camino entre la capacidad de gestión y la facilidad para las relaciones públicas; idóneo para elaborar y difundir consignas visuales de las que se ocuparán con insistencia las revistas especializadas y glosarán con entusiasmo los suplementos dominicales de la prensa diaria. No cabe duda de que esos pocos han conseguido un producto que gusta tanto a los críticos especializados como a los políticos, gracias a una agresiva administración de rasgos estilísticos gratos al paladar y de digestión fácil: la banalidad de los argumentos con que propagan su quehacer tiene que ver tanto con la naturaleza del producto como con el planteamiento comercial ideado para endosarlo.

Los arquitectos estrella de hoy tienen, además, la habilidad de desviar hacia su persona el interés que en buena ley deberían despertar sus obras. Han conseguido que en paralelo a la falta de autoría que muestran sus trabajos aumente su notoriedad personal; y ello legitima cualquier cosa: el aval de su relevancia social actúa con el efecto tranquilizador de una denominación de origen homologada.

Pero no se acabará de entender el cometido social del famoso si no se advierte que su notoriedad no presupone necesariamente talento; ni su éxito, competencia. Hoy la fama no se alcanza: se consigue con sólo proponérselo. Ser famoso se elige desde joven, y ello determina cierta actitud ante la vida y los semejantes. Es una especialidad dentro del mundo del espectáculo a la que puede aspirar cualquiera que cuente con unas cualidades básicas: tener fe ciega en el mercado y

2 Rudolf Schindler, *Casa Oliver*. Los Angeles (Estados Unidos). 1933



10 no exigirse demasiado a sí mismo.

El famoso actúa como un anestésico para la conciencia que ofrece a cambio un baremo elaborado sin equívocos. Su presencia es necesaria; constituye la referencia inevitable en un universo sin criterios, cuyos valores coinciden con las listas de éxitos. Es un personaje entrañable, hecho a la medida del público, incapaz de alejarse un ápice de las expectativas que su existencia despierta. Incapaz, por tanto, de asumir riesgos. Ofrece, en cambio, las referencias absolutas, los puntos cardinales que evitan la desmoralización de las gentes.

El famoso es, en realidad, una víctima de su tiempo. Con más falta de afecto que vanidad, acude a los foros más insospechados de uno u otro hemisferio por poco más de un billete de avión. Es como el animador que se encarga de mantener el tono en bodas y bautizos. El principal desafío con que se enfrenta es el de gestionar su propia osadía sin perder la compostura; simulando convicción en lo que, a tenor de su papel, hace o dice en cada caso. Cuenta, por lo demás, con una red de publicaciones e instituciones culturales dispuesta a difundir sus ocurrencias, sin otra contrapartida que un poco de atención; necesitan de su presencia intermitente, no pueden vivir sin él.

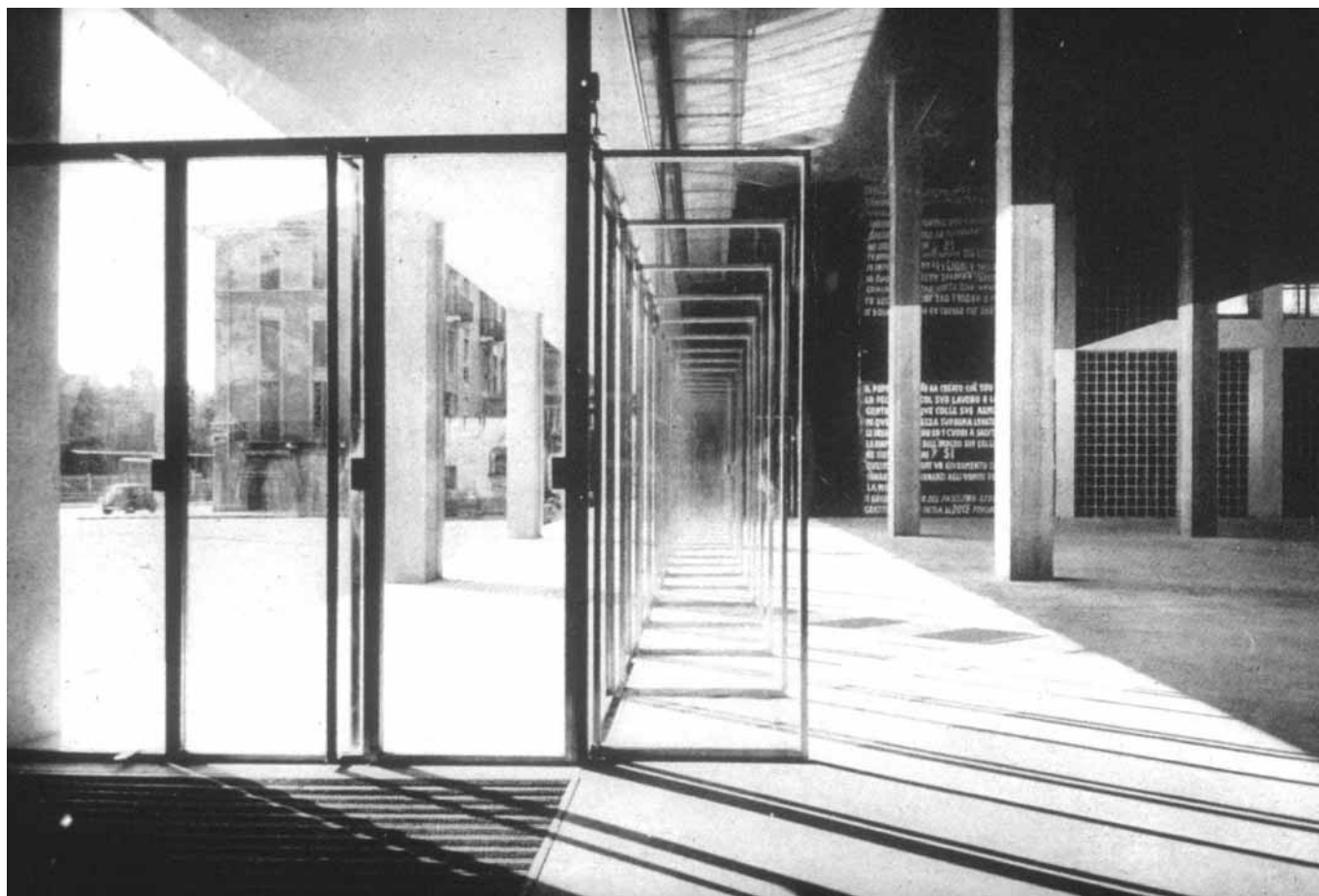
## SENDEROS DE GLORIA

Como el lector habrá advertido, cuando hablo del famoso no me refiero a quien disfruta de algún reconocimiento en razón de la cualidad de su trabajo: el famoso auténtico se distingue por un modo específico de somatizar el éxito, lo que le predispone a no atender a criterios distintos de los que incrementan su popularidad, aunque ello comporte merma de solvencia. El famoso no entiende el éxito como consecuencia de una práctica acertada, sino que lo asume como condición básica de un proceder desinhibido; como el ingrediente esencial de un estado de ánimo que le predispone a conseguir a cualquier precio el reconocimiento inmediato. Ello le lleva a asumir sin pudor la ubicuidad y ligereza que se le exige: tal es la adecuación entre su ya debilitada capacidad de juicio y la naturaleza de los actos a los que se convoca.

Aunque las notas anteriores sobre la sociología del triunfo sirven para la mayoría de las estrellas, conviene señalar, para no incurrir en generalización abusiva, algunos marcos de acción especialmente iluminados por los fulgores del éxito. Ambitos doctrinales que actúan como sistemas ficticios que confieren legitimidad a unas arquitecturas pensadas para gustar; generadas según un modo de proyecto que centra su cometido en la gestión de imágenes e ideas según estrictos criterios de mercado.

Con la irrupción del vidrio, culmina la evolución de cierto clasicismo en piedra artificial que hizo furor en Francia hace unos años. Con poco predicamento entre arquitectos, ha gozado en cambio de prestigio entre políticos de diverso signo.

3 Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*. Como (Italia). 1932-1936



12 Y no es extraño: ofrece la solvencia simbólica de la antigüedad y a la vez incorpora el toque de modernidad que da el vidrio.

Si no fuera desproporcionada la gravedad del comentario, dada la escasez de su programa, se diría que invierte el sentido de la evolución histórica del clasicismo: la arquitectura clásica progresa a la vez que se emancipa del corsé estilístico que tiende a homogeneizar sus productos, sin renunciar, en cambio, a la disciplina que comporta el sistema. Pues bien, los tecnoclásicos de hoy emplean los rasgos ornamentales del clasicismo por su capacidad para evocar una tradición mitificada, a la vez que abandonan la dimensión formativa de los tipos que dicho sistema arropa. Así, se consigue el máximo de proyección simbólica con el mínimo de sistematicidad, de modo que se pervierte definitivamente el sentido de la referencia clásica.

De todos modos su celo no ha sido en vano, y se ha convertido en referencia obligada de cierta arquitectura suburbana más o menos pareada a la que se ven abocados, con satisfacción desigual, recién casados de familias acomodadas y ejecutivos con perro.

En un marco iconográfico distante, aunque orientadas a un sector de mercado que en la práctica coincide, se sitúan esas fantasías biomórficas, vagamente ingenieriles, que intentan con adornar el perfil de las ciudades que quieren empezar el siglo con buen pie. Se consiguen, por lo común, abusando del tipo estructural responsable de su aspecto o abusando de la tecnología para encubrir su atectonicidad

esencial. Consumado el abuso, se configura el producto con una idea plástica del material a menudo contradictoria con los modos habituales de su manufactura. Su atributo determinante es la aparatosidad; su moral, el despilfarro. Se diría que son fantasías capaces de satisfacer la curiosidad, cuando en realidad son chucherías que seducen sin llegar a provocar interés.

Ese cariz seudotécnico que presentan estos artefactos es doblemente engañoso: violenta la propia técnica, al enfatizar aspectos irrelevantes de su dominio, y desprestigia su utilidad, al empeñarse en soluciones innecesarias sólo por su capacidad para seducir a un público ocioso y entregado.

Encubren su vulgaridad visual con una vistosidad de cariz populista y autocomplaciente que inhibe la capacidad de juicio del espectador e incita a una adhesión sin condiciones.

Recuperan esa imagen de lo moderno basada en una idea mórbida de lo orgánico que difundieron en los años cincuenta las escuelas de artes y oficios. Se apoyan en una expresividad que casi siempre empalaga, y remite a un futurismo blando, sin convicción, que parece apoyarse en la estilización de una pesadilla. La razón de su fortuna tiene que ver con el populismo de su mensaje latente, a saber, que lo moderno, por el mero hecho de serlo, no tiene por qué resultar arisco a la mirada.

Mención aparte merece ese corbusismo invertebrado, ficticio pero amable, que parece recién salido de un folleto promocional. Actúa con una estrategia de penetración más



14 sutil -no olvidemos que se presenta como la puesta al día de la mejor tradición moderna- y se dirige a un destinatario más "culto". Sus agentes han conseguido condensar en cada edificio los efectos ópticos más rutilantes de la arquitectura moderna, sin que la obra sufra los rigores de una formalidad consistente. Se trata, por lo común, de edificios sin acontecimiento, organizados en torno a unos pocos episodios banales que en realidad actúan como polos de afectación.

Si la estructura se confunde a menudo con un esquema gráfico, el orden se suplanta con una sistematicidad concebida como extensión mecánica de lo regular. Tal pautado geométrico, lejos de dar consistencia al espacio, manifiesta su arbitrariedad y descontrol.

La presencia física del artefacto se resuelve con una especie de dandismo plástico que apoya su pretendida elegancia en una atectonicidad manifiesta. Ofrece, además, esa tranquilidad de espíritu con que se afronta lo excepcional ya conocido. Un material, con apariencia constante de naturaleza incierta y un blanco que reluce, se extiende a todo tipo de elementos arquitectónicos exhumados de los repertorios estilísticos más tópicos de la modernidad publicitaria. Ese continuo material y cromático asume con descaro, como jamás ocurrió antes, un cometido no ya meramente simbólico sino claramente ornamental. Se trata del negativo fotográfico del espacio moderno: impersonal y homogéneo; ajeno al dominio de la concepción visual, inserto por completo en la cultura del simulacro.

No quisiera concluir este apartado sin una mención especial a una doctrina que hasta hace poco encandilaba, aun cuando uno diría que nació para inquietar: se trata de la que plantea el proyecto como una «deconstrucción». La practican espíritus amables e indulgentes, sobre todo consigo mismos, que confunden a menudo el orden con la regularidad. Aunque no es escuela que se apoye demasiado en monsergas literarias, la búsqueda de esa «construcción otra» que dé cuenta de las fallas de la realidad se resuelve con el abandono de la forma como sistema de relaciones visuales que vertebraba el objeto. Su idea de artefacto respira ese carácter de inmediatez en la construcción a que aboca el bricolage.

En realidad, acaban traduciendo en imágenes el desengaño de quienes, convictos de estructuralismo en los años sesenta, recibieron en los setenta el influjo seductor de la razón anti institucional. Lo abandonaron todo y decidieron volver del revés el pensamiento estructural, con lo que cometen una ligereza inversa de la de antaño: si entonces creyeron que sólo existían estructuras, ahora aseguran que nada merece ser estructurado.

Pero, volviendo a los arquitectos de ese círculo, se aprecia en ellos una audacia tímida que les lleva a confundir, a menudo, la disensión con la travesura. Exhiben un propósito hedonista en todos sus actos, suelen estar atentos a la mínima insinuación de su ego más recóndito y frecuentan, eufóricos, esa zona del talante que comparten la vitalidad y la desvergüenza. Son poco exigentes con el resultado de su trabajo;

5 Alvar Aalto, *Villa Mairea*. Noormarkku (Finlandia). 1937-1939



16 invierten todo su esfuerzo en el proceso que les ha de conducir a un final casi nunca previsto, aunque garantizado en líneas generales desde el principio.

En realidad, sus obras no les gustan; sólo les satisface mostrar la sarta de tropelías deductivas e inferencias surreales de que se han servido para obtenerlas. Tampoco confían en que gusten a los demás: de hecho, les da igual. Cuentan, en cambio, con el esnobismo de ejecutivos culturales y miembros de jurado. También tienen a su favor la inseguridad de un público perplejo, que confunde el arte con lo excepcional imprevisto, y gusta ver sorprendida su falta de expectativas con emociones fuertes que pregonen diferencia.

Así se explica la complicidad silenciosa que envuelve a esas obras y la acogida que todavía hoy se les dispensa en empresas editoras y concurrencias públicas de todo tipo.

Pero, bien mirado, su modo de proceder es lineal y deductivo; poco confiado en lo visual, se basa en la concatenación de criterios lógicos aunque destantalados. El razonamiento procura seguridad a quien proyecta; la inconsecuencia garantiza ese aspecto inconfundible que identifica sus productos y les confiere marchamo de calidad.

Se diría que el programa parte de un decidido rechazo de la mimesis, pero el modo de proceder deconstructivo lo desmiente. Es como si para cambiar las características de la reflexión se opta por romper el espejo: cada uno de los fragmentos reflejará el objeto real, acaso de modo incompleto, pero conservando la lógica de su constitución. La aparatosidad

del remedio no evita, en cambio, la literalidad que parecía rechazarse. Siguiendo con la metáfora, una discreta pero radical acción sobre la superficie, operada con una lógica irreductible al pensamiento común, cual es la razón estética, acaso peraltase en la reflexión esos aspectos de la realidad que sólo la mirada oblicua del creador consigue poner de manifiesto.

La doctrina se apoya, en el fondo, en un acatamiento sutil de la mirada común, y no es más que otro episodio de la serie de conjeturas moralistas con que a lo largo del siglo se han tratado de corregir los excesos de abstracción en la mirada moderna. Al tratar de anular la componente intelectual -visual- de la abstracción, se sitúan en su extremo opuesto. Presentan lo abstracto como un modo atípico de figuratividad: en realidad, reproducen motivos cuya apariencia abstracta deriva de su empeño en traducir mecánicamente, sin mediación alguna que las redima, situaciones del sinsentido común.

Si me entretengo al comentar esta escuela no es porque le reconozca más enjundia, sino porque es la que con más celo guarda la distancia entre lo que muestra y lo que realmente contiene; porque una cosa es la complacencia lúdica amparada en el espontaneísmo visual y otra muy distinta la celebración compulsiva de las conjeturas ópticas personales.

Además, quiérase o no, la deconstrucción es la primera doctrina arquitectónica genuinamente posmoderna: el neoclasicismo rosa con pedrería, que arrasó durante unos años -hace ahora quince-, no fue más que un desahogo in-

6 Erik Gunnard Asplund, *Casa propia de verano*, Stennäs. Lisön (Dinamarca). 1937-1939



18 fantil al lado de lo que aquí se glosa. Pensamiento débil, relativismo, superficialidad y audacia, caracterizan a ese situacionismo de mercado que de modo indulgente los periódicos califican de liberalismo sin más; son, asimismo, cualidades que los deconstructores asumen con naturalidad, sin crítica ni desazón: al fin y al cabo, dirán, son fruto de la realidad de hoy, tienen por tanto el patrocinio moral de la historia; y, vistas así las cosas, ¿quién cuestionaría las peras por San Juan?

## POSMODERNISMO ORTOGONAL Y MANIERISMO DE RETORNO

Me he referido hasta ahora a las multinacionales del espacio. Sus audacias estilísticas pueden suscitar reservas por lo desconsideradas, pero a la vez invitan a comprenderlas: reproducen una imagen de marca, y ésta es la condición necesaria para conservar la cota de mercado que necesitan. Pero, ¿qué ocurre con la arquitectura de hoy que, aun compartiendo parte de los programas anteriores, no comulga con su agresividad empresarial?, ¿de qué modo esas grandes gerencias tensionan la práctica común, actuando como polos de atracción de arquitecturas más discretas? En definitiva, ¿qué ocurre con quienes arrostran el proyecto sin el aval de una doctrina homologada?

El marco de referencia de los arquitectos que, aun asumiendo la relevancia cultural de su cometido, se muestran críticos con los estilos glosados, por moderación o por simple timidez, está configurado por la conciencia de cierta necesidad de repliegue moderno. Acaso, para compensar los excesos posmodernos de la década pasada. Pero, ¿a qué modernidad se refieren quienes así piensan?

La cruzada posmoderna no fue la principal embestida que recibió la modernidad arquitectónica, aun cuando, por el momento en que se dio, acaso haya sido el asalto más notorio. Sus teóricos y publicistas despotricaban de algo -el Estilo Internacional- que hacía veinte años había dejado de practicarse. En realidad, buscaban un adversario de talla para garantizar así el éxito de la enmienda.

Los realismos, de la técnica o de la tradición, consiguieron a lo largo de los años sesenta acabar con los criterios que ha-

7 Richard Neutra, *Casa Tremaine*. Santa Bárbara (California). 1947-1948



20 bían presidido la mejor arquitectura del siglo: aquella que, superada la fase crítica del movimiento, contaba con un modo preciso de concebir el espacio habitable y había demostrado de sobras su solvencia ante circunstancias muy diversas y con los programas más variados. La presunta llamada al orden de las neovanguardias concluyó a finales de los años setenta con una incitación al desorden: por el propio relativismo de que hicieron gala, para justificar su propia coexistencia, y por su falta de pudor al propiciar el consumo visual de sus productos, asistiendo fascinadas a la proliferación de publicaciones que acompañó su despegue y posterior andadura.

El principio estético de la modernidad -conviene recordarlo- reside en situar el marco de legalidad de la obra en el ámbito del objeto, rechazando cualquier autoridad que proceda de un sistema previo o exterior al mismo. La tradición moderna, fundada en la experiencia directa de los valores formales de la vanguardia, se había interrumpido en los primeros años sesenta: los realismos consiguieron pronto alienar del objeto los criterios de su formación, convirtiéndolo en testimonio físico de razonamientos o valores de cariz moral. Ese vaciado estético del artefacto que comporta el derivar sus criterios formativos de aprioris lógicos, morales o estilísticos, ha permanecido en cuantas escuelas o movimientos se han sucedido desde los primeros años sesenta hasta ahora.

Con la mirada confusa desde entonces, la recuperación de las maneras modernas a que en los últimos años se ha asistido podría tratarse en muchos casos un fenómeno coyuntu-

ral, sin otra explicación que esa lógica del vaivén que suele determinar las vicisitudes del gusto.

Sirva el excurso que aquí concluyo para fundamentar un fenómeno de relativa actualidad: la recuperación posmoderna de la modernidad. Es decir, la gestión y abuso de sus valores previa reducción de su esencia a unos pocos clisés figurativos que se administran con el propósito explícito de seducir; en definitiva, se trataría de la reconversión de ese posmodernismo de aspecto clasicista en una arquitectura más verosímil desde el punto de vista histórico: en lo que podría considerarse un posmodernismo ortogonal.

El Estilo Internacional se fundó en la capacidad para concebir el objeto con unos criterios visuales que reflejaban la idea de forma como relación; por tanto, en rigor, sólo forzando el sentido del término puede decirse que constituyó un estilo. Nada de ello ocurre en la modernidad iconográfica de un sector de la arquitectura reciente: la mayor parte de sus autores, por edad y formación, no han tenido una experiencia directa de la arquitectura moderna. Atentos a los consejos de los críticos han aprendido a ver en ella un estilo exclusivista y distante que hubo de humanizar en su día; tales eran los catastróficos efectos que estaba teniendo tanto en el entorno como sobre el cuerpo social.

El recurso a la modernidad durante estos últimos años ha presentado a menudo los síntomas de una operación estrictamente instrumental: se ha tratado de gestionar elementos en apariencia modernos con criterios visuales meramente hedonistas,



22 sin atender al orden espacial que identifica al artefacto. Al carecer de cualquier criterio formativo referido al objeto, las obras resultan determinadas a menudo por la más inmediata lógica del programa. A partir de ahí, todo el esfuerzo parece encaminado a garantizar momentos de calidad entendidos como expresión inmediata de la personalidad de quien proyecta. Tales episodios se confían, por lo común, a gestos gráficos, colisiones geométricas, desviaciones sistemáticas de la ortogonalidad y convergencias imperceptibles, todo lo cual acusa más -si cabe- lo insubstancial del artefacto. Estas transgresiones, al hacerse sistemáticas, se convierten en normas irregulares, banales por su inmediatez y ridículas en su afectación fotogénica.

Pero todo lo anterior se administra con moderación, discretamente, como si se tratase del fruto inevitable de un progreso sin fin; diríase que se nos ofrece una novísima objetividad que por su propia naturaleza no requiere justificación ni soporta juicio. Porque no hay un ápice de compromiso subjetivo en esa arquitectura: los caprichos gráficos con que cada cual trata de proteger su personalidad nada tienen que ver con la acción legalizadora que en la práctica artística corresponde al sujeto. Ningún propósito de universalidad en los criterios; tan sólo la confiada esperanza en una complicidad generosa.

De todos modos, coincidiendo con el declive de ese posmodernismo ortogonal que he glosado más arriba, y con la baja continuada de los tipos de interés, de un tiempo a esta parte se aprecia en la obra de ciertos arquitectos, por lo común rigurosos, con mirada intensa y grado de autoestima en alza -

poco propensos, por tanto, al estrellato- un retorno a lo moderno; hecho que se aprecia tanto en la asunción de los valores espaciales abstractos como en la matriz visual de su arquitectura. No se trata ya, como digo, de una modernidad óptica, que en realidad no es más que la administración moderada de rasgos modernos de variada índole, tomando de las diferentes referencias los elementos más amables, sino de una celebración a menudo virtuosa de los elementos fundamentales del Estilo Internacional.

Virtuosa, atenta al pormenor, que trata de redescubrir los principios a través de una consideración preciosista del acabado. Manierista, que finge actuar con un fundamento que en realidad no posee; pero orientada hacia ahí. Porque entre quienes así proyectan los hay que ven en ello el destino que se avecina sin remisión, y se aprestan a incorporarlo; como incorporaron otras tantas novedades durante los últimos años. Pero también hay quien se inicia en la arquitectura asumiendo una modernidad que ha tenido que rescatar del pasado, con los inconvenientes de toda exhumación, pero sin la interferencia de críticos que la expliquen; la recuperación tiene a sus ojos lo fascinante de un acto de justicia histórica fundado en la restauración de una sensibilidad maltrecha por las lluvias de las últimas décadas.

Ese manierismo de retorno a lo moderno procede a la inversa de como es habitual: no se trata de la relajación de un sistema debido a la mecanización de sus criterios, sino de la aproximación a un modo de concebir que se conoce por infe-



24 rencia; todo ello a través de un proceso de decantación tal que libre al objeto de las adherencias que una visualidad banal le ha ido endosando a lo largo de los últimos treinta y cinco años.

En muchos casos podrá hablarse de estilismo, lo que no debiera considerarse incompatible con ese modo abstracto de concebir que parece colmar los propósitos de los arquitectos que comento. Si se acentúa la dimensión sistemática de los estilos frente a la disponibilidad en que se funda la gestión ecléctica de los mismos, cierta aproximación estilística a la arquitectura moderna puede considerarse un estadio previo al momento de creación plena, centrado en la concepción espacial del artefacto. A ese respecto, conviene recordar que la síntesis que supuso la idea del Estilo Internacional contribuyó en gran manera a la difusión de los principios genuinos de la modernidad durante los años cincuenta.

En otros casos, cabría pensar -de hecho, en ocasiones es manifiesto- que se recurre a la modernidad por razones prácticas: así, no se trataría de alcanzar un modo de concebir que garantice la consistencia visual del objeto, sino la manera de resolver los problemas de organización que a menudo presentan ciertos programas, vista la indefensión formal en que los expresionismos y relativismos estilísticos han dejado a quien se empeña en ordenar el espacio físico.

Pero, en cualquier caso, identificando el posmodernismo abstracto a que me he referido más arriba, aquel que usa lo moderno como clisé, y sus imágenes como atuendo intercambiable, nadie debería descalificar, ni siquiera infravalorar, el

manierismo y el estilismo que comento, apoyándose en meras razones de prurito estético o rigor moral: no debe olvidarse que se trata del comienzo de un proceso de redescubrimiento de una visualidad ordenadora que las más diversas vicisitudes ideológicas, estéticas y mercantiles a lo largo del siglo han tratado de escamotear; no se trata, por tanto, de un sistema de preceptos para la acción sino de un conjunto de principios de intelección visual que enmarcan la concepción del espacio ordenado.

En realidad -más adelante insistiré en esta circunstancia- las condiciones históricas en que se da esa vuelta a lo moderno no son peores que las que rodearon sus comienzos y su posterior difusión: nadie debe esforzarse ahora en demostrar la legitimidad social de tal modo de proyectar, ni argumentar cuánto sus productos expresan el espíritu del tiempo en que se dan.

No atribuyo al fenómeno más valor que el de mero indicio; nadie interprete mi glosa como una argumentación a favor de la plausibilidad sociológica del punto de vista con que afronto el Curso. Mis razones son de naturaleza estética, tienen que ver, por tanto, con la historicidad de pensamiento sensitivo, no con el grado de respuesta profesional a una u otra consigna estilística. Mi propósito en este apartado no es otro que deslindar actitudes e intereses de quienes sólo a primera vista comparten ese retorno a la modernidad que al parecer se avecina; retorno que se veía venir, aunque no por ello dejará de sorprender a quienes están tan atentos a sí mismos que nunca salen de su asombro.

10 Marcel Breuer, *Casa Breuer II*. New Canaan, Connecticut (Estados Unidos). 1951



## VIGENCIA DE LO MODERNO

26

Con un plan de estudios de las características que se apuntaron al principio y en un contexto como el que acabo de esbozar, cualquier alternativa a lo que triunfa será recibida como un excéntrico testimonio de heroísmo individual. Es difícil para el profesor conseguir autoridad si su prédica se aparta en lo sustantivo de los fulgores glosados hasta aquí. No obstante, nada autoriza a concluir que la disensión sea inútil por el hecho de que se dé en minoría.

Cimentar la arquitectura en una idea moderna de forma, en la que la concepción visual es el momento decisivo, significa hoy, todavía, reconocer que el transcurso del siglo no ha conseguido superar los modos de ver con que el arte moderno lo inauguró. Equivale a confirmar la vigencia de la conclusión con que hace veinte años Colin Rowe remataba un texto que introducía la obra de cinco arquitectos norteamericanos que a la sazón parecía tomar el testigo de la modernidad genuina: “ciertos cambios son tan enormes como para imponer una directiva que no puede resolverse en el espacio de la vida individual”.

Pero no se trata de una reposición avalada por un propósito de enmienda respecto de los errores del pasado reciente; ello supondría un intento de hacer retroceder la historia o de congelar su proceso en un momento de particular intensidad y lucidez artística. Por el contrario, trato de replantear las ideas que permitirían al ciclo de la modernidad seguir su evolución, una vez superadas las objeciones que han tratado de interferirla desde propósitos ajenos al universo de lo estético. Más allá de las vicisitudes de la crónica social, es en la estricta observancia de

lo histórico en donde se funda el programa que propongo: asumir de nuevo la pertenencia a la modernidad artística es reconocer su vigencia estética y, por tanto, histórica. Esta posición comporta una crítica a los intentos de agotar artificialmente un ciclo fundamental de la historia del arte, haciendo pasar como limitaciones de la acción creadora del sujeto a aquéllos de sus elementos que, por no plegarse a los criterios de la lógica común, dificultan la gestión de los intermediarios de sus productos.

La hipótesis de la superación de la modernidad se apoya, cuanto menos, en tres falsedades esenciales: que lo artístico está determinado inmediatamente por lo social, que en algún momento de este siglo hubo una demanda real de forma moderna, y que las doctrinas que a lo largo de los últimos cuarenta años se han presentado como alternativas al modo moderno de concebir la forma constituyen una superación efectiva del mismo.

Que el arte expresa el espíritu del tiempo está en la base de todos los proyectos de enmienda que florecieron a finales de los años cincuenta, y de los que han ido apareciendo posteriormente: la arquitectura moderna, proclaman todos ellos, tuvo sentido simbólico un día, pero desgraciadamente eso pasó. De ser ello cierto, sería fácil identificar el momento del siglo en que las expectativas técnicas y simbólicas del cuerpo social propiciaron un clamor en favor de la modernidad arquitectónica. Pero ni los más entusiastas mantendrían una hipótesis de ese género, porque sencillamente tal situación no se

11 Mies van der Rohe, *Lake Shore Drive Apartments*. Chicago (Estados Unidos). 1948-1951



28 dio jamás; en cambio, son de sobras conocidas las dificultades que encontraron en su trabajo los arquitectos que produjeron sus obras más importantes en ese período de hipotético idilio con la época.

Pero es difícil -se pensará, con razón- que el arquitecto actúe con el nivel de conciencia estética e histórica que presupone el anterior comentario. Por ello, no debería cuestionarse la legitimidad de quien quiere intervenir en el proceso histórico de la modernidad precisamente proponiendo alternativas a sus principios fundamentales. En ese caso, la cuestión pertinente sería: ¿en qué aspectos la noción de forma que ofrecen esas tentativas supone una superación estética del modo moderno de concebir? o, mejor, ¿se deben considerar como progresos estéticos e históricos los intentos de humanizar la concepción y moralizar la imagen que se han sucedido a lo largo de los últimos cuarenta años? Porque la intención de los objetores ha sido aproximar la arquitectura a las convecciones de lo social, liberando el juicio estético de la dependencia del objeto, como universo formal, para dar entrada a criterios que derivan de la razón o la moral. Sin embargo, los elementos básicos de sus respectivas arquitecturas continúan siendo deudores de las categorías de la forma que estableció la visualidad abstracta.

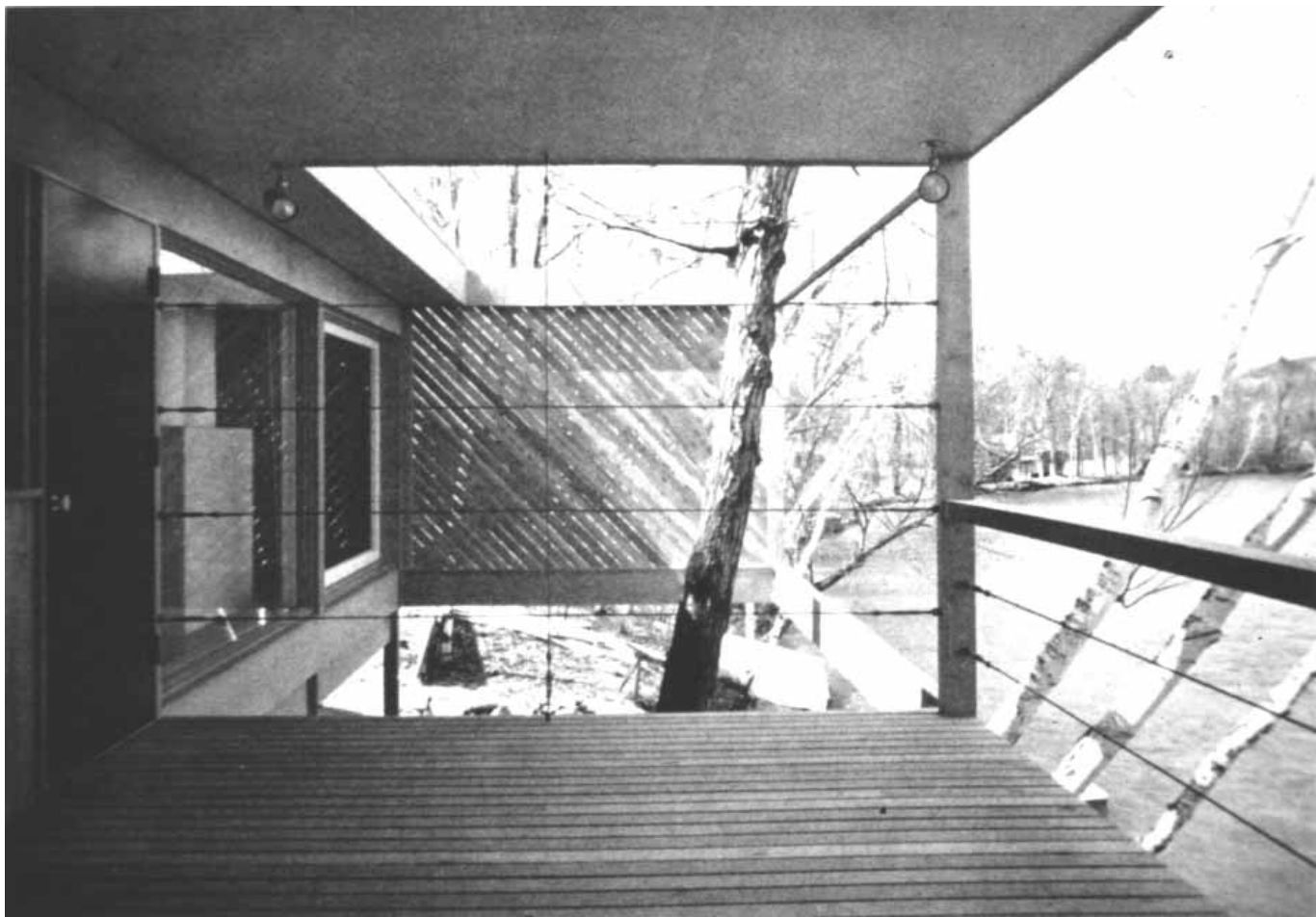
La dificultad reside en conseguir que la asunción de la modernidad no se reduzca a la exhumación de un estilo o la reinstauración de unas preferencias de gusto: al insistir en el aspecto relacional de la estructura visual del objeto, la idea moderna de forma actúa en el ámbito de la concepción; previo

a su manifestación fenoménica, pero a la vez inseparable de ella. Así, el proceso histórico de la concepción moderna no puede derivarse inmediatamente del material visual con que procede, aunque de ningún modo puede permanecer ajeno a él. De esa dialéctica entre autonomía de la concepción y asunción crítica del material surge la historicidad concreta del acto de proyectar y el sentido estético del objeto del proyecto.

Pero el escollo principal con que se encuentra cualquier propósito de regeneración es la actual ausencia de un marco de valores espaciales genuinos de la modernidad y el consiguiente desvanecimiento de las categorías visuales que propiciaron sus obras. Economía, precisión, rigor y universalidad son atributos de la arquitectura moderna que configuraron una visualidad específica en franca regresión desde hace más de treinta años. El primer obstáculo con que se encuentra el proyecto es la dificultad de transmitir categorías y atributos espaciales en manifiesta oposición a los que fundamentan el presente mercado de la imagen.

A esa idea intensa de forma, que obliga a una visualidad indagadora y se colma al registrar relaciones implícitas en los episodios a que atiende, se opone hoy una noción celebrativa de objeto, que fomenta una sensibilidad autocomplaciente, fácil de compartir. Porque, cuando hablo de economía para caracterizar la idea moderna de forma, trato de acentuar precisamente la intensidad a que conduce la relación formal entre un número reducido de elementos espaciales; nada tiene que ver, por tanto, con esa iconografía «minimal» que parece orientada

12 Marcel Breuer, Casa Caesar. Lakeville, Connecticut (Estados Unidos). 1952



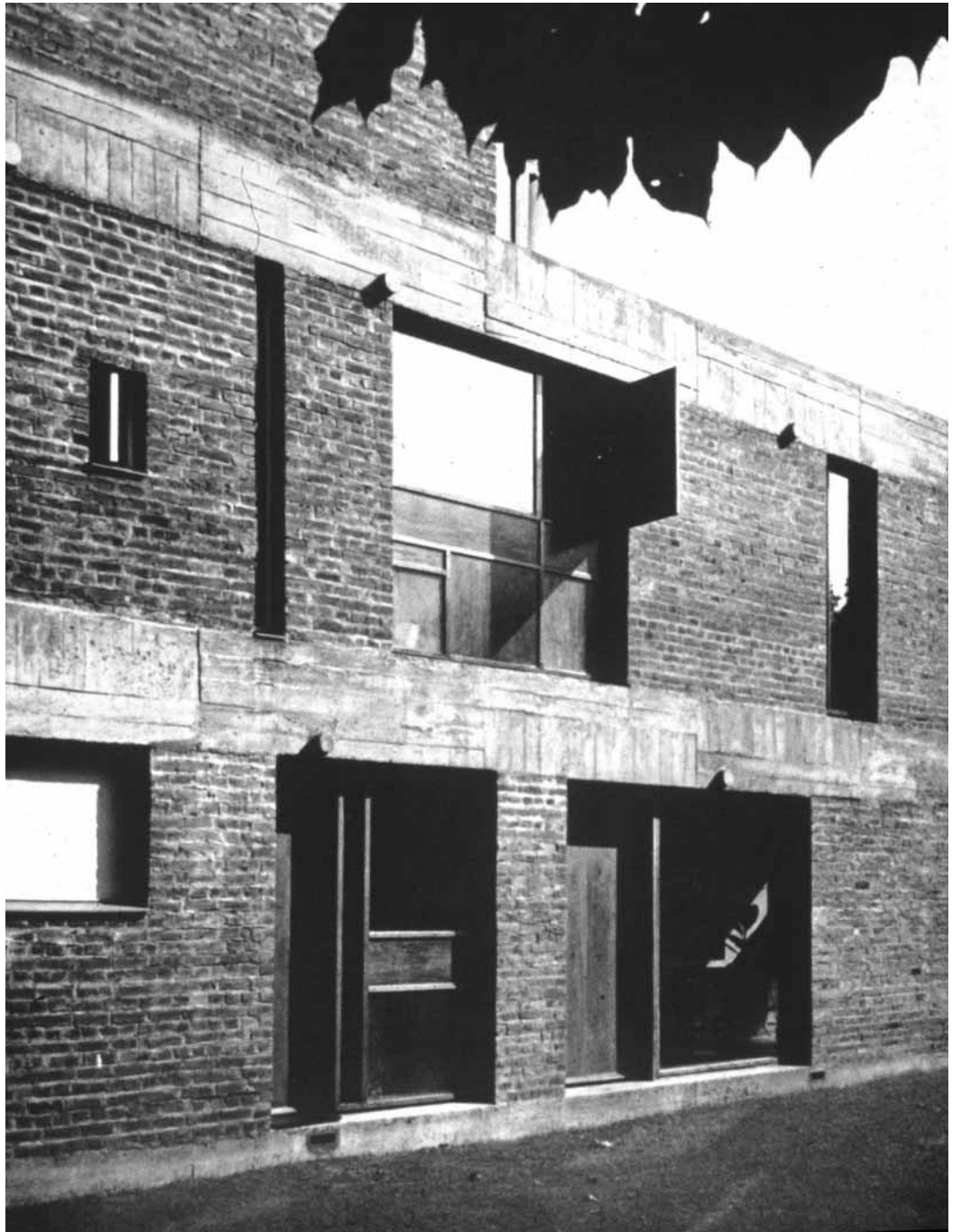
30 precisamente a lo contrario: eliminar cualquier tensión por la vía de la banalización estilística de los elementos. El minimalismo apareció a finales de los años sesenta y se desarrolló durante los setenta con el propósito de mostrar las estructuras primarias de la forma moderna. Convirtió las obras en episodios monográficos que ponían en evidencia, con un propósito casi pedagógico, los atributos elementales de la forma abstracta; empeño que, en general, no comparten quienes habitan complacidos esa parcela del universo arquitectónico contemporáneo que los críticos han decidido bautizar con el mismo término. Ahora, abandonando todo propósito de reflexión visual, se califica sobre todo la apariencia: la categoría crítica distingue a aquellas arquitecturas cuyo aspecto desnutrido evoca la idea cuantitativa de escasez que se asocia al sentido de lo mínimo en el lenguaje vulgar. Al adjetivarse el sustantivo, se convierte en anécdota costumbrista lo que era categoría estética en el minimalismo genuino.

Queda claro, por lo que se vio, que la pérdida de la mirada moderna que acompaña a la generalización de los placeres ópticos del simulacro es un serio obstáculo para cualquier intento de recuperar los criterios formativos de la modernidad. Más aún cuando este fenómeno no abarca sólo a la legión de consumidores de la arquitectura, sino que afecta de modo considerable a los propios arquitectos desde hace décadas. Ello añade dificultades a cualquier proyecto de regeneración como el que aquí se esboza. ¿En qué se funda, pues, la historicidad de la propuesta?

Me acabo de referir a la vigencia estética de lo moderno, pero hay más: estoy convencido de que hoy se dan unas condiciones que resultan favorables para su conocimiento y ejercicio. En efecto, la distancia temporal respecto a la irrupción de la modernidad arquitectónica permite acercarse a sus principios esenciales sin las precipitaciones e intereses de quienes trataron de explicarlos hace cincuenta años. Desde perspectivas estéticas tan incompetentes como acaso bienintencionadas, los críticos cayeron a menudo en la red de eslóganes sociotécnicos con que los arquitectos modernos trataban de conseguir la plausibilidad social de sus productos. Y siguieron obviando la dimensión artística de la arquitectura moderna; para ello contaban con la aparente complicidad de sus propios creadores, que evitaban cualquier referencia al arte para acentuar su distancia respecto al eclecticismo habitual frente al que concebían sus obras.

Hoy puede entenderse la modernidad como un modo de concebir ya asimilado por la historia, y sus formas pueden liberarse, por tanto, de los aspectos publicitarios con que en sus comienzos trataron sus agentes de alcanzar legitimidad socioeconómica. Ahora se puede asumir sin ambages que la arquitectura moderna responde a una formalidad artística que se basa en sistemas de relaciones abstractas y universales; de modo que el objeto deja de considerarse una réplica mimética de cualquier realidad física o ideal para constituirse como una realidad nueva, construida con criterios de consistencia visual.

Como la continuidad de la actividad artística -la estética lo



32 justifica y la historia lo corrobora- no depende de las estadísticas que reflejan la frecuencia con que se da, no se debería valorar negativamente el hecho de proyectar en minoría, desaprovechando así la perspectiva que las actuales condiciones históricas ofrecen para el conocimiento y práctica del modo moderno de conformar.

Tampoco parece prudente concluir lo contrario, a juzgar por el incipiente y singular retorno a la arquitectura moderna que se aprecia en los proyectos escolares y en las arquitecturas que cada vez con más frecuencia recogen las revistas especializadas. En realidad, hay que distinguir -como se ha visto más arriba- entre lo que sea auténtico interés por la arquitectura moderna y el Estilo Internacional -concepto irreprochable, entendido como modo de concebir-, y el mero uso instrumental del «lenguaje moderno», expresión con la que a partir de los últimos años sesenta se ha querido designar la manifestación sistemática de la arquitectura moderna; y con ello, acaso sin advertirlo, se ha extendido la creencia en la autonomía y disponibilidad de lo aparente respecto a un núcleo de contenido, trascendente y necesario.

En efecto, la noción de lenguaje como instancia codificada de operatividad inmediata caló pronto en la conciencia de la profesión, hasta el extremo de configurar un modo de entender la arquitectura que hoy todavía perdura. El término «lenguaje» enfatiza su aspecto transitivo, referencial, y en tanto que comentario a esa otra vertiente más determinada de lo arquitectónico, generalmente identificada con los aspectos funcionales y

técnicos, parece tener garantizada su propia autonomía y una arbitrariedad esencial.

El recurso a lo moderno «como lenguaje» resalta, como digo, la vertiente operativa que desde el principio se asoció al término. Y como -¿por qué negarlo?- la arquitectura moderna ofrece, incluso en este aspecto, un repertorio de soluciones a los problemas más variados sin competencia en los «lenguajes» que la han seguido, no es difícil comprender el interés, aunque sea instrumental, que suscita desde hace un tiempo. La modernidad como modo de concebir la totalidad del objeto es, claro está, una cosa bien distinta.

De todos modos, se dirá con razón, más allá de esa modernidad táctica, estrictamente epidérmica, que parece atemperar el relativismo fantástico de los últimos años, se aprecia una vuelta a lo moderno en arquitectos que, sin pretender estar a la última, tienen cierta conciencia de responsabilidad en sus actos. Se tratará, en todo caso, de comprobar hasta qué punto el retorno muestra sólo la resignación con que se acepta un final de vacaciones, o tiene que ver, por el contrario, con la asunción de una manera específica de concebir propia del modo moderno de construir la forma.

He argumentado hasta aquí la vigencia estética de la formalidad moderna y la legitimidad histórica, por tanto, de continuar el proceso de su desarrollo. Pero, aparte de las razones estéticas e históricas, que deberían bastar para justificar la oportunidad de mi sugerencia, se dan hoy unas condiciones culturales que favorecen la práctica de tal noción de arquitectura. Tra-

14 Mies van der Rohe, *Capilla I.T.T.* Chicago (Estados Unidos). 1949-1952



34 taré de glosar, para concluir, ese cúmulo de circunstancias que a mi juicio invitan a la práctica de esa arquitectura.

Por una parte, existe una arquitectura comercial que colma las demandas más acuciantes del mercado; ello evitará a quien retome la concepción moderna sacrificar su arquitectura a la expresión de su oportunidad histórica, por un lado, y a las exigencias de la popularidad, por otro: el relativismo y la indiferencia a que conduce el talante liberal que hoy impera ofrecen, sin duda, un razonable campo de acción a quien quiere concebir de uno u otro modo.

Todo ello favorece la asunción de una modernidad genuina, desprovista del halo ideológico con que hubo de mostrarse en la primera mitad de siglo para parecer un producto necesario de la sociedad y la técnica; abandonado cualquier propósito de hegemonía, por cuanto tampoco se trataría de aspirar a una historicidad avalada por el consumo, la arquitectura moderna podría darse hoy sin la presión de hipotecas expresivas, lo que favorecería sin duda la emergencia de arquitecturas realmente creativas e innovadoras, tanto en su formalidad como en su apariencia.

A salvo de recursos estilísticos y clisés figurativos, la asunción contemporánea de la modernidad artística debería fundarse en el reconocimiento de esa visualidad más empeñada en establecer relaciones que en valorar imágenes, con una idea constructiva de la mirada frente a la mera complacencia de la visión. Tal repliegue supondría reconocer esa vía indirecta por la que los productos del arte comentan los hechos de la realidad,

lo que implicaría la renuncia a ciertas aspiraciones de incidencia social inmediata que han ido tomando cuerpo a lo largo del siglo.

Respecto a lo que hoy es habitual, una práctica del proyecto como la que apunto, orientada a una experiencia intensa del espacio a través de una concepción rigurosa de la forma, contempla un arquitecto con menor relevancia social, y una arquitectura cuya presencia pública sería probablemente más discreta. En realidad, se trataría de redefinir el cometido público del creador, empezando por renunciar a su protagonismo, desde la plena conciencia de un modo distinto de asumir su intervención en la historia.

Conviene aclarar, no obstante, que la modernidad no se plantea aquí como alternativa cultural de los estilos que hoy arrasan, ni se orienta a heredar su hegemonía. Ha quedado dicho que la propuesta se apoya en la existencia de una arquitectura de éxito que tenga entretenidos a los críticos y ocupadas a las instituciones culturales.

Es una propuesta dirigida a sujetos "únicos, como las gotas de agua": distintas entre sí, pero de una misma sustancia, que es también la del océano. El marco de la sugerencia es un curso de proyectos de una universidad pública no un simposio para ociosos y publicistas. Nadie debe percibir en mis palabras el menor propósito de polémica: tan sólo son la oferta de un espacio de acción propicio para la práctica del proyecto, liberado, por fin, tanto de los propósitos redentores de antaño como de las urgencias mercantiles de hoy. No es el

15 Jörn Utzon, *Casa propria*. Hellebaek, isla de Seeland (Dinamarca). 1952



36 ámbito de las expectativas sociales el campo de acción de las ideas que aquí defiende: su fin último no es redimir el entorno construido -¿quién en su sano juicio se empeñaría hoy en esa quimera?-, sino verificar la vigencia que hoy todavía tiene la capacidad de juzgar.

## APOLOGÍA DE LA VISUALIDAD

Uno de los rasgos acaso más notorios del programa que propongo es el carácter básico de las situaciones que los ejercicios plantean. Básico, no sencillo; de iniciación a los momentos fundamentales de la arquitectura y a la síntesis formal de los valores en que se apoya su formación. Momentos que el alumno no identificará fácilmente, por más que se insista en su relevancia, mientras el ejercicio le plantee problemas que considera más urgentes: la identidad figurativa del objeto suele resultar la cuestión más acuciante para quien se inicia. Los esfuerzos orientados a resolverla -en general, mediante trámites estilísticos de naturaleza imitativa- dejan en segundo plano cualquier preocupación acerca del orden espacial. Si se consigue obviar el problema de la identidad, ligado a la concepción genérica del objeto, centrando el trabajo del alumno en la cualidad de las relaciones que lo vertebran, se habrá dado ya un primer paso en la dirección en que el programa quiere avanzar.

Al proponer programas convencionales he querido evitar que la discusión acerca de la adecuación o solvencia funcional del artefacto ensombreciese el problema estrictamente arquitectónico: si se evita la reflexión moral sobre la actividad práctica -en general, de cariz costumbrista- a la que el alumno suele propender, la cuestión de la cualidad del espacio y la razón de su estructura adquieren la mayor relevancia.

Las convenciones del programa tensionan la forma, en la medida que son testimonio de una lógica que se verá inevitablemente trascendida por los criterios de construcción del espacio. El desplazamiento entre estas dos razones, que han de

16 Alvar Aalto, *Universidad pedagógica*. Jyväskylä (Finlandia). 1950-1953



38 ser compatibles pero pertenecen a universos distintos, propicia esa intensidad visual que caracteriza a los productos de la arquitectura auténtica. La disciplina que supone acatar las convenciones aleja, por otra parte, la tentación de ese pintoresquismo de lo azaroso que a menudo se reconoce como valor, aunque en realidad no es otra cosa que el fruto inconsciente de una aleatoriedad sin forma.

Lo convencional del programa no presupone -ni propicia, por tanto- una arquitectura amparada en la inercia. Por el contrario, la tipicidad de las hipótesis de partida trata de forzar a que esa vivencia previa que el proyecto exige sea sobretodo arquitectónica: no limitada a un habitar desinhibido de dependencias domésticas más o menos violentadas por la fantasía, sino que constituya una auténtica experiencia visual de la relación que definirá el soporte espacial del proyecto.

La elección de los motivos del proyecto en el ámbito de las convenciones básicas del habitar tiene un propósito complementario: poner trabas a esa tendencia común a identificar el germen del proyecto con un productoseudoliterario de difícil comprensión, cuajado de prejuicios y deseos, al que se llama «idea». Se confía en que con ese romance ya se tiene lo fundamental del proyecto: el paso siguiente es encontrar un atuendo radical que se amolde a los episodios más sobresalientes de la narración. Lo convencional de los programas que aquí se plantean no invita a la elucubración en que casi siempre se ampara la dificultad para concebir la forma. En cambio, el actuar sobre convenciones estimula la imaginación, entendida como una fa-

cultad del conocimiento visual, no como cualidad vaporosa próxima a la ensoñación.

Esa idealización del proyecto, reducido a la expresión física de la “idea”, deriva de un mal entendido que anida en muchas conciencias: lo que les lleva a contraponer lo abstracto a lo visual, cuando en realidad la oposición oportuna se da entre lo abstracto y lo figurativo. Al obviar la diferencia fundamental entre lo visual -reconocimiento sensitivo de formas- y lo figurativo -representación sensitiva de imágenes-, para ser abstracto se intenta a menudo transplantar el discurso de la forma al ámbito de lo literario, cuando no a lo estrictamente metafísico. Esta operación excluye la concepción del universo de lo visual y, por tanto, del ámbito de la arquitectura: el proyecto queda así confiado a la expresión inmediata de fantasías privadas, cuando no a la transcripción gráfica del desasosiego más íntimo.

Llegado a este punto, quiero insistir en la visualidad como condición de la concepción arquitectónica -y, por tanto, del juicio estético en que se funda- y a la vez subrayar los efectos que la falta de consideración de lo visual ha tenido en el desarrollo de la arquitectura moderna.

El abandono de la mimesis como modo habitual del arte que, como se sabe, llevaron a cabo las vanguardias constructivas de principio de siglo, supuso un replanteo del papel de la intelección en la práctica artística: la visión jugó en adelante un papel decisivo en la formación de objetos nuevos, autorreferenciales y consistentes en su estructura formal. Una



40 facultad tradicionalmente destinada a reconocer o imitar debía asumir en adelante la capacidad de construir objetos que a menudo -la arquitectura es el caso límite- deben cumplir exigencias sociotécnicas precisas.

Mientras la arquitectura moderna estuvo en fase constituyente produjo obras en las que la lógica visual era determinante de la estructura de sus espacios: en eso residía la novedad de su sentido. Concluida la guerra mundial, las urgencias de la reconstrucción acentuaron la componente pragmática de los programas edificatorios, lo que favoreció la tendencia a identificar la modernidad arquitectónica con el cometido racionalizador de la producción que desde el principio se le adjudicó, apoyándose muchas veces en proclamas de los propios arquitectos. En esas circunstancias, cualquier interferencia de la lógica visual que caracterizó desde el principio a sus productos debió parecer una frivolidad esteticista, habida cuenta de la naturaleza de los problemas que se trataban de acometer. La dimensión estrictamente edificatoria de la arquitectura se impuso a su condición esencial de sistema estético, hecho que creó las condiciones favorables para las enmiendas que trataron de rectificar su desarrollo desde perspectivas realistas en la segunda mitad de los años cincuenta.

La nueva situación propició la desconfianza en las posibilidades cognoscitivas de los sentidos, lo que explica que se tratase de delegar la responsabilidad formativa al intelecto. Pero, ¿cómo dotar de atributos físicos a las obras empleando sólo la razón?, ¿hasta qué punto se puede alcanzar un orden espacial

que contenga un programa, pero cuya consistencia derive de su estructura visual, utilizando sólo procedimientos deductivos?

El problema se plantea en la confrontación de dos autoridades: la lógica de lo común y la de la constitución formal de la obra de arte. Dos universos que no son excluyentes: por el contrario, la acción artística se apoya precisamente en su inevitable proximidad. Pero la consideración estética de la obra exige abandonar como criterio de juicio todo aquello que, en la medida que no pertenece al ámbito de lo artístico, aproxima el objeto a los valores de la lógica convencional. El hecho de que el juicio estético -determinante de la formalidad de la obra- no pueda ni deba plegarse por definición a los dictados de esa lógica común, no es óbice para que la estructura de sus productos comprenda las convenciones esenciales en que se apoya el programa.

El recurso a la narración cinematográfica puede arrojar luz sobre este punto. El acontecimiento real al que una secuencia cinematográfica se refiere, como motivo argumental de la historia, no acaba en los límites físicos de la pantalla: la descripción filmica provoca la sustitución metonímica de unos hechos cuya existencia es anterior y ajena a la intervención del cine. Por contra, desde la perspectiva de la narración cinematográfica, esto es, de la construcción visual de la historia, no hay otra realidad que la que se manifiesta en los límites precisos de la pantalla; cualquier eventual extrapolación que el espectador haga de ello a un ámbito más amplio de realidades, se debe a hábitos adquiridos en sus vivencias cotidianas

18 J. A. Coderch / M. Valls, *Casa Catasús*. Sitges, Barcelona (España). 1956



42 que nada tienen que ver con la cualidad artística de lo filmado.

La experiencia de las cosas actúa como lo consabido en que se apoya el director para construir una realidad estrictamente visual, artística, sin violentar más allá de lo prudente la capacidad de abstracción del espectador. Realidades ambas, la de la historia y la de su narración visual, que pertenecen a sistemas lógicos distintos y diferentes. También aquí ocurre cuanto señalaba Ortega a propósito de la imposibilidad de enfocar a la vez el jardín que vemos por la ventana y el vidrio a través del que miramos: o se atiende a cómo y qué presenta la pantalla -al cine, en definitiva- o se sigue esa realidad de los hechos que, más allá de lo que muestra la pantalla, integran la historia en la conciencia que el espectador tiene de su desarrollo, como experiencia de lo vivido.

En tanto que construcción formal, que contiene pero no se pliega a la lógica del argumento, la narración cinematográfica sería el equivalente estético de la estructura visual de la arquitectura: condición formativa de esa otra estructura determinada por la lógica de la realidad convencional, que es materia de la obra pero en absoluto principio formal de la misma. Esa diferenciación entre realidad estética, de naturaleza visual en los sistemas artísticos que trato, y realidad de las cosas, de naturaleza racional, que Ortega describió con claridad admirable, no ha estado siempre lo bastante clara en la conciencia de los arquitectos; y este hecho ha tenido consecuencias funestas en el desarrollo de la modernidad.

A finales de la década de los años cincuenta aparece una

inflexión en el modo de aproximarse a la arquitectura moderna: se rechaza la visión fenoménica que hasta entonces había determinado la práctica del proyecto, por considerarla superficial y estilística, y se quiere construir una modernidad trascendente y teórica; como corresponde, se pensó, a la importancia de su cometido. Tal sustitución de lo visual por lo teórico marca el inicio de una serie de rectificaciones que a lo largo de los últimos cuarenta años han tratado de alcanzar la modernidad "auténtica", aunque en realidad no han hecho otra cosa que pervertir su principio esencial: han determinado el abandono de la forma del objeto como ámbito de verificación de su consistencia estética, para instaurar de nuevo marcos legales exteriores y ajenos a su constitución específica.

Pero la ligereza de los objetores no hubiera pasado de constituir un episodio simplemente inoportuno desde el punto de vista de la historia de las ideas y de las formas, de no ser por la incidencia que tuvo en la práctica profesional del proyecto. En efecto, a mediados de los años cincuenta, la arquitectura moderna había arraigado en la conciencia de los arquitectos que asumían de algún modo la dimensión cultural de su quehacer; arquitectos que, como es natural, se enfrentaban al proyecto con los instrumentos que les ofrecía una profesión aprendida empíricamente: muy pocos tenían conciencia teórica de decisiones que a menudo tomaban con innegable pericia.

La presunta autoridad teórica de los enmendantes, peraltada por las ínfulas intelectuales de sus argumentos, dejó



44 sin respuesta a unos arquitectos acostumbrados a pensar con la mirada y expresarse con el lápiz. No cabía esperar ninguna capacidad de reacción de unos profesionales que habían sido adiestrados para no considerarse artistas; es más, que encontraban la razón de su actividad precisamente en la superación histórica de la arquitectura que por ser artística -se les dijo- había dejado de servir al hombre.

Dejaron de proyectar como sabían e intentaron adaptarse a las doctrinas de quienes trataban de corregir los rigores de la modernidad. Al quebrarse la convención estética que el Estilo Internacional había supuesto desde el final de la guerra, desaparecieron las condiciones para una práctica profesional estable: en adelante, el arquitecto se vio obligado a optar constantemente entre programas estéticos de naturaleza diversa o bien dejarse llevar por la corriente dominante, según dicte la coyuntura. Sólo en casos contados alguien decidió proyectar al margen de cualquier programa, con la convicción de que el ser moderno autoriza a ello; o mejor, que la garantía de la modernidad es precisamente actuar así.

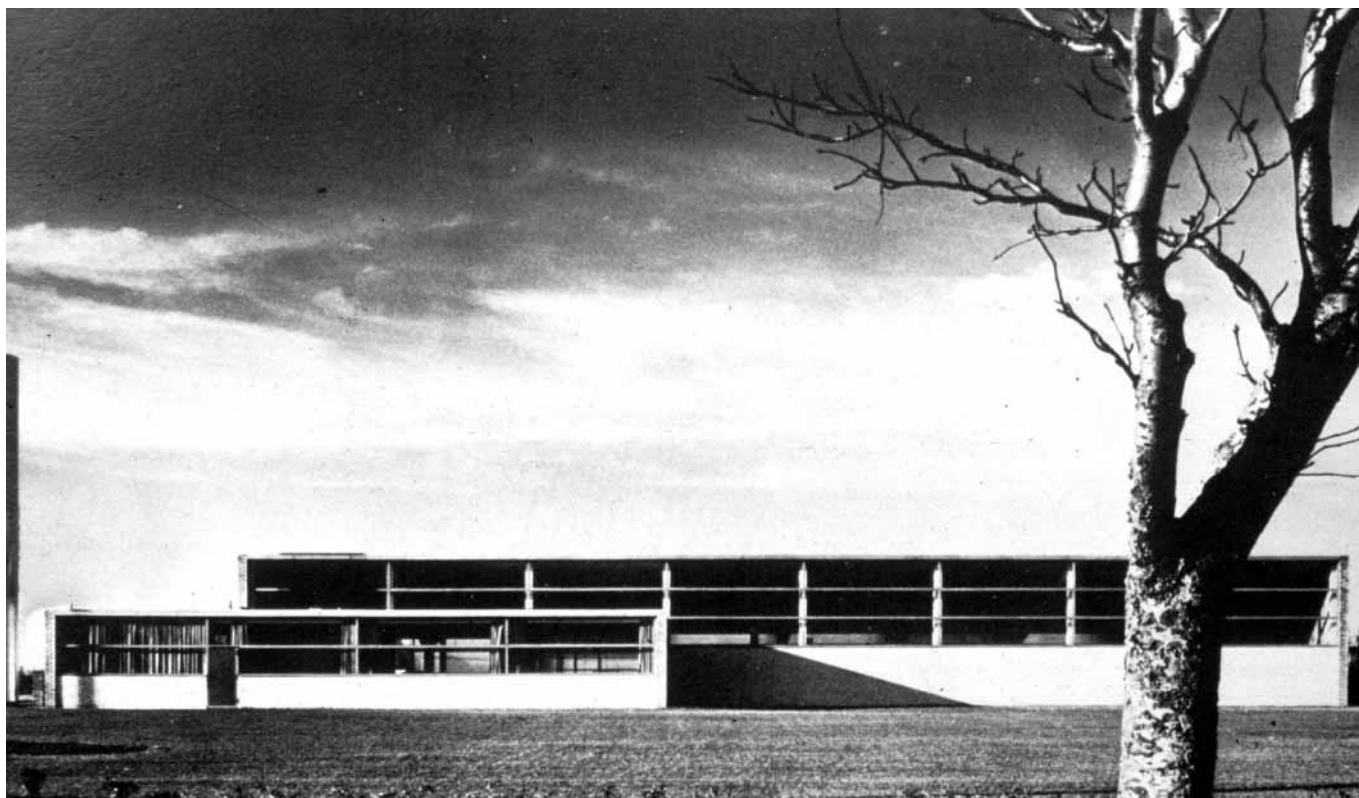
En tal situación se encuentra el profesional desde entonces: sin la mínima conciencia estética de sus actos como para ser responsable de la arquitectura que produce y, lo que es peor, sin el sistema de convenciones que soporten una actividad capaz de estabilizar y dar sentido a la práctica del proyecto. Se trata, en realidad, de un cambio esencial en la historia de los arquitectos: desaparece la figura del profesional para dar entrada a un estilista subalterno, que debe demostrar a diario su

competencia siendo capaz de reproducir consignas gráficas que la crítica valora. Con una capacidad para ordenar espacios en franca decadencia, el arquitecto contemporáneo seguirá las pautas que en cada momento dicte el más reputado de entre los que interpretan a diario el espíritu del tiempo.

De todos modos, la quiebra de las convenciones visuales que fundamentaron la práctica profesional de la mejor arquitectura del siglo y la insuficiencia del criterio estilístico basado en la mimesis, tuvo que compensarse con un código de principios teóricos o metódicos desde el que cada arquitecto debía actuar. Ello supuso el abandono de lo visual como ámbito privilegiado del juicio estético, como vía específica de verificación de la consistencia formal del objeto, para adoptar instancias y criterios más trascendentes. Así, se abandonó la propia lógica de la constitución del objeto, como artefacto ordenado por leyes que le son propias, y se reinstauró el juicio en un mundo de reflejos del pensamiento racional o la conducta moral.

Cualquier juicio acerca de la obra debía apoyarse en la realidad o moralidad de las ideas que la fundan; con ello se invertía el sentido del proceso de autonomía de lo estético que dio lugar a la modernidad artística. En efecto, el planteamiento trascendente de la arquitectura que asumieron los enfoques realistas -y a este respecto, no importa que se trate de realidades sociotécnicas o realidades de la tradición- tuvo una primera consecuencia fatal: desplazar los criterios de juicio desde el ámbito de la forma al de las condiciones en que la forma se da. El objeto pasó a ser un ente transitivo que expre-

20 Arne Jacobsen, *Fábrica de motores C. Christensen*. Alborg (Dinamarca). 1956-1957



46 sa valores que lo trascienden; su constitución deberá ser avalada por una capacidad para adecuarse a esos mismos valores. Los realismos fueron una negación explícita de la naturaleza activa -no neutral- de la práctica artística, de la dimensión estética de sus productos: un rechazo de las condiciones que impone la asunción de una formalidad consistente.

Quiero insistir, de todos modos, en que la reivindicación de la visualidad que me ha ocupado en este capítulo no responde al propósito de intervenir en la asignación de cualidades que la arquitectura debe tener en una u otra época. Es, en realidad, una llamada de atención sobre la propia condición visual de lo arquitectónico: la visión es, a la vez, canal de percepción e instrumento de juicio. Percepción y juicio que en el momento de la concepción, al proponer un orden, valoran elementos que responden a lógicas distintas de lo visual.

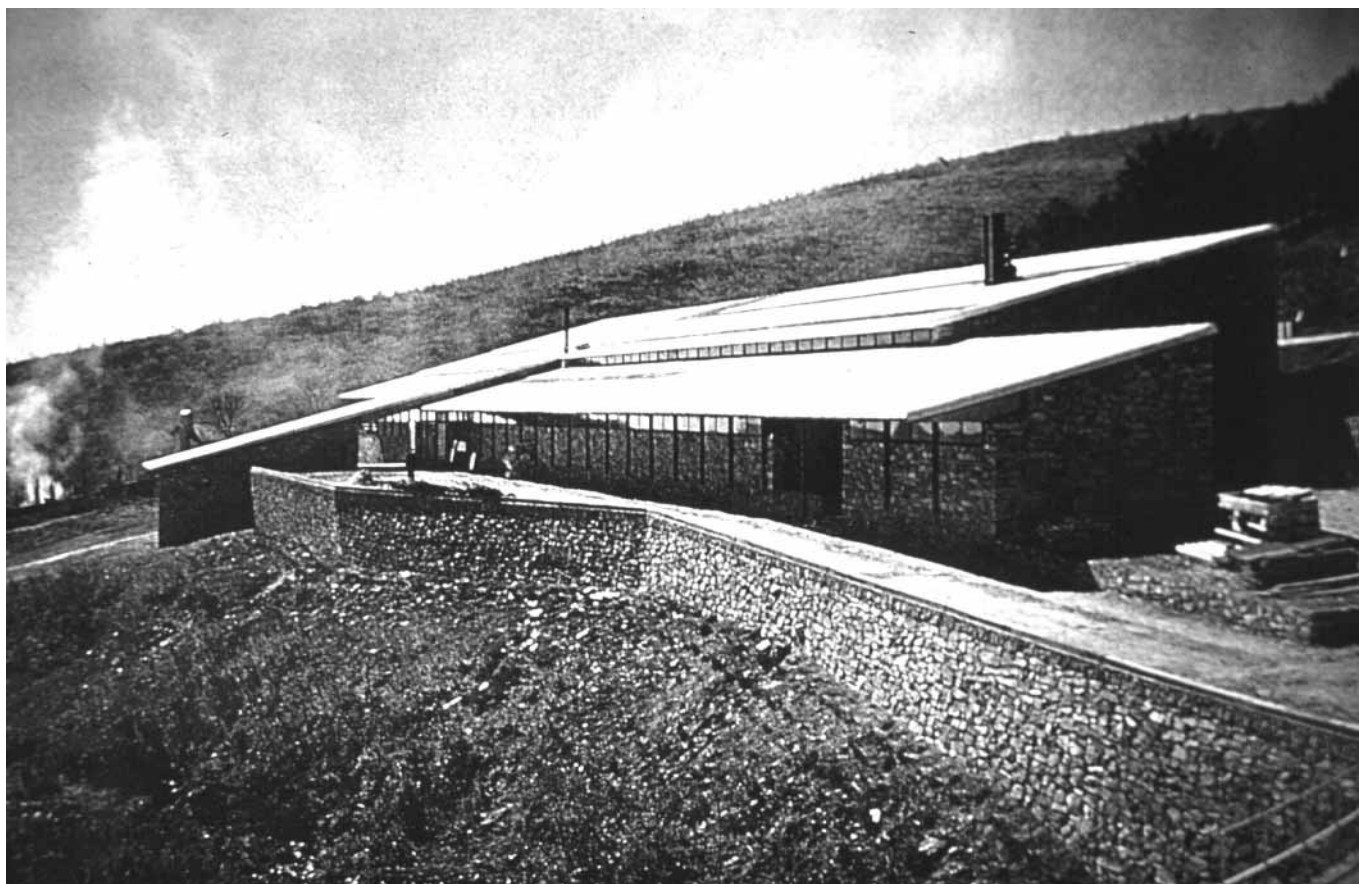
No trato, por tanto, de sobrevalorar los aspectos visuales de la arquitectura respecto de los que no lo son: simplemente, quiero insistir en la naturaleza esencialmente visual del juicio estético; por tanto, en la incidencia fundamental de la lógica sensitiva en el juicio que conduce a la concepción de forma.

Puede parecer impertinente abundar en un hecho que debería ser obvio, pero basta ojear la arquitectura del último tercio de siglo para comprobar hasta qué punto decisiones de proyecto que afectan de modo decisivo a la forma se han tomado al margen de lo visual: la técnica y la historia han sido los ámbitos legitimadores con que a menudo se obviaba la necesaria visualidad del juicio.

En época más reciente, con la generalización de la fantasía y el espectáculo como valores supremos de la arquitectura, lo visual ha sido suplantado por su perversión comercial: lo vistoso. Lo visual induce al reconocimiento de la forma, y se orienta a la consistencia del objeto como ente ordenado; lo vistoso se apoya en la afectación y la aparatosidad: aliena el objeto, al convertirlo en vehículo de comunicación de valores ajenos a su propia constitución, indiferentes a la formalidad de su arquitectura.

Señalaré, para concluir, que los programas de rectificación de la forma moderna difundidos en la segunda mitad de los años cincuenta, de los que he dado amplia cuenta en este texto, tuvieron un efecto sobre la naturaleza estética del objeto arquitectónico que me interesa señalar, dada su incidencia en la arquitectura producida a partir de entonces. La renuncia a la visualidad como vía de acceso a la forma y, por tanto, fuente de los criterios de juicio estético, comporta la negación del papel activo del habitante en la identificación del espacio: en efecto, la experiencia espacial, a partir de entonces, deja de constituir el acontecimiento creativo que se apoya en una visualidad inteligente, y culmina en la percepción de relaciones formales que la obra sólo inicia o sugiere. En adelante, la arquitectura abandona su cometido de ordenar y emprende el propósito de persuadir: el habitante deja de ser espectador para convertirse en intérprete de valores morales que son ajenos a la arquitectura pero que se presentan como la razón última de su constitución. El objeto deja de ser el cúmulo de visiones subjeti-

21 Corrales / De La Sota / Molezún, *Residencia infantil*. Miraflores, Madrid (España). 1957



48 vas con que colma su sentido estético y se convierte a menudo en testimonio material de una imagen -visión interpretada- que conecta con valores ajenos al universo de lo artístico.

El repentino auge que a finales de los años sesenta tuvo la idea de la arquitectura como medio de comunicación de masas tiene que ver con el descrédito de la visualidad como facultad formativa, al que con tanta eficacia contribuyeron los guardianes realistas pocos años antes. El mito de la arquitectura parlante, que tanta fortuna conoció durante esos años, configuró de modo definitivo esa idea transitiva de arquitectura que, empeñada en la difusión de mensajes, reduce a cero su empeño formalizador autónomo. La arquitectura como lenguaje está en el origen de los sistemas neovanguardistas que hegemonizaron publicaciones y congresos a lo largo de los años setenta.

Ese proceso de desartización de la arquitectura, de alejamiento de los modos y criterios del arte, que se inició con los años sesenta, tuvo una primera fase donde lo visual aparece sustituido por lo teórico -lo estético, por lo racional o moral-, que corresponde al realismo y las neovanguardias; y una segunda fase donde lo visual se reemplaza por lo simplemente vistoso -lo estético, por lo comercial-, que comprende el ciclo que se inicia con el posmodernismo y continúa con los estilos más osados de la arquitectura de los últimos tiempos.

## ARTESANOS Y CREADORES

Los críticos de arte se manejan con relativa soltura en lo que respecta a las obras: las describen, clasifican, adscriben, analizan y, cuando consideran que han cumplido, las dejan, y a otra cosa. Bien es cierto que esa condición de sufrido tentetieso que acaban asumiendo los productos del arte favorece semejante proceder; de todos modos, los críticos cumplen su misión sin entusiasmar pero con tablas. Otra cosa es cuando se trata de enjuiciar la labor del artista, esto es, cuando hay que hablar de arte, ya no de glosar sus eventuales manifestaciones. Ahí las clasificaciones son más peligrosas y, como se trata de mostrar seguridad y convicción, se simplifican las cosas hasta incurrir en ligerezas como las que en adelante esbozaré.

Hace unos treinta años era práctica común entre los críticos de cine clasificar a los directores en artesanos y creadores. De ese modo, se evitaba el abuso que hubiera supuesto considerar artista a todo realizador, por el mero hecho de dirigir películas. Guardando para unos pocos el atributo de creador, se trataba de no incurrir en contradicción al referirse al cine como producto de la industria. El universo de los directores quedaba así dividido en dos ámbitos: el de los profesionales y el de los artistas.

Los primeros debían el calificativo a su capacidad para usar con destreza las reglas y criterios de un oficio aprendido empíricamente en progresivos meritoriajes y ayudantías, aunque se les consideraba incapaces de trascender esa disciplina e ir más allá de la pura narración de una historia, elegida casi siempre por el productor. Los creadores eran otra cosa: liberados de las normas convencionales, lo suyo era sobrevolar la realidad con pro-

22 Harry Seidler, *Casa propria*. Pymble (Australia). 1957



50 pósitos más trascendentes. Escogían problemas intelectualizados para sus argumentos e instalaban su discurso en un nivel seudofilosófico, al que una visualidad hermética y afectada ayudaba poco. Casi nunca parecían historias concebidas para ser contadas con imágenes. Por el contrario, daba la impresión de que lo cinematográfico era un obstáculo que gravaba la narración de conflictos pensados para ser divulgados por otros cauces.

Era un cine reservado para elegidos: almas inquietas que por la profundidad de sus expectativas sólo asistían a “salas de arte y ensayo”. En la mente de los cinéfilos constará, sin duda, una serie de directores estrella y películas míticas de hace treinta años que hoy parecen haber desaparecido de la historia del cine: su pálida narración visual no ha soportado el desgaste de las reflexiones morales que vertebraban su argumento, ni se ha soportado a sí misma como fenómeno fílmico. John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, entre otros, fueron para la crítica, durante décadas, artesanos que se limitaban a filmar con corrección intrascendentes aventuras de pieles rojas o piratas, para solaz de los más pequeños. Michael Curtiz era asimismo un profesional, sin más, especializado en películas de serie B, al que sólo la oportunidad argumental de *Casablanca* y la química combinatoria de sus protagonistas habrían conseguido unos instantes de gloria. No hace falta argumentar demasiado contra la perspicacia de quienes así pensaban: el tiempo, por suerte, ha puesto a unos y otros en su lugar.

Pero, dando por sentado que no todo el mundo tiene el mismo talento -ni en cine, ni en nada-, ¿cuáles son los criterios

que utilizaron los críticos para decidir que John Ford era un simple profesional que practicaba su oficio con corrección, sin más pretensiones ni merecimientos? En definitiva, ¿cuáles son los rasgos que definen al auténtico creador?

No he pretendido con lo anterior probar que el paso del tiempo modifica los puntos de vista de la crítica -argumento que si no se plantea desde la historicidad de las ideas estéticas me parece una afirmación del peor relativismo-: recorro a un tópico defendido por gran parte de la crítica cinematográfica de hace unos años porque ilustra a la perfección una patología que, acaso con menos evidencia pero con idéntica fortuna, ha afectado a la mentalidad de profesionales y críticos de arquitectura de la segunda mitad del siglo. Al calificar al personaje desde la perspectiva que acabo de describir se comete un doble error: primero, en cuanto que se define a alguien por lo que no es; y segundo, consecuencia directa del anterior, por cuanto se infravalora su trabajo como resultado de una caracterización errónea. Porque las categorías de la crítica, lejos de establecer las condiciones en que el sujeto realizará el juicio, tratan casi siempre de evitarlo, de modo que la mera identificación del autor suponga ya una asignación de valor.

Al hablar de Ford como artesano, por ejemplo, se está relacionando su trabajo con el de un alpargatero, por hablar de un oficio, que actúa a partir de unos patrones y con unos modelos concretos de alpargatas como prefiguración rigurosa de su producto. La diferencia no reside, claro está, en la dignidad de uno y otro cometido, sino en la propia naturaleza del trabajo, en el

23 F. J. Barba Corsini, *Casa Pérez del Pulgar*. Cadaqués, Girona (España). 1957-1958



52 grado de determinación con que se actúa en uno y otro caso.

La conducta del alpargatero está guiada en cada momento por el conocimiento del oficio y la referencia al modelo: el nivel de ambigüedad es mínimo, sólo depende de las peculiaridades del material con que en cada caso se trabaja. La narración del episodio más banal de la Guerra de Secesión jamás puede estar determinada, en cambio, por convención fílmica alguna: por muy asumido que se tenga el criterio narrativo basado en la alternancia entre plano y contraplano, u otras convenciones instituidas por la práctica, esas habilidades no bastan para concebir una descripción cinematográfica, pues en cada momento las posibilidades son infinitas. Los criterios para decidir en cada caso no dependen de una mera competencia artesanal: tienen que ver con la capacidad para concebir, apoyada, eso sí, en el conocimiento de determinadas convenciones narrativas que la tradición ha acumulado y el sujeto asume libremente.

No hace falta insistir, como se ve, en la diferencia esencial entre el trabajo del alpargatero y el del narrador cinematográfico: el propósito de mi argumentación no es sólo denunciar que el predicado “artesano” no conviene a la actividad de quien describe visualmente, aunque lo haga de modo técnicamente correcto.

De todos modos, acaso se escogió mal el calificativo, pero parece clara la intención de quien lo administra: definir un nivel de competencia profesional caracterizado por el uso de recursos técnicos solventes pero conocidos. Sobre ese magma destacaría el trabajo de los auténticos creadores, aquellos

a quienes sólo se les reserva la condición de artistas.

No cabe duda de que los críticos reservan atributos excepcionales a los artistas, porque todo el arte es, a su juicio, algo excepcional. Y en eso se podría estar de acuerdo: el problema se plantea al preguntarse cuál es el marco de referencia de una excepcionalidad realmente estética y cuál el de la mera singularidad psicológica, aquella que distingue a un tipo de artista que operetas y seriales televisivos han reflejado con admirable fidelidad. El arte se asocia casi siempre con una práctica extraordinaria relacionada con la originalidad, pero no con la que se entiende en sentido etimológico, sino aquella que se mide por la cantidad de sorpresa que provoca en el espectador.

La excepcionalidad del arte no reside en la afectación espiritual o sensitiva con que se corrige o adorna un producto concebido según la lógica de la razón común: es específico de la práctica artística el uso atípico, excepcional, de las facultades del conocer para concebir formas consistentes que se fundan en las relaciones entre la estructura intelectual y la estructura visual de los objetos que las contienen. No se comprende, pues, por qué se relacionan tan a menudo la excepcionalidad con la incompetencia, como si sólo lo incorrecto pudiera acceder al universo de lo sublime.

Usar unos recursos técnicos más o menos compartidos no garantiza la artísticidad del producto, eso es cierto, pero no por ello se debe concluir que la dificultad, como se deduce de esa idea novelesca de arte que con demasiada frecuencia ha



54 inspirado la conciencia de los arquitectos. El problema es reconocer si los recursos técnicos, convencionales o no, aportan consistencia visual -en el caso del cine- a la historia que motiva la película, de modo que la lógica cinematográfica de la narración adquiera un sentido propio capaz de comprender el del argumento, pero de ningún modo estar determinada por él.

Pero no parecen estar los tiempos para recibir con entusiasmo tal idea de actividad artística: en general, se confía al creador un cometido más épico y notorio; además, conviene que sus productos se identifiquen con claridad: la crítica no suele confiar en explicaciones que cuenten con la capacidad de juicio del espectador. Por el contrario, los críticos a menudo lo suplantán, al incurrir en valoraciones que en realidad correspondería hacerlas al destinatario de la obra.

En realidad, el cometido específico de los críticos debería centrarse en desvelar el sentido formal de la obra en el marco histórico en que se da, como paso previo al juicio estético propiamente dicho por parte del usuario. Pero en su afán por legitimar lo que ocurre fuera de sus dominios, los críticos a menudo se exceden en sus funciones y ofrecen la obra ya vista y juzgada, con lo que anulan -o, mejor, monopolizan- la acción crítica del sujeto que, como se sabe, es el momento esencial del arte moderno.

La dicotomía artesanos/creadores, con cuya glosa he iniciado este apartado, se funda en la falsa conciencia acerca de otra dualidad que anida en la crítica de la mayoría de actividades artísticas: la que se establece entre oficio y talen-

to, pareja de conceptos que induce a error porque se asume como opción alternativa y no como estructura que vincula dimensiones complementarias de una misma práctica creativa.

En el marco de una idea mítica de arte, a la que me acabo de referir, el oficio se entiende como el conjunto de habilidades casi manuales que garantizan un proyecto exclusivamente racional y, por tanto, antiartístico. Es como si el propio concepto de oficio reuniese aquellas competencias cuyo ejercicio, por lo conocido y esperable, comprometiera sin remedio la propia esencia singular de la obra de arte.

El talento, en cambio, parece actuar sobre la nada: se considera una cualidad superior que ennoblece cuanto inspira. Se diría que opera sin normas, sólo a golpes de genio de quien proyecta. El talento produce objetos radicalmente distintos; no por dotar a su proceso de una lógica particular, sino por transmitir a quien lo tiene un don especial que se transfiere a sus criaturas y las convierte en arte.

En las escuelas casi siempre se trata de impartir talento, no de garantizar oficio: desde hace unos años menudea un tipo de arquitecto singular, sin precedentes en la historia, que responde al programa didáctico asimismo insólito de formar arquitectos con talento pero sin oficio.

El desprestigio del oficio al que se asiste desde hace años se debe, a mi juicio, a un doble motivo: por una parte, la inexistencia de un sistema de concepción arquitectónica generalizado en la conciencia de quien proyecta hace difícil pensar en un cuerpo disciplinar más o menos estabilizado;

25 K. Friis / E.M. Nielsen, *Casa Friis*. Aarhus (Dinamarca). 1958



56 por otra, el grado de excepcionalidad que con progresivo empeño se pide a la arquitectura, la identificación de la genialidad con la extravagancia, choca desde el principio con cualquier noción de oficio en la que apoyarse, aunque no sea mucho más que la observancia de las normas más elementales de la buena construcción.

La anomalía tiene su origen en una idea falsa de la práctica artística a la que me refería antes, asociada por lo común a un soplo de genio casi sobrenatural que ennoblece una conducta guiada por las normas de una hipotética razón común. Pero la práctica del proyecto es una actividad orientada a la concepción de objetos, ordenados según criterios que, sin ceñirse sólo a lo visual, tienen en la visualidad su vía específica de acceso y su categoría estética determinante. Práctica cuyo momento sintético es incompatible con esa idea aditiva de llegar a la cualidad por la superposición de valores espirituales a un material básico de naturaleza racional.

Desde esta perspectiva, que reconoce la naturaleza específica del acto de proyectar como caso particular del pensamiento visual, la descripción del marco de la concepción arquitectónica es irreductible a un planteamiento dicotómico como el que encierra la oposición oficio/talento.

No es descabellado, pues, pensar en una idea de oficio desvinculada de cualquier resonancia artesanal, de modo que incorpore el talento como una condición necesaria de la actividad de concebir artefactos genuinos; actividad que nada tiene que ver con la habilidad para ejecutar un estilo o prac-

ticar el plagio sin más. Vistas así las cosas, se desvanecerían dicotomías ficticias, particularmente perniciosas por cuanto pervierten el sentido del proyecto al desvirtuar el fundamento peculiar de la acción artística.

Con una idea inclusiva de oficio, inseparable del talento e indispensable para la creación auténtica-, no haría falta adornar la simple competencia con atributos excelsos; de ese modo, sería más fácil distinguir al creador del gerente, al arquitecto del publicista.

26 H. Gunnlögsson, *Casa propria*. Rungtæt (Dinamarca). 1958



## CRÍTICA DE LA INNOVACIÓN CONSTANTE

58

La atrofia de la visualidad en la arquitectura del último tercio de siglo está directamente relacionada con uno de los ídolos de la falsa conciencia moderna que más han tenido que ver con el abandono de sus principios esenciales: la necesidad de innovación constante. Pero, ¿de qué modo la obsesión por innovar puede deberse a una merma en la visualidad?

He dicho antes que el abandono de lo visual como ámbito específico de la forma arquitectónica se relaciona con una extrapolación confusa de la oposición real entre lo figurativo y lo abstracto: identificando erróneamente lo figurativo con lo visual, queda lo abstracto en ese limbo vaporoso de las ideas literarias o los propósitos morales. La confusión entre lo figurativo y lo visual se dio probablemente por sobrevalorar la matriz sensitiva de uno y otro dominio, mientras que para lo abstracto se resguarda ese ámbito inmaterial cuyo acceso se reserva a las ideas.

Pero, como se sabe, lo figurativo y lo abstracto no se diferencian por el grado de materialidad de sus universos respectivos, sino por el modo de concebirse los objetos en uno y otro dominio: en el ámbito de la figuración se procede por mimesis y se enfatizan los aspectos particulares de las cosas, su apariencia; en la abstracción, por contra, se procede construyendo -instaurando sistemas de relaciones visuales-, y se enfatiza el aspecto más universal de los objetos, su forma. Se trata, pues, de dos modos distintos -opuestos- de entender la naturaleza del objeto artístico, caracterizados por la idea de reproducción y concepción, respectivamente. Modos cuya sustitución histórica

marca, como se vio, el inicio de la modernidad artística en sentido estricto.

En este punto, conviene insistir en el carácter esencialmente visual de la construcción abstracta y resaltar, en consecuencia, el principio inequívocamente sensitivo de la forma moderna. La exigencia de universalidad que comporta la abstracción obliga a poner el acento en el momento intelectual del juicio estético, pero ello no significa que sensación e intelección actúen como polos de una oposición irreductible: es característica del arte moderno la acción conjunta de los sentidos y las facultades del conocer: imaginación y entendimiento. Facultades que en la identificación de la forma actúan de un modo atípico, distinto de cuando intervienen en el conocimiento racional de la naturaleza. Es en el dominio de lo visual, determinado por una "visión inteligente", donde se produce el juicio estético y, por tanto, se dan las condiciones para la concepción de la forma.

Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con la tendencia compulsiva a la novedad constante? Hay que señalar, ante todo, que tal empeño innovador no surgió de manera espontánea, como fruto de la inquietud psicológica de los arquitectos de la posguerra: durante los últimos años cincuenta, la consolidación del Estilo Internacional empezó a preocupar a ciertos críticos que veían en ello la esclerosis efectiva de una arquitectura que a su juicio había nacido para ser variada. Para contrarrestar el fenómeno se afanaron en publicar teorías e historias de la arquitectura moderna que subrayaban una presunta matriz antiestilística



60 y le exigían el compromiso de perseverar en estado de renovación perpetua. Empeño que se funda en la crítica a una idea anacrónica de estilo, alternativa a la concepción, y en una noción banal del funcionalismo moderno.

La sustitución del tipo por el programa como criterio de formación, que está en la base de la arquitectura moderna, fue interpretado por nuestros críticos desde una perspectiva metodológica -«cada» forma deriva de «cada» programa- y no en sentido epistemológico -la forma (genérica) deriva del programa (genérico)- como debían, a tenor de lo que se desprende de la observación de la realidad. De ese modo, se dio un cariz metodológico a lo que en realidad era una sustitución de criterios de identidad: la relevancia que pasaba a asumir el programa en la caracterización de la obra se aprovechó para promover un espontaneismo asistemático e inaugurador que tradujese realmente el espíritu libre de la sociedad industrial.

Tal énfasis en el método acentuó un funcionalismo estrecho hasta entonces inexistente, y propagó una idea de disponibilidad estilística que abocaba a un inconfesado pero asumido relativismo estético; bastaba con respetar los criterios operativos que garantizasen el paso del programa a la forma. Este desplazamiento del acento desde las cualidades visuales del espacio, consideradas rémoras de una modernidad incipiente y dogmática, a los criterios operativos de un método que hace abstracción del material visual que se maneja, tuvo una importancia decisiva en el desarrollo de la arquitectura moderna a partir de los años sesenta: ofrecía la coartada teórica para elaborar un

iconostasio privado que tradujera en imágenes afectivas la interpretación personal del tiempo histórico.

A la arquitectura se le exige desde entonces, además del cometido esencial de ordenar, la capacidad añadida de sorprender; y se constata cómo, con el paso del tiempo, el primer objetivo ha perdido relevancia progresivamente en favor del segundo. La fascinación por la novedad y la sorpresa deriva de una confusión entre lo esencial y la circunstancia: que la arquitectura moderna sorprendiera en sus orígenes era algo natural, atendiendo al cambio en los modos de ver y conformar que con su aparición provocaba. Convertir este fenómeno circunstancial en un atributo de su propia esencia, es un malentendido que sólo la precipitación o la ligereza intelectual pueden explicar.

Decía mas arriba que el origen de la enmienda a la forma moderna que se planteó desde distintos ámbitos culturales europeos a finales de los años cincuenta partía de una confusión acerca de la noción de estilo; del uso indistinto de la acepción referencial, que anidaba en la arquitectura moderna, y la tradicional, que fundamenta los estilos históricos frente a los que aquélla elaboró sus principios. Los estilos que enhebran el ciclo del clasicismo arquitectónico son sistemas de operatividad inmediata en un proyecto que obvia el momento de la concepción: el tipo de naturaleza cultural y vigencia histórica resuelve la estructura espacial, la forma, y el proyecto clasicista se limita a gestionarlo a la vista de un programa genérico y darle cuerpo a través del estilo. La arquitectura moderna renuncia al tipo como

28 Pierre Koenig, *Casa Study House 21*. Los Angeles (Estados Unidos). 1958

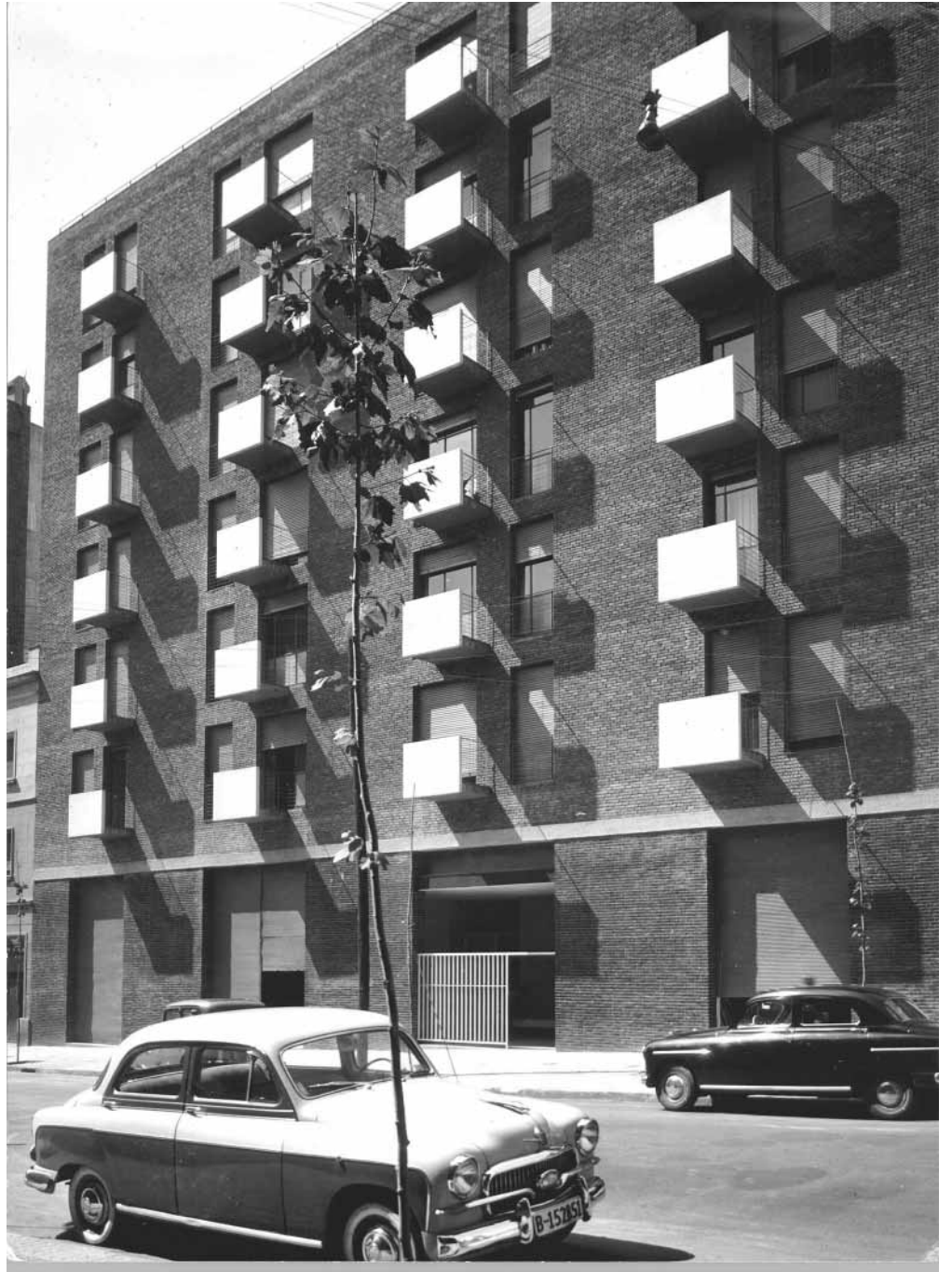


62 garante de la forma y sustituye su autoridad por un acto de concepción, en el que una estructura específica que dé cuenta del programa concreto persigue la consistencia formal que en el clasicismo garantizaba el tipo arquitectónico. El estilo deja de actuar, en este caso, como una instancia operativa, puesto que no se trata de realizar ningún esquema previamente existente, sino de concebir de nuevo un objeto en el que forma y apariencia no pueden considerarse por separado, son atributos de una misma realidad. De modo que en la arquitectura moderna el estilo pasa a ser una cualidad visual de la concepción, que actúa en un marco de relaciones espaciales en el que el proyecto adquiere identidad histórica. Identidad que no hay que confundir con la legalidad estética, que en la arquitectura moderna se alcanza sólo con el acto supremo de creación que supone la concepción específica de la obra.

Vistas así las cosas, no debería escandalizar a nadie el que la arquitectura moderna pueda actuar con *aprioris* estilísticos. Pero conviene señalar que corresponden a una noción de estilo claramente distinta de la que es común al conjunto de los estilos históricos: el proyecto moderno se apoya, en efecto, en determinados criterios de concepción que corresponden a instituciones visuales propias de una idea compleja y abstracta de forma. Rasgos que no tienen nada que ver con los elementos de composición que los estilos académicos gestionan con criterios de unidad fundados en la jerarquía como principio supremo de relación. Estos criterios de la forma moderna, esas instituciones visuales a las que me he referido, actúan como categorías de la

conciencia visual que da coherencia a la concepción de la forma. Objetar la existencia de esas categorías es como objetar la propia idea de modernidad. En realidad, no es otra cosa lo que se está haciendo cuando se intenta reducir su aportación histórica a la puesta a punto de un método operativo transparente; tal instancia objetiva actuaría como entramado neutro sobre el que cada arquitecto urdirá su particular visión del tiempo con la expresión de sus afectos y desamores más íntimos.

Pero la consecuencia más negativa para ese proceso fue la renuncia a la concepción formal de la obra a que aboca la enmienda anterior. En efecto, se difundió la creencia de que aplicando con rigor un método deductivo quedaba garantizada la calidad de un objeto que en adelante estaría libre de *aprioris* estéticos; en adelante, sólo aparecería determinado por el peso de la tecnología o la tradición. En realidad, la enmienda supone una desconfianza en la capacidad de la forma moderna para autorregularse; significa la negación de la propia idea de forma como entidad autónoma, dotada de una consistencia interna, compatible con las condiciones de los programas pero irreductible a una consecuencia directa y unívoca de las mismas. Entender el objeto como producto final de un método neutral que procesa las condiciones y circunstancias que concurren en cada proyecto, es el mito que fundamenta el olvido del principio esencial de la arquitectura moderna: la asunción de la capacidad legisladora por el propio objeto, orientada a concebir un artefacto antes inexistente, dotado de consistencia formal autónoma.



64 El hecho de que el correctivo no fuese radical en sus maneras -siempre se hizo desde la proclamada asunción de continuidad- fue quizás la causa de la escasa atención que la crítica posterior ha prestado a la trascendencia de la confusión que provocó la enmienda; confusión de la que todavía hoy se sienten los efectos. En realidad, el abandono de la concepción moderna, bajo la acusación de actuar con prejuicios que la orientan hacia una iconografía «seca e impersonal» -tan estilística como la propia de las arquitecturas académicas, argumentan los objetores- no garantiza el advenimiento de una estética neutral, libre de los excesos de la abstracción. Por el contrario, abre las puertas a figuratividades afectivas que se amparan en la técnica o la tradición como coartada moral para convertir la práctica del proyecto en una actividad lúdica sólo regulada por la lógica común.

En el fondo de las objeciones había, como se vio, un malentendido sobre lo que realmente supone la idea moderna de forma, confusión que afecta a dos aspectos: por un lado, se funda en un funcionalismo esquemático -“la forma sigue a la función”- de sobras comentado a lo largo de este texto; por otro, confía en la irrepitibilidad de los objetos -no hay dos casos iguales-. La primera faceta del error actúa como coartada de la segunda: así, se establece el principio de la originalidad ontológica del arte moderno hasta el extremo de que basta predicarla de cualquier artefacto para que se considere garantizada su calidad artística.

El antiestilismo que la crítica de mediados de siglo endosa

a la arquitectura moderna se debe sobretudo a la convicción de que el estilo se oponía al método: se consideró que restringía su libertad de acción y dotaba a los resultados de una apariencia común, ajena a las peculiaridades del programa. Insensibles a los valores espaciales, formales, que derivan de la concepción del objeto, los críticos sobrevaloraron la entidad de esa apariencia común que se dio en llamar Estilo Internacional. Comunidad asistemática de rasgos a la que paradójicamente se atribuyó capacidad normativa, convirtiéndola en equivalente metonímico de la arquitectura como un todo. Al rechazar el Estilo Internacional desde la objeción que comento, se incurre en actitud análoga a la de quien glosa las similitudes de toda la literatura española del Siglo de Oro por el hecho de estar escrita en castellano antiguo; en realidad, revela la incapacidad para apreciar los valores literarios de la narración de cada obra en particular.

Entendida la modernidad como una gestión heurística del programa, sin otros criterios que la transparencia a la función y cierto compromiso técnico, se explica la obsesión de los críticos por rechazar los criterios visuales con los que se construyó la espacialidad moderna. Pero, con una idea más elaborada de modernidad, que confía la identidad formal del objeto al momento de la concepción, el estilo no es la antítesis del acto en que se forma idea visual del objeto: es precisamente el ámbito en el que la concepción se da. El estilo, así entendido, ya no es un corsé sistemático y simbólico: es el marco estético que da historicidad a un artefacto cuya legalidad formal específica deri-



66 va del impulso sintético que es la concepción. En el primer caso, la crítica al estilo conduce al método como instancia neutral que garantiza transparencia; en el segundo, el estilo se entiende como el universo visual en el que la concepción se da. En el primero, se confía en que la transparencia garantice la historicidad, se asume que el arte es en cualquier caso expresión del espíritu del tiempo; en el segundo, la historicidad se alcanza sólo a través de la acción del juicio subjetivo sobre los materiales que el tiempo histórico pone a disposición de quien proyecta.

El criterio de calidad correspondiente a la idea sociotécnica de modernidad que subyace en la mayoría de los ensayos que comento, tiene que ver con la corrección en la aplicación del método y la inmediatez en la expresión de la realidad constructiva; deriva, como se ve, de circunstancias ajenas a la propia obra. El criterio de calidad en la idea de modernidad que anima este curso se orienta a la propia consistencia visual del objeto, y es independiente de criterios o sistemas exteriores y ajenos al mismo.

De ese modo, el ansia compulsiva de novedad podría verse como un intento de evitar una de las dificultades esenciales del arte moderno: la imposibilidad de disponer de un criterio de juicio ajeno a la propia obra que sea a la vez seguro y fiable. Si se asocia lo nuevo a lo bueno queda resuelta esa cuestión fundamental: en la medida en que se dispone de un criterio fácil para valorar, no hace falta comprometerse con el juicio estético que comporta el reconocimiento de forma. Identificar lo nuevo con lo encomiable simplifica de modo definitivo el papel del sujeto

de la experiencia: lo aproxima al del registrador, pero aleja su acción de los dominios de lo artístico.

En este caso, como en otros muchos, el tópico se funda en un malentendido que se genera al confundir el aspecto fenoménico del objeto con la forma que lo vertebrata. Confusión que en general se da en un sólo sentido, esto es, se cree estar hablando de la forma de un objeto cuando en realidad se piensa en su manifestación sensitiva inmediata: a menudo se cree estar explicando un proyecto, los criterios de su concepción, cuando en realidad sólo se explica el edificio que el proyecto trata de vertebrar. Y no ha de sorprender que tal simplificación se instituya: a medida que la estructura específica del objeto se desvanece, suplantada por la acción de otras lógicas no visuales -construcción, economía, historia-, la noción de artefacto va derivando progresivamente hacia su mera apariencia. La formalidad que reconoce el juicio estético, y que los realismos trataron de anular, distingue claramente entre los dos planos, complementarios pero diferentes, del objeto y su estructura visual; del fenómeno y su constitución específica.

La obsesión por la innovación acentúa, por último, la consideración de la arquitectura como espectáculo público: la propia idea de novedad alude a la virtualidad de unas expectativas por parte del cuerpo social que se refieren naturalmente a la apariencia de la arquitectura. Expectativas que se tratan de sorprender cuando se pretende sobre todo innovar. Porque la innovación se funda a menudo en razones de tipo moral, no estético; el innovador "se atreve" a propuestas que las convenciones no



68 contemplan: infringe los hábitos vigentes, y a ello atribuye su excepcionalidad. En realidad no actúa como sujeto, lo que le llevaría a plantearse la universalidad de sus acciones, sino como individuo, ajeno y extraño a los demás, inasequible por tanto a cualquier juicio que provenga de ellos. Raramente el innovador empedernido se preocupa por los atributos de la forma, ese orden supremo que disciplina la materia y da identidad al artefacto. Probablemente, porque el ámbito de lo formal tiene ese carácter implícito y es de acceso más costoso que el de los materiales que ahorma.

Es lógico que sea así; porque, si por un momento se abandona el plano del objeto y se considera el de su forma, el empeño por innovar pierde casi todo su sentido. En efecto, si lo específico de la idea moderna de arte es la importancia que en ella adquiere el momento de la concepción, operación de síntesis por la que se genera un artefacto dotado de consistencia autónoma, la eventual coincidencia de esa estructura formante con lo esperado, o la existencia o no de expectativas a ese respecto, es una circunstancia irrelevante. La autenticidad y consistencia visual de la obra, aquello que garantiza su artísticidad, se medirá por la capacidad de su momento formal -sintético, creativo- para dar cuenta del programa a través de un modo propio de ordenar los materiales del proyecto. Que estos materiales sean o no innovadores no es significativo desde el punto de vista del arte; lo que importa es la relación entre la estructura que les da consistencia como artefacto y los atributos sensitivos que derivan de su materialidad.

La cuestión de la originalidad es, por tanto, irrelevante desde el punto de vista de la concepción moderna: no se trata de obtener productos nuevos sino de construir objetos genuinos, cuyos atributos formales den cuenta a la vez de su estructura visual y de su programa. Artefactos que resuelvan sus contradicciones internas por medio de la síntesis de la forma, estableciendo un orden que estructure el proyecto sin violentar las lógicas particulares de los elementos que lo constituyen. Tal noción de lo auténtico conduce a una idea de verdad como coherencia interna, inseparable de la consistencia formal que garantiza la estabilidad del objeto, aun cuando cambie o desaparezca el programa funcional que estimuló su concepción.



## IMAGINAR Y CONCEBIR

70

A finales de los años sesenta, tras una década de realismo, en ámbitos profesionales se había generalizado la convicción de que la modernidad tenía que ver sobretodo con un irrefrenable impulso hacia lo nuevo; ello orientaba la práctica del arte hacia una pirueta continua. En arquitectura, la hipoteca funcional, intrínseca a su propia naturaleza, moderaba de algún modo el afán de sorprender; sentados los principios morales y racionales del realismo, la eventual artísticidad del producto quedaba en tierra de nadie. Hay que recordar que en esos años todavía estaba vigente una idea de arquitectura distanciada de lo artístico: el hecho de que el argumento básico de la primera arquitectura moderna -“la arquitectura es una práctica racional, no un desahogo estético”- sobreviviera a la rectificación realista podría explicarse como un fenómeno de inercia ideológica.

En cualquier caso, a medida que se iba desartizando la arquitectura, se hacía más urgente la existencia de un baremo que midiese la calidad: ahora ya no se trataba de un distanciamiento nominal, decidido por razones tácticas, como se dio durante la modernidad inicial, sino del vaciado sistemático de criterios artísticos de construcción de forma que la doctrina realista determinaba. La autenticidad no servía ya como criterio, pues la arquitectura se desvanecía como realidad estética; tal era el pábulo que en esos años se dio a la realidad de las cosas. De modo que, tras una década de sequía y austeridad con las que en Europa Occidental se celebró el “reencuentro” con la técnica, fue adquiriendo una relevancia

decisiva la imaginación como atributo de la arquitectura.

La cualidad no era nueva, justo es reconocerlo, pero es verdad que llevaba varias décadas en desuso: ni los más despistados entre los críticos justificaron jamás su interés por la arquitectura de Le Corbusier o Mies por lo imaginativo de sus propuestas. Aunque no supieran exactamente por qué, hubiera resultado impertinente, acaso irrespetuoso, referirse a esas obras en semejantes términos; tal era la intuición de que sus méritos dependían de otros valores. Pero, generalizando el rasero que garantizaba la doctrina, resultaba necesario resolver la cuestión de la calidad: la mera militancia realista no la justificaba. En esas condiciones, la imaginación se convierte casi en un atributo de la arquitectura, de modo que se proyecta sobre el objeto como cualidad lo que es en realidad una facultad del sujeto.

Pero la transferencia va acompañada de una rectificación del sentido: lo que como facultad del sujeto supone la capacidad para representar imágenes de las cosas reales o ideales, como cualidad del objeto se convierte en el efecto de la afectación y audacia de quien proyecta. Así, el vaciado estético del objeto que aparece compensado por la proyección sobre él de una facultad del sujeto convertida en criterio de juicio.

El prestigio de la imaginación como atributo determinante del interés de la obra comienza cuando las críticas a la formalidad moderna se hacen más insistentes: la imaginación viene así a llenar el hueco producido por el abandono de la concepción formal moderna a que los realismos abocan. Desvanecida la

33 Viljo Revell, *Viviendas en Tapiola*. Helsinki (Finlandia). 1952-1959



72 formalidad como ámbito específico en el que se da la concepción espacial que identifica y singulariza al objeto, la imaginación asume un cometido totalizador que desborda su competencia: proyectar imágenes que den cuenta de la totalidad de un objeto sin forma. El desplazamiento de la identidad de la obra desde el ámbito de la estructura visual al de la pregnancia figurativa es un hecho esencial que deriva de la crisis de la concepción moderna que había provocado el correctivo realista.

La fortuna de la imaginación supone, pues, un paso atrás en el proceso de formalización del espacio que con la modernidad se inicia: reactiva la proyección sentimental -*Einführung*- frente a la abstracción, invirtiendo el sentido de progreso en la historia del arte que Worringer describe en su conocido ensayo. La complicidad sentimental es en la nueva situación el único modo de experimentar el arte; desvanecida la idea de juicio estético, no hay otra vía de acceso a la obra que una sintonía afectiva con ella de cariz claramente romántico.

Poco amigo de la disciplina, el imaginador se mueve a sus anchas en el ámbito de lo particular; confunde a menudo lo subjetivo con lo individual, y desconfía de cualquier criterio o sistema por si acaban despersonalizando su obra; renuncia a la universalidad, aquello que confiere abstracción a la acción subjetiva, por miedo a incurrir en convenciones. Desconfía de cualquier reflexión sobre su obra, incluso del propio juicio sobre ella; en realidad, la desprecia: sólo se gusta a sí mismo proyectado en ella.

Si se actúa, en cambio, en el marco de una idea de arte fundada en la acción estructurante del sujeto, regulada por una aspiración consciente a lo universal, se reinstaura el objeto en el ámbito de la consistencia formal que lo identifica y le confiere singularidad. La capacidad de juicio, de reconocimiento de forma, es ahora la facultad que relaciona la concepción y la experiencia de la obra; capacidad que presupone “el juego libre de las facultades del conocer”: imaginación y entendimiento. Facultades que contribuyen a una acción creativa que las trasciende y culmina en un acto supremo de intelección visual.

Resituada en el ámbito de su competencia, la imaginación sería de nuevo una condición del juicio que está en la base tanto del reconocimiento como de la creación de forma. En tanto que facultad de representar idealidades, la imaginación atribuye consistencia visual al sistema de conceptos heterogéneos sobre el que se apoya la concreta formalidad de las obras de arquitectura: ese es su cometido esencial, su contribución decisiva a la concepción como momento intenso de la práctica del proyecto.

Descargada de cometidos que le son impropios, la imaginación dejaría de ser la alternativa patológica de la concepción, para convertirse en condición necesaria de su posibilidad; se alejaría de cualquier ansia de innovación característica de mercados siempre insatisfechos, para recuperar su condición de facultad básica del pensamiento visual: estímulo y, a la vez, instrumento de verificación de la formalidad de lo concebido. Se desharía, por fin, la paradoja que acompaña a la ma-



74 yoría de arquitecturas imaginativas, la duda permanente acerca de la imaginación real de sus autores: si fueron capaces de representarse previamente en imágenes lo que ideaban proyectar, ¿cómo no vieron la conveniencia de desistir en el empeño, a la vista del cariz que iba tomando la criatura?

## EL ESPACIO ANIMADO

Los realistas objetaban sobre todo a los arquitectos modernos que actuasen con prejuicios estilísticos. Actuando así, argumentaban, incurren en un academicismo análogo al que trataron de clausurar con su irrupción en la historia. El reparo partía de una doble asunción: que lo contrario al academicismo clasicista es la improvisación y el espontaneísmo a que conduce la falta de cualquier criterio, y que el modo moderno de concebir la forma constituye un estilo análogo a los que le precedieron en la historia de la arquitectura. En realidad, la objeción arrancaba de una idea precisa de modernidad, relacionada con un método operativo que gestiona la respuesta arquitectónica al programa con neutralidad y transparencia.

Los tópicos acerca del fundamento científico, neutral, con que la arquitectura trató al principio de mostrarse como un producto necesario de la época, habían calado con fuerza en la conciencia de los realistas. No hay que olvidar que sus teóricos habían aprendido la arquitectura moderna en los libros; o sea, que habían sufrido el filtro ideológico de quienes, incapaces de convivir con la incompreensión del fenómeno moderno, decidieron explicarlo por su cuenta y riesgo.

Los teóricos del realismo se basaban, pues, en una idea amañada de modernidad, para la que su neutralidad, transparencia, objetividad y racionalidad, eran sus valores indiscutibles.

Pero, el modo en que los arquitectos modernos ordenaban sus edificios no era neutral ni, por tanto, transparente a la función: había una mediación en el acto de proyectar, asumida



76 desde unos criterios visuales cuya abstracción no era óbice para que los productos tuvieran cierto aire de familia. Cuando los realistas despotricaban sobre ese “maquinismo simbólico” que los edificios modernos compartían, estaban rechazando, en realidad, los criterios formales que estructuraban tales artefactos. No podían soportar unos objetos concebidos según un orden específico, ajeno a la lógica del programa -económico, funcional, constructivo-, aunque compatible con ella.

Acabo de referirme a la imaginación como instancia con cuyo abuso se intentó llenar el vacío provocado por la ausencia de prejuicios: esto es, por la renuncia a usar categorías visuales como marcos de la concepción arquitectónica. Se reemplazó la noción de consistencia visual por la de intensidad imaginativa, como criterio de juicio por parte del espectador. Pero ¿qué ocurre con el objeto?, ¿cuál es el modelo de un objeto neutral, sólo dispuesto a responder a las solicitaciones del programa, la técnica o la historia?

Todo invitaba a volver a la analogía orgánica: el objeto como organismo animado, capaz de comportarse como si de un ser vivo se tratara. La idea de equilibrio alcanzado por la correspondencia entre las partes, específica de la formalidad moderna, cede su lugar a la adecuación conseguida por el gesto. El cerramiento será, en adelante, la piel; las relaciones, los recorridos; el edificio acoge, gira, se vuelca; y el sujeto de la experiencia, objeto contemplado por arquitectura entendida como espacio animado.

La analogía de las obras de arte con los organismos vivos

ha tentado desde antiguo a quienes se han ocupado de problemas de estética: Kant, en su *Crítica del juicio*, la plantea para explicar la finalidad que vincula a los elementos que constituyen una obra artística. Pero a renglón seguido, señala la diferencia esencial entre la finalidad de los organismos vivos, encaminada a un fin, y la finalidad propia de los objetos del arte, no orientada a ningún fin ajeno a su propia consistencia visual como producto concebido por el hombre. De todos modos, en ningún caso la analogía pretende asignar al objeto artístico ningún atributo de ser vivo: por el contrario, la diferencia esencial entre su finalidad y la del objeto del arte resalta el carácter formal e inanimado de este.

Le Corbusier, ciento cincuenta años después y en un contexto civilizatorio distinto, da un paso más en la misma dirección: propone la máquina como modelo de la forma moderna, por cuanto ambas comparten ciertas propiedades que afectan su organización interna. Ya no trata de ejemplificar la finalidad -relación causal entre las partes-, atributo de la obra artística lo bastante asumido en ese momento, sino que es la precisión y el rigor a lo que la máquina refiere: repugna la idea de una máquina con piezas superfluas y, por tanto, prescindibles. De todos modos, al igual que Kant, Le Corbusier desvincula la precisión de la funcionalidad congénita de la obra de arquitectura. La precisión es, a su juicio, un atributo esencial de la forma moderna; específico de una idea de arte que reserva al sujeto la capacidad para concebir formas cuya consistencia no depende de la concreta utilidad de los objetos que las adoptan, sino de la



78 estabilidad del sistema de las relaciones internas identificables por la visión.

La referencia a los seres vivos como el recurso a la máquina ha sido siempre, como se ve, estrictamente metafórica: la finalidad del organismo vivo, la consistencia que le confiere su sistema propio de relaciones causales, está orientada a un fin exterior a su propia estructura, que es la subsistencia; la finalidad de la obra artística es libre, no tiene fin alguno fuera de su existencia como constructo visual.

Pero los arquitectos no siempre han visto así las cosas; en general, han pensado más bien al contrario: en el ser vivo se ha reconocido a menudo un modelo de comportamiento que el arte debería imitar, y la máquina se ha propuesto con frecuencia -y en la práctica continúa asumiéndose- como referencia iconográfica de la arquitectura avanzada. En uno y otro caso se han obviado las características que indujeron a Kant y Le Corbusier a ejemplificar sus respectivas teorías con analogías: orgánica, en un caso, y mecánica, en otro. En general, de los seres vivos se valora sobretudo su capacidad para actuar según las circunstancias del caso; de la máquina, una iconografía a la que se atribuye desde hace ochenta años un simbolismo de progreso. La estabilidad de la estructura de los organismos vivos y la precisión del ajuste interno de la máquina son atributos irrelevantes, por lo común, para quienes explícita o implícitamente promueven hoy la analogía.

No me parece en absoluto ociosa la reflexión sobre los modelos de la obra de arte a la hora de indagar sobre su autén-

tica naturaleza, pero mi glosa se orienta aquí hacia un problema al que se alude en el enunciado del capítulo, que ha tenido -y probablemente tendrá- una incidencia decisiva en los modos de proyectar: la asignación al objeto de atributos propios del sujeto.

Conviene recordar, a este respecto, cuanto se dijo en el apartado anterior acerca del cometido desartizador de los realismos, de su búsqueda de transparencia artística del objeto, en relación con la fortuna de la imaginación como atributo determinante del interés de la obra. El paso siguiente es valorar el objeto, ya no sólo por responder a la facultad del sujeto -la imaginación- sino por asumir la capacidad de respuesta a circunstancias externas o internas con ademanes que dan muestra de su vitalidad. Gestos que en su notoriedad revelarían a primera vista lo esencial del proyecto y, por tanto, serían indicio inequívoco del interés de su arquitectura.

Nada hay que objetar a quien prefiere espolpear su espíritu suponiéndose en un espacio que le habla: Baudelaire, en cierta ocasión, se sintió observado por las estatuas del jardín que transitaba, sin que ello llegase a tener una incidencia decisiva en la historia de la forma escultórica. La imaginación literaria es a menudo recurrida por los arquitectos como estímulo para la creación auténtica, aunque la gestualidad genérica de la que hablo no tiene que ver con ello: responde a la necesidad de contar con criterios inmediatos de interés que sustituyan a la formalidad abandonada.

Ahora bien, no se recurre al gesto por su capacidad



80 comunicativa, no se trata de una culminación póstuma del mito de la arquitectura parlante. El gesto trata de convocar el interés por el mero hecho de darse: indica la presencia de un *pathos* que se opone a la insoportable normalidad de la arquitectura inerte. No se trata, como se ve, de una simple metáfora didáctica, sin incidencia en el conocimiento de lo asistido: referirse a gestos, actitudes o sentimientos, a propósito del proyecto es asignar al objeto atributos de los seres vivos; supone abandonar la dimensión ordenadora de la forma como criterio de identidad de la obra para adentrarse en el universo siempre más confortable y distraído de la imagen animada.

El edificio así generado seduce, capta al observador, le narra sus excelencias y le impone sus condiciones. Es ahí donde se plantea el efecto perversor de esa arquitectura celebrativa y narcisista, que se le ofrece ya interpretada: la anulación del observador como sujeto activo de la experiencia del espacio. El objeto se presenta al habitante ya juzgado; se niega a la mirada como instancia indagadora: no se muestra como simple artefacto sino como visión deformada de sí mismo, según los modos de ver de un autor omnipresente.

El desvanecimiento de la forma como fundamento de la consistencia autónoma del objeto propicia, por fin, la relevancia absoluta del arquitecto: desemboca inevitablemente en la arquitectura de autor. En efecto, en la identificación del proyectista se agota toda posibilidad de juicio acerca de esas obras: su cualidad esencial es aparecer avaladas por una personalidad notoria que actúa como valor de marca. Adminis-

trar la afectación es lo que queda a quien se empeña en parodiar en forma de espectáculo la convulsión que las obras de arte auténticas provocan en la conciencia de quienes las alcanzan.



## ESTRUCTURA DEL PROGRAMA Y FORMALIDAD DEL SITIO

82 La revolución en el ámbito de la estética que supuso la modernidad respecto del clasicismo en su acepción más genérica, tuvo su epicentro en la sustitución de la mimesis por la construcción, como criterio de formación del objeto. El cometido reproductor del arte cedió el paso a un empeño conformador que hace de la propuesta de estructuras genuinas el objetivo de su impulso creador. Su corolario es que mientras en la arquitectura de ascendencia clasicista el tipo confiere identidad al objeto, en la arquitectura moderna es el programa el que identifica al artefacto.

En el campo de la estética se consideran las anteriores precisiones como hechos generalmente aceptados, y a menudo se las encuentra descritas con tanta aplicación como escepticismo: en realidad, pocas veces adquieren en ese contexto otra consideración que la de meros dicharachos académicos. Conviene advertir, en cambio, que no se trata de puntualizaciones teóricas debidas al ocio de desocupados, sólo consistentes al margen de la realidad, sino que, por el contrario, describen el propio fundamento estético de las obras de la arquitectura moderna.

El motivo de la desconsideración reside en que los cronistas de la modernidad arquitectónica cimentaron sus apreciaciones en aspectos estilísticos, sin atender como debían a la dimensión formativa en que se funda el nuevo modo de concebir. Al no vislumbrar el sentido auténtico de la arquitectura que glosaban, los críticos vieron en el funcionalismo una aportación práctica a la arquitectura de la máquina que, garantizando su

eficacia, la vinculaba al espíritu positivo de su tiempo. El programa sería, desde esta perspectiva, un mero sistema de prescripciones que determina la forma de modo inmediato: nadie vería ya en él la condición que identifica el objeto en la medida que aporta el material activo que éste disciplina y estructura según una lógica de intelección visual. De modo que el funcionalismo actuó como ídolo de la conciencia de los críticos, lo que mantuvo oculto su sentido profundo, a saber, que la arquitectura moderna es funcional porque parte del programa concreto, con su estructura específica, como elemento que, a la vez que estimula la forma, establece su ámbito de posibilidad en la ordenación del espacio habitable; no se debe entender, por tanto, el funcionalismo moderno como el reconocimiento teórico de la claudicación de la forma ante el cometido determinante del programa.

Fascinados con la eficacia con que la arquitectura moderna “resuelve” los problemas funcionales -con más motivo, si se tiene en cuenta el modo genérico de afrontarlos de la arquitectura clasicista- críticos y arquitectos se acostumbraron a ver en la formalidad de los edificios un modo natural de responder a los programas, sin otra mediación que la asunción incondicional del eslogan “la forma sigue a la función”. Pero esa respuesta al programa no era inmediata, por mucho que los propios arquitectos lo consideraran así; el hecho de que los criterios formales modernos se adquirieran por la experiencia visual de las obras, de modo inconsciente, sin asunción teórica de lo que representan en el proceso de concepción, no los convierte en



84 instancias neutrales del sentido común.

La falta de conciencia de la dimensión formadora del proyecto moderno y de su cometido estructurante del espacio útil, unida a la insistencia con que se recurre a sus aspectos figurativos o estilísticos, han tenido una incidencia determinante, no tanto en la difusión de la propia modernidad cuanto en la propuesta de las sucesivas superaciones históricas de la misma que han recorrido la segunda mitad del siglo XX. En efecto, al considerar que la respuesta formal de la arquitectura moderna al programa era de naturaleza funcional, y que la opción estética residía en el sistema estilístico, las doctrinas que con la coartada de un supuesto agotamiento simbólico se aprestaron a sustituirla, centraron su empeño sobretudo en el recambio figurativo, dejando las cuestiones formales a la conciencia de cada cual.

Tras unos años de posmodernismo radical, en el que el recurso a esquemas clásicos fue un modo confortable de obviar el problema a fuerza de audacia y desconsideración, el alumno en la escuela, y el arquitecto en la calle, se encontraron sin una capacidad para ordenar el programa, comparable a la que el Estilo Internacional había divulgado, y sin un modo alternativo de atender a los requisitos funcionales que no fuera la claudicación sistemática ante la presión de sus demandas. La ausencia de tensión entre la formalidad del sitio y la estructura del programa, convirtió el proyecto en un mero juego de empaquetar actividades, sin otro criterio o limitación que los hábitos funcionales de un falso sentido común.

El programa se convierte, de ese modo, en un escollo a

sortear: deja de constituir el material estructurado sobre el que la acción de quien proyecta establecerá un orden especial irreductible a sus condiciones pero de ningún modo ajeno a ellas. Desaparecido el rozamiento que la lógica del programa provoca en el proceso de formación del objeto, el proyecto pasa a depender de una "idea" de naturaleza seudoliteraria, en la que las intenciones y deseos del autor parecen adquirir trascendencia por el tono pedante y cursilón con que a veces se proclaman.

El vaciado estructural que provoca la "arquitectura de la idea" va acompañado de una desconsideración formal del sitio, a menudo travestida de auscultación sicotópica del lugar. No sorprende, así, la dificultad con que en las últimas décadas se afrontó la dimensión espacial del sitio: las categorías visuales de la posmodernidad han propiciado la reducción del episodio espacial más intenso a la banalidad de un escenario intercambiable, orientado a peraltar la artificiosidad de cualquier capricho.

En ocasiones, cuando se quiere actuar con el patrocinio de la historia, el arquitecto se afana en seguir las "huellas" de una construcción pasada o vecina, de modo que sus respectivas directrices serán determinantes para la configuración del nuevo edificio. La atención al lugar se reduce, en este caso, a un ejercicio de extrapolación geométrica que encubre su arbitrariedad manifiesta con la indiscutible autoridad de una realidad pasada, hechas geometría sin fin.

Como ocurre con el programa, la desconsideración del sitio



86 en la arquitectura de las últimas décadas tiene que ver con la pérdida progresiva de su cometido ordenador, a medida que el proyecto adquiere los modos de la expresión visceral y el espectáculo de masas. Cuando los alumnos tienen ocasión de elegir tema y emplazamiento para su trabajo -lo que acostumbra a suceder en el proyecto que culmina sus estudios- optan en su mayoría por programas atípicos, dotados de una topicidad sofisticada, que aluden a una sociedad vertebrada por: centros culturales de equívoca raigambre, clubes de vuelo sin motor y piscifactorías de montaña. Se confía en que la indeterminación del programa lo hará más maleable, a la vez que lo singular de la actividad garantizará el interés. La elección del tema suele fundamentarse en motivos de utilidad pública; la del solar, en su disponibilidad municipal. El razonamiento, en su conjunto, suele apoyarse en argumentos propios de un concejal con inquietudes.

Así las cosas, resignado a un modo de proyectar que renunció a ordenar con criterio de forma, el estudiante que concluye se ve abocado, en general, a una práctica que persigue la identidad de sus productos por medio de la mimesis. Preocupado sobre todo por el aspecto de su criatura, en el mejor de los casos, reemplaza la inexistente estructura espacial por un conjunto de efectos tópicos que una geometría caprichosa trata de disciplinar: jamás la confusión entre geometría y orden fue tan celebrada en amplios sectores de la profesión y la docencia.

Al obviar toda dimensión sistemática de su constitución, el

programa se asume como un conjunto inorgánico de preceptos funcionales, sólo verificables uno a uno, lo que aboca a un funcionalismo sintomático, propio de un funcionario que debiera comprobar la habitabilidad del inmueble a efectos administrativos. Abandonar la idea estructural del programa como soporte de la identidad de la obra, comporta la renuncia a fundar el carácter del edificio en los rasgos específicos del sistema de actividades que encierra, para confiarlo a una figuratividad intercambiable que propicia la aberración; no porque infrinja un código implícito que vincule actividades y representaciones, lo que no sería más que un simple anacronismo, sino porque instituye la falsedad esencial como modo típico de acción. La identidad difusa de la arquitectura reciente tiene que ver con la renuncia a conformar en el marco de un programa orgánicamente estructurado.

La desconsideración del programa, por tanto, al contrario de lo que pudiera parecer, no rescata el proyecto del terreno de la mera función para aproximarlo al ámbito de lo artístico, sino que lo instauro en el universo de la lógica convencional: derivando la lógica racional hacia el pensamiento débil y orientando cualquier criterio visual a la lógica del mercado. El abandono del programa como marco activo elimina la tensión entre la estructura orgánica que vincula sus requisitos y la estructura formal del objeto: con ello, desaparece el enigma que anida en las obras de arquitectura auténticas. No se da ya la confrontación entre dos lógicas, sino la mera contigüidad de respuestas inmediatas a cuestiones de naturaleza diversa, pero per-



88 fectamente explicables desde consideraciones del pensamiento común.

A la vez que disminuye la consideración del programa, el proyecto sufre una repentina atención metafísica al lugar que trata de compensar la pérdida de la intensidad visual de la experiencia con las fantasías de una descripción literaria desinhibida. El solar, desprovisto de su formalidad latente, debido a los nuevos hábitos perceptivos del arquitecto, en adelante, “sugiere y desea”, para acabar imponiendo soluciones que, a su vez, “interpretan y responden”, valiéndose para ello de una gestión explícita del ademán. El mito del edificio viviente se reanima: la obra se entiende como un conjunto de gestos que responden sin mediación al menor incidente del lugar.

En realidad, al atribuir actividad orgánica al edificio, se le está reconociendo una condición de objeto completo y acabado que presupone el aislamiento respecto del ámbito espacial que lo envuelve; de ahí que se confíe en el gesto como modo de reconocer la presencia de solicitaciones del escenario ajenas a la propia naturaleza del artefacto. Objeto y escenario son, desde esta perspectiva, entidades pertenecientes a lógicas irreconciliables, universos formales autónomos, cuya única relación residiría en el ademán con que el objeto responde a un contexto que por definición le es extraño.

Situación bien distinta a la que se da entre la obra y el sitio si se actúa con una idea abstracta de forma, basada en la relación visual como vía de producción de sentido en el espacio. En efecto, vistas así las cosas, la propia idea de objeto

aparece relativizada; la noción de relación visual no tiene por qué reducirse a la que se da dentro de los límites físicos de la obra: acaso en el ámbito de su materialidad la presencia de tales relaciones será mas intensa, pero, en todo caso, son del mismo modo formales los vínculos que refieren el artefacto al lugar en que se constituye. Vínculos que nos son más irrelevantes por ser menos manifiestos; que se fundan en la naturaleza sutil y rigurosa de la visualidad inteligible que caracteriza a los espacios modernos.

La pérdida de la conciencia de esa formalidad sin límites que caracterizó a la mejor arquitectura de este siglo, motivada por el declive de la visualidad formal, está acaso en el fondo con que a menudo se glosa la falta de espacialidad urbana de la arquitectura moderna.

El abandono de lo formal y la inmersión en el universo de la expresión corporal propicia la afectación y el espasmo, como sucedáneo de la intensidad visual que provoca la consistencia de un objeto complejo. La idea del espacio actuante, a la que lo anterior conduce, explica el zoomorfismo más o menos encubierto que anida en la iconografía de la arquitectura que centra en la expresión personal su cometido artístico.

La desconsideración del programa y el interés por una noción metafísica del lugar aparecen, como se ve, como consecuencia de la pérdida del papel estructurante y formalizador del proyecto, ocurrida con la asunción de las doctrinas realistas que emergieron a finales de los años cincuenta y alcanzaron su apogeo durante la década de los sesenta. El desvanecimien-



90 to de la identidad y la relativización del carácter del edificio son sus características más notorias y lamentables, en el marco de una idea de proyecto como práctica formativa de naturaleza artística.

Distinta ha de ser la valoración que de esas circunstancias haga quien asume la gestión de lo arquitectónico como una actividad más o menos funcional dentro de la industria del espectáculo, empeñada en la producción de objetos habitables capaces de interesar y mover el ánimo del telespectador. Empeños legítimos, aunque ajenos al dominio de lo artístico: ámbito de acción interesadamente mitificado al que recurren para asegurar la plausibilidad social de sus productos.

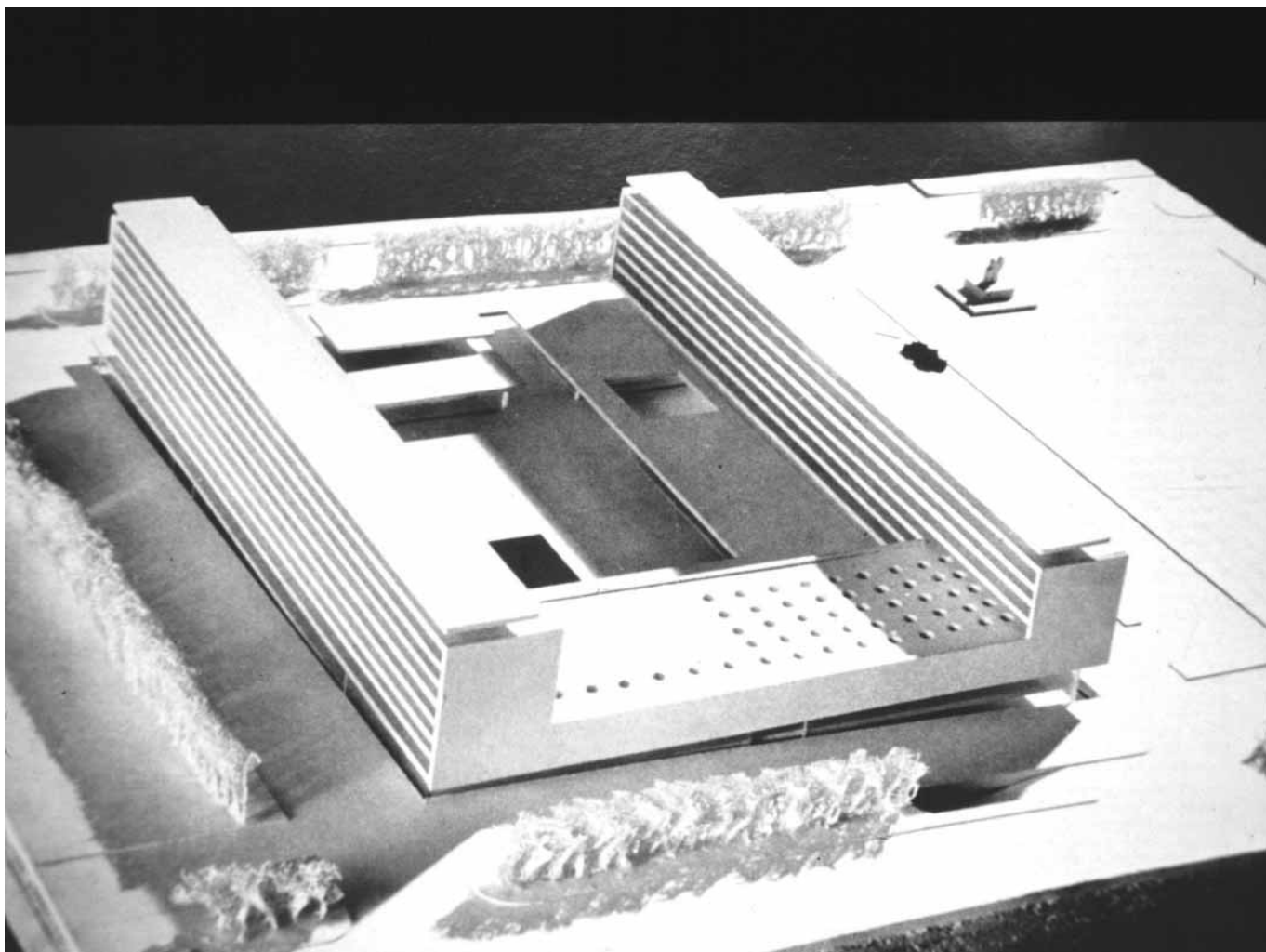
Mientras la práctica del arte se centra en las condiciones de concepción formal del sujeto, y sus productos se orientan al placer estético, los productos del espectáculo se programan teniendo en cuenta las expectativas del público, y se dirigen a la satisfacción del placer sensitivo; aquel que se agota en el mismo órgano que vehicula la experiencia.

## LA TECTONICIDAD NECESARIA

«No hay libertad sin norma», repetía Le Corbusier, tratando de salir al paso -por lo visto, sin fortuna- de esa idea banal de libertad que desplaza su sentido hacia la mera ausencia de trabas. La propia posibilidad de concebir un objeto antes inexistente, dotado de una finalidad intrínseca, ajena a la coacción de principios absolutos, colma el impulso liberal de la arquitectura moderna: la necesaria disciplina que tiene que asumir la forma en su constitución es la condición de la acción subjetiva en el proyecto de arquitectura. Es, pues, en el territorio del sentido donde se sitúa la noción de libertad que aquí se contempla: resulta más libre la elección entre dos opciones, teniendo conciencia de lo que se deja, que optar entre infinitas posibilidades cuyas diferencias de sentido no se alcanzan a vislumbrar.

Pero una cosa es que la arquitectura deba trascender los principios técnicos en que se funda la construcción material y otra muy distinta, que se quiera considerar la disciplina constructiva como un elemento prescindible en el proceso de proyectar, amparándose en que ese precepto jamás podrá garantizar por sí solo la cualidad de la forma. Es una creencia generalizada que el programa sobre el que se funda cualquier arquitectura se reduce al inventario más o menos exhaustivo de los requisitos funcionales a que deberá atender; de modo que a menudo se obvian otros elementos a que la obra responde, acaso por considerarlos parte implícita de su propia constitución: la construcción y la estructura soportante son los aspectos que la conciencia evita con más frecuencia.

La tectonicidad, esa condición constructiva preliminar que lo



92 arquitectónico debe contener necesariamente, se entiende casi siempre como una opción de proyecto, entre otras posibles, empeñada en acentuar los aspectos materiales de un artefacto macizo y de constitución robusta. De modo análogo, e igualmente legítimo -se piensa-, a como en otros casos puede convenir mostrar ligereza e inmaterialidad. En definitiva, se da a la construcción el estatuto de elemento que puede ser obviado en el proyecto; susceptible, en todo caso, de ser usado como argumento simbólico o iconográfico, cuando se considere oportuno por quien decide.

La tectonicidad es, en realidad, una condición de la forma arquitectónica que aporta un orden al material, previo a lo arquitectónico, del que la arquitectura se nutre. Garantiza la verosimilitud física del artefacto y se rige por criterios de autenticidad. No se alcanza por la mera expresión del procedimiento constructivo ni se orienta a una idea de verdad como transparencia y adecuación, sino que es la noción de coherencia su horizonte sistemático.

No obstante, el constructivismo más o menos emblemático ha sido una de las doctrinas más fomentadas durante la segunda mitad de este siglo: con periodicidad regular y frecuencia creciente, surge quien -con o sin doctrina que lo arrope- propone esa arquitectura hipertécnica, que parece que ha de conducir definitivamente a su cauce las aguas desbocadas por las ínfulas expresivas de los arquitectos. El uso exacerbado de la construcción como parámetro determinante de la forma acaba siendo en realidad un recurso para garantizar ciertos

valores de imagen; en cambio, parece situar a quien lo propone en un limbo objetivo, respetable por el prestigio de la referencia.

La realidad es bien distinta: de hecho, el constructivismo es la cara oculta de la atectonicidad; oculta, porque a la vista del ingenio puede parecer lo contrario. Lo tectónico es un atributo del artefacto, no un rasgo visual de su apariencia. Los criterios constructivos afectan al objeto en su totalidad e inciden en el momento de su concepción: quedan integrados en el todo, por el efecto de síntesis que supone el proyecto; su presencia en la obra es, a menudo, irreconocible.

El constructivismo, que en su origen fue un intento de encontrar una legalidad a la forma por medio del énfasis en la construcción, se usa hoy como un estilo más que nutre su iconografía en las convenciones visuales de una idea de técnica anecdótica y «bricolagera». Animado por un empeño continuo en acentuar lo que es obvio, el constructivista acaba por reproducir un ambiente industrial de gusto siderúrgico, que acaba autoalimentando a sus elementos.

Propio de arquitecturas poco rigurosas, ese empeño en mostrar el montaje comparte el infantilismo audaz con la mayoría de los estilos que hoy conocen el éxito. Armados con una mentalidad analítica, poco dotados, por tanto, para la concepción, quienes así proyectan suelen confiar en la exhibición del montaje la contrapartida artística de objetos producidos, en el mejor de los casos, con criterios de razón pura.

No hay concepción sin consciencia constructiva. La fricción entre la estructura física y la visual es el problema central de la



94 creación auténtica. Reemplazar lo tectónico por la expresión ornamental de lo técnico es un modo de apartar el proyecto de la arquitectura; es pervertir el criterio técnico al convertir su abuso en estrategia comercial.

Lo tectónico tensiona lo formal, discutiéndole en ocasiones la autoridad legal del proyecto: como ocurre con la lógica del uso, la razón constructiva parece absorber a veces los criterios de concepción del objeto, creando la ilusión de que alcanza un cometido totalizador. Es en estos casos, sobre todo, cuando se plantea con mayor intensidad la autonomía del principio estructurante del orden.

Lo tectónico no es, pues, un valor arbitrario de la arquitectura, más o menos asumido según las ocasiones, sino que es una condición necesaria que delimita el ámbito de posibilidad de la forma: define los atributos de la materia sobre los que actuará la acción formativa del sujeto.

Pero, a la vez que responde a la disciplina que rige el uso de los elementos físicos, lo tectónico acentúa la presencia plástica del material: color y textura son atributos de los elementos constructivos, pero también son cualidades visuales capaces de interactuar, al margen de cualquier disciplina técnica, en el ámbito del artefacto arquitectónico considerado en su totalidad.

Es un hábito extendido considerar que las relaciones visuales que configuran la estructura espacial de la arquitectura son vínculos referidos a elementos geométricos; inmateriales, por tanto. Así, se habla con frecuencia de relaciones entre planos, aristas y huecos, obviando sus aspectos materiales concre-

tos, con la convicción de que de ese modo se establece una relación más abstracta. Actuando así, en realidad la relación se empobrece, al faltar entre los elementos que la soportan la precisa materialidad que daría consistencia arquitectónica al episodio. Si se hace abstracción de la realidad física, con sus atributos corpóreos y cromáticos, la concepción corre el riesgo de convertirse en una incursión ingeniosa en los dominios de Euclides, ajenos por sí mismos al territorio de la arquitectura.

Y de nada sirve pensar que la asignación del material es una operación posterior a la definición geométrica del espacio: tal práctica obliga a neutralizar hasta tal extremo los atributos de los elementos en juego que a la postre resulta difícil encontrar motivos para definirlos: se acaban decidiendo, en última instancia, con un respeto acrítico a las convenciones o con un indiscriminado criterio de fotogenia estilística.

La concepción actúa, pues, sobre realidades físicas, capaces de generar una visualidad intensa que afecta a la totalidad de la experiencia espacial. La tectonicidad, esa verosimilitud constructiva que en ocasiones adquiere el material de la arquitectura, forma parte del rozamiento que encuentra la forma en su constituirse. De manera análoga a los requisitos funcionales, la construcción introduce una disciplina al concebir; pero del mismo modo que con ellos ocurre, no se trata sólo de un impedimento momentáneo que entorpece el proceso del proyecto, sino que constituirá a lo largo de la vida de la obra un agente activo en la génesis de su sentido formal, y por tanto arquitectónico.

45 M.B.M., *Viviendas de la Ronda Guinardó*. Barcelona (España). 1961-1964



Con el propósito de plantear la concepción en el ámbito de la experiencia arquitectónica se han fijado las condiciones constructivas de los ejercicios: además de evitar la cuestión de la identidad genérica del edificio, se ha tratado de restringir el ámbito de elección de la técnica y el material para que la permanente cuestión del sentido dificulte el ejercicio de la arbitrariedad. Se pretende que hasta la mínima decisión de proyecto pueda verificarse en el marco general que establece la concepción formal -y, por tanto, material- del artefacto.

Podría parecer, si se observa con premura, que el programa en su conjunto está orientado a propagar cierta reducción constructiva de la arquitectura. Pero no es así, sino al contrario: en la medida que se fijan procedimientos materiales como punto de partida, se impone la necesidad de trascenderlos. Al proponer un muro de ladrillo visto, por ejemplo, como elemento de soporte y cierre de determinada arquitectura, se evita que su elección sea considerada por el alumno como un valor estético en sí mismo, por asignarle cierta adscripción estilística o buscar la complicidad con determinado carácter. Si se pretende neutralizar esa atribución atípica de sentido, nada mejor que introducir la solución como dato del problema. Así, resulta evidente que el juicio -y, por tanto, la decisión- deben producirse en otro ámbito, el de las relaciones formales; esto es, en el dominio de la dimensión intelectual de la visión.

No dudo, por otra parte, que al sugerir un procedimiento de construcción se está proponiendo cierto ámbito figurativo del que difícilmente podrá sustraerse la propuesta arquitectónica.

En todo caso parece más sensato proponer estímulos para concebir que deriven de la construcción, momento indefectible de cualquier arquitectura, que abandonar al alumno al albur de las sugerencias visuales más peregrinas, que los medios promocionan sin miramientos.

Las condiciones técnicas que aquí se proponen contribuirán a generalizar la convicción de que no hay concepción posible al margen de la conciencia constructiva: la técnica, como el programa, incide de modo definitivo en las condiciones de posibilidad de la forma; la concepción espacial no superará el estadio de ideación gráfica si no atiende tanto a la disciplina como a los estímulos de la técnica del construir.

46 Corrales / Molezún, *Edificio de viviendas*. La Coruña (España). 1965-1967



## EL ESPACIO DEL SOPORTE

98 La evolución histórica de las técnicas constructivas ha conducido a una progresiva especialización del material continuo en elementos y sistemas dotados de misiones específicas: el soporte del edificio y el cerramiento del espacio, que en las construcciones antiguas coincidían en una fábrica indiscriminada, fueron cometidos asignados con el tiempo a elementos claramente diferenciados. Este proceso culminó en la construcción moderna con la total autonomía del cerramiento debido a la generalización de la estructura de pilares y jácenas.

Es innecesario glosar aquí de qué modo la arquitectura moderna asumió y explotó las condiciones que tal modo de construir inauguraba. En ocasiones, se ha tratado de explicar el fundamento de la idea moderna de espacio como respuesta al nuevo estatuto de la estructura en el conjunto de la obra; tal es la relevancia que la nueva condición del soporte adquirió en la concepción de la arquitectura durante poco más de la primera mitad del siglo xx.

Mientras soporte y cerramiento, aun sin coincidir, integraban sistemas en los que la superposición se daba por contigüidad, su necesaria compatibilidad métrica y material determinó que la estructura fuese una parte esencial del edificio, por lo que no podía separarse de la del conjunto.

En los últimos años sesenta se inició la absorción de las jácenas por el forjado al que sirven, de modo que la estructura se redujo a un sistema de pilares soportantes de unas placas rígidas sobre las que discurre la actividad. Esta situación acentuó la conciencia de autonomía de la estructura y avivó la

tentación de aplazar su determinación; hasta el punto de llegar a considerarse como un trámite ajeno y posterior a la concepción global del edificio. La nueva mentalidad, peraltada por la indisciplina geométrica que el forjado reticular propicia, ha contribuido a relegar la definición de la estructura a la condición de operación subsidiaria, regida por criterios de eficacia con escasa incidencia en la concepción de la estructura espacial.

Así, la conquista de la autonomía física del soporte respecto del cerramiento del edificio se asume como una invitación a la discontinuidad conceptual: la estructura soportante ya no ayuda a estructurar el espacio, se limita a constituir un estorbo inevitable. Con ello se colma el proceso de pérdida de tectonicidad y se pierde uno de los valores esenciales de la forma moderna: la tensión que deriva del control espacial del desplazamiento entre soporte y cierre.

Este fenómeno, generalizado en la arquitectura de las últimas décadas, tiene naturalmente su correlato en los proyectos escolares: dentro de la crisis de la concepción como momento esencial del proyecto en el que la forma adquiere entidad arquitectónica, la ignorancia del cometido regulador de la estructura es acaso la patología más habitual.

Es difícil admitir que la concepción visual de un artefacto pueda obviar el momento de su construcción: la propia idea de concebir, formar idea de algo, supone la determinación de un atributo esencial para el nuevo objeto como es su consistencia física. Es, acaso, la generalización del propósito de imaginar como sucedáneo perverso del concebir el hecho que ha



100 determinado en las últimas décadas la pérdida de relevancia de la espacialidad del soporte. El pensar imágenes, aspectos parciales de la futura realidad, no puede de ningún modo suplantar a la acción sintética de formar un objeto; a lo sumo puede proporcionar un referente iconográfico para el acto auténtico de la creación que es el concebir la totalidad. No hay consistencia formal si no se apoya en una consistencia material del artefacto: incluso quien plagia debería cuidar la estructura material de su producto.

Pero no es sólo que se desatiendan las condiciones de estabilidad al concebir los aspectos generales del objeto, sino que se obvia toda verificación de la compatibilidad del artefacto con cualquier sistema estructural; aun cuando éste se considere un mero sistema complementario. Se prescinde de la estructura con la mentalidad de quien evita un impedimento que amenaza con abortar la pureza de unos espacios de ficción: como ocurre con la construcción, se obvia la estabilidad por considerar sus servidumbres un estorbo insoportable para la idealidad del proyecto. En el fondo del descuido está la pérdida de los valores arquitectónicos ligados a la tectonicidad -esenciales, no ya sólo en la arquitectura moderna, sino en cualquier arquitectura- en favor de plusvalías simbólicas asociadas a una reproducción estilística que a menudo se lleva a cabo con talante ilustrador.

La presencia forzada de la estructura soportante trata pues de introducir un elemento de orden visual y material, a la vez que contribuye a facilitar la concepción, acto supremo por el cual el pensamiento visual estructura y conforma, dando sen-

tido a un continuo de materiales dispuestos según un orden, acaso no explícito, pero en todo caso reconocible. Con sólo asumir su estructura, la más banal de las configuraciones arquitectónicas alcanzaría ese mínimo de dignidad por debajo de la cual nadie debería escapar de la visita de la ley.



## LA CONCEPCIÓN Y LA FORMA

102 El vuelco arquitectónico que provocaron los realismos tuvo, entre otros, el efecto de replantear la funcionalidad de la arquitectura con una ingenuidad sin precedentes. El rechazo de criterios formales específicos del objeto, alegando que incurrían a menudo en estilismo, convirtió la satisfacción funcional en el criterio relevante del proyecto. Fue tal la confusión respecto a la identidad de la obra que esto motivó, que todavía hoy es oportuno precisar el sentido en que a la arquitectura moderna se la llamó funcional; tan extendida está todavía la creencia de que la función determina la forma: precediéndola, por una parte, y constituyendo su instancia privilegiada de verificación, por otra.

El programa se convirtió, como se ha visto, en el principio de identidad de la arquitectura cuando se abandonó la sistematicidad tipológica como criterio formativo. Pero ello tiene un sentido estrictamente epistemológico, referido al fundamento teórico del proyecto, ya que lo que en realidad se modifica es el estatuto del inventario funcional en la génesis del objeto arquitectónico. En el clasicismo, el programa estaba comprendido en el tipo, de modo que carecía de cualquier incidencia en la arquitectura que no fuese a través suyo. Al renunciar al tipo como criterio de legalidad de la forma y asumir la concepción como momento formativo del proyecto, la arquitectura moderna hace del programa el criterio de identidad de la obra. Pero se trata de una identidad genérica, no formal: lo que sea una obra como artefacto singular depende de los criterios específicos de orden espacial que fundamentan su concepción. En realidad, la función establece las condiciones de posibilidad

de la forma, de modo análogo a como las nubes son condición necesaria de la lluvia, pero de ningún modo es capaz de determinar los criterios de su construcción: sólo con el concurso de circunstancias y agentes simultáneos a las nubes, pero ajenos a ellas, la lluvia se da.

Concebir un objeto, formarse idea de su constitución, es una acción sintética que debe contemplar los requisitos sociotécnicos que lo afectan, pero que de ningún modo determinan su forma. La concepción se entiende aquí como operación inversa a la mecánica deductiva de cariz analítico que trata de derivar las formas arquitectónicas de sus condiciones funcionales. Una mecánica que a menudo se extiende a la comprobación del resultado; así, se dice: “este edificio funciona”, con lo que se obvia la cuestión esencial, a saber, si ese edificio es.

En ese contexto, es necesario insistir en la inconveniencia de la «idea» -amasijo, como se vio, de intenciones de todo tipo, morales, en su mayoría- y a la vez señalar la importancia decisiva de la concepción como momento formativo en el que idea y forma se funden en una sola entidad dotada de consistencia estética con criterios de razón visual.

En realidad, la «idea» acostumbra a actuar como instancia exterior que garantiza la legitimidad del proyecto: en tanto que configuración espacial que se ajusta a sus pormenores, el proyecto de quien actúa con “ideas” obvia el momento de la concepción como acto sintético que instaura una legalidad singular y autónoma. De modo que el criterio de calidad se hace



coincidir con el grado de adecuación a esa «idea», que no es otra cosa que la articulación literaria de propósitos personales.

Pero en la medida en que se instala en un universo claramente preestético, tal declaración de intenciones suele estar determinada por prejuicios de naturaleza costumbrista, casi siempre relacionados con deseos que se fundan en preferencias de gusto o peculiaridades psicológicas.

Aun en el caso de que la «idea» consiga tranquilizar a quien proyecta, aportándole legitimidad conceptual en su tarea, jamás podrá legalizar la estructura formal de su producto. Aquello que, de algún modo, podía considerarse un estímulo para la concepción acaba siendo su sucedáneo más confortable: sustituye la necesaria visualidad del proyecto por la imaginación literaria de su germen; abandona el principio de autonomía formal de la obra para instaurar una noción transitiva del producto, que pasa así a depender de criterios y juicios ajenos a su presunta naturaleza artística. La «idea» aparece, pues, como la suplantación literaria de las convenciones visuales modernas; unos criterios que alimentaron hasta finales de los años cincuenta una práctica profesional del proyecto basada en la concepción y orientada hacia la forma.

Recuperar la relevancia de la concepción supone la renuncia a cualquier criterio de verificación ajeno a la obra, no sólo el estilístico; significa reconocer que en la arquitectura moderna la propia obra establece el ámbito de legalidad de su forma y, por tanto, sólo en ese dominio pueden verificarse los juicios que la cimentan. Los elementos constitutivos del artefacto

deben convenir a la totalidad, ya que la estructura formal del objeto es la entidad que los vertebrará; la necesaria satisfacción de los requisitos funcionales y técnicos define sus condiciones de posibilidad. Pero ningún criterio expresivo, constructivo o funcional, es capaz por sí solo de justificar cualquier decisión que afecte a la forma y, por tanto, trate de dar cuenta de la totalidad.

La concepción se distancia, pues, tanto del procedimiento racional deductivo como de la composición académica. Colma el ideal de la creación, en cuanto se orienta a la formación de un objeto inexistente y lo dota de una legalidad específica. No se trata de la acción de una razón universal, como ocurre con la deducción, ni de un sistema de principios normativo, como en la composición clásica, lo que garantiza la cohesión del producto. La concepción actúa sin el aval de ningún agente exterior al objeto: genera un constructo nuevo, fecundando su programa desde el interior, sin otro criterio ni propósito que la propia consistencia formal.

Pero el hecho de que quien concibe no disponga de garantías externas que avalen la cualidad del objeto, se interpreta a menudo como que la concepción actúa sobre la nada: se confunde así el principio moderno de la legalidad inmanente con una hipotética creación absoluta y, por tanto, ahistórica.

Como el lector advertirá, por poco que se entregue a ello, que el objeto de arte moderno tenga en sí mismo el contexto de su verificación formal, o sea, que la legalidad de su estructura visual no dependa ni derive de sistema o criterio exterior algu-

50 S.O.M., Imprenta "The Republic". Columbus, Indiana (Estados Unidos). 1971



no, no tiene nada que ver con el grado de convencionalidad de los materiales sobre los que la concepción actúa.

La actividad formativa no puede darse al margen de ciertos materiales de proyecto, de modo análogo a como la forma no puede tener existencia autónoma respecto de la sustancia que ahorra. Entre esos materiales, unos son datos del programa -requisitos funcionales, económicos y técnicos- y otros son condiciones asumidas libremente por el sujeto del proyecto -categorías visuales y elementos formales básicos-. Las categorías son la condición de la visión reflexiva, síntesis de lo intelectual y lo sensitivo; los elementos son unidades básicas de relación, átomos constitutivos de la forma.

La concepción, pues, no actúa sobre la nada. Y ello no supone que quien concibe lo haga con prejuicios: en efecto, la existencia de aprioris definitivos sobre la forma impediría el propio acto de concebir, puesto que, como se sabe, se funda en un juicio estético; acción que perdería su condición formativa si fuera precedida de un juicio previo. Por comportar una discriminación del gusto, tal juicio no sería un acto estético sino que incurriría de lleno en el ámbito de la moral. De modo que la concepción es incompatible con cualquier prejuicio que determine las características del objeto; pero ello no niega que se dé en el marco de unas categorías previas.

En ocasiones, se prefiere actuar como si esto no fuera así, con la ilusión de que se concibe la forma a la vez que los materiales con que se ordena. Cierta identificación entre inmanencia formal y espontaneismo conceptivo puede estar, como se vio, en

el origen de esta actitud. Pero, en realidad, la concepción no tiene nada que ver con la convencionalidad de los materiales; ni ésta con la autenticidad de la forma.

El concebir convencido de que se actúa sobre la nada, para ser así más libre, aboca a todo tipo de prejuicios íntimos que, en la medida que son inconscientes, alientan la conducta de quien proyecta; lo que tiende a convertir los objetos del proyecto en variantes inconfesadas de las mismas obsesiones personales. El rechazar la conciencia del material previo en el acto de proyectar para evitar así la injerencia indeseada de convenciones supone un rechazo implícito de la historia, y revela un trasfondo costumbrista: esa actitud confía en la variación sistemática del estado de ánimo, como muestra de vitalidad creativa del sujeto, pero no presupone una condición favorable para la cualidad intrínseca de la forma.

Ahora bien, más allá de su grado de institucionalización, la naturaleza de los materiales de la concepción, su eventual relación con uno u otro sistema estético, tiene que ver con la historicidad del proyecto. Porque no es la forma del objeto lo que adquiere sentido histórico en el marco del proceso del arte, sino los criterios -categorías y elementos- que han servido para concebirla.

Nadie debería ver en lo que digo una argumentación sutil a favor de la inevitabilidad de los lenguajes: he dado sobradas muestras a lo largo de estas páginas de mi posición claramente crítica ante la analogía lingüística en arquitectura, y en arte en general: por su infecundidad y por su efecto perversor de la



formalidad moderna. La codificación de los lenguajes, explicable por su necesaria eficacia comunicativa, no tiene sentido en arquitectura, cuyo cometido no es transmitir mensajes sino concebir estructuras espaciales con criterios de orden inmanentes. El proyecto no trata de designar o referir nada ajeno a él sino que intenta construir realidades formales con finalidad propia.

Las categorías visuales actúan como condición de la concepción del espacio estructurado, de modo análogo a como las categorías del entendimiento establecen las condiciones del conocimiento racional. Con la diferencia esencial de que el proyecto no puede reducirse a un problema de conocimiento; por lo menos, de conocimiento racional. El auténtico valor creativo del proyecto, su dimensión de conocimiento visual, tiene que ver con la capacidad del sujeto para concebir estructuras espaciales ordenadas; no con el valor diferencial de los recursos de cada uno en relación con los que usan los demás.

El énfasis en la concepción, como momento sintético que culmina el proceso de proyecto, conduce a la idea de juicio estético como acto supremo de la producción de forma. Juicio que se da con la acción conjunta de la imaginación y el entendimiento, actuando con criterios irreductibles a la razón y a la moral: no se trata de identificar lo razonable ni lo bueno, por tanto, sino de reconocer la forma que sintetiza los requisitos que confluyen en el proyecto. El juicio estético es una acción subjetiva que se resuelve en el dominio de lo visual; en efecto, la forma alcanza su máxima intensidad con la tensión entre las dos lógicas -de lo visual y de lo intelectual- que conflu-

yen en su constitución. Pero la visualidad del material objeto del juicio determina ese modo específico de acción del entendimiento en la concepción artística: el conocimiento a través del arte es en realidad un conocimiento visual, distinto del que se da con el uso de la razón.

La condición de ese modo de entender el proyecto es tender a la universalidad de dicho juicio: sin esa tensión hacia lo universal, la concepción se convierte en un mero desahogo afectivo. Pero no la universalidad que deriva del uso de conceptos de validez general, sino la que orienta la acción subjetiva que trata de evitar el solipsismo. Ello supone asumir la capacidad del sujeto para identificar la forma artística y reconocer, por tanto, su competencia para juzgar, de algún modo en nombre de todos; no porque haya constatación empírica de la adhesión de los demás en casos similares, sino porque se cuenta con ella, se la exige.

Tendiendo a lo universal, la concepción se centra en las relaciones visuales básicas como sistema que vertebra la apariencia; de ese modo, acentúa la dimensión abstracta de la forma moderna. En su aspiración a lo universal, el proyecto atempera la figuratividad afectiva que tiende a presentar como abstracción lo que en realidad no es más que dramatismo expresivo; con ello se evita que la forma, que responde de modo sistemático a unas condiciones precisas, se vea suplantada por un conjunto aleatorio de imágenes que, a lo sumo, comentan con ingenio, incluso con pasión, los pormenores de esa misma realidad.



110 La necesaria universalidad del juicio define lo subjetivo, precisa el límite que lo distingue de lo personal, y le confiere auténtico sentido como universo distinto al de lo dado en la realidad; la aspiración a la universalidad en el juicio crea unas condiciones para la concepción, fuera de las cuales no puede hablarse de arte: acaso, de efusión sentimental o catarsis psicológica.

Tal subjetividad está desprovista, pues, de cualquier componente personal, que remitiría a uno u otro individuo particular, y se refiere al sujeto del juicio por oposición al objeto del mismo. No es subjetiva, por ejemplo, la acción visceral que trata de compensar su individualismo congénito suspendiendo a veces el juicio en favor de objetividades de poco rango. Quien así actúa confía sobre todo en la autoridad de su modo de ser, no en el reconocimiento que se apoya en unas cualidades subjetivas genéricas.

Se trata, en definitiva -y esto es esencial para el propósito de estas notas-, de una subjetividad que comporta una actividad legisladora en el acto de concebir: sólo la acción del sujeto trascendente es capaz de crear a la vez que se establecen las reglas de lo creado. Esta capacidad para establecer la propia arquitectura como ámbito legal de su interpretación, al margen de cualquier principio externo o valor no específicamente estético, es la condición necesaria de una subjetividad que se refiere a las facultades de lo humano; no deben confundirse, por tanto, con las peculiaridades psicológicas de cada uno, más allá de los valores privados de cualquier universo personal.

## CODA PARA RETICENTES

Se trata, pues, de un programa de iniciación a unos valores hoy en desuso que cimentaron la mejor arquitectura de este siglo. Al plantear su validez no se está apostando por un regreso sublime, amparado en una confortable reversibilidad del tiempo: es precisamente la verificación de su vigencia histórica lo que fundamenta el punto de vista desde el que se ha elaborado el programa.

La prioridad que a lo largo del curso se da a los problemas de la forma es signo inequívoco de la tradición moderna en que el proyecto docente se inscribe. Propósito que parte de la asunción de la artisticidad esencial de los principios formativos de la arquitectura. Artisticidad entendida como un modo específico de proceder que se funda en la capacidad formalizadora de la intelección sensible y la síntesis, frente al razonamiento lógico y la deducción analítica. Tal modo de actuar es crítico con las convenciones por su congénita irreductibilidad a las lógicas de la razón y la costumbre: la noción de juicio estético recorre estas páginas como momento supremo de la concepción del espacio.

La artisticidad que aquí se asume no tiene que ver, por tanto, con esa gestión personal de la extravagancia que caracteriza a menudo a los arquitectos de serial, sino que asume el cometido de conformar, utilizando de un modo atípico pero riguroso, con la decisiva mediación de los sentidos, las facultades del conocer.

Pero este programa no excluye a quienes están en esta escuela para ejercitar otras capacidades del intelecto: en efecto, quienes traten de actuar dentro del marco que establecen las

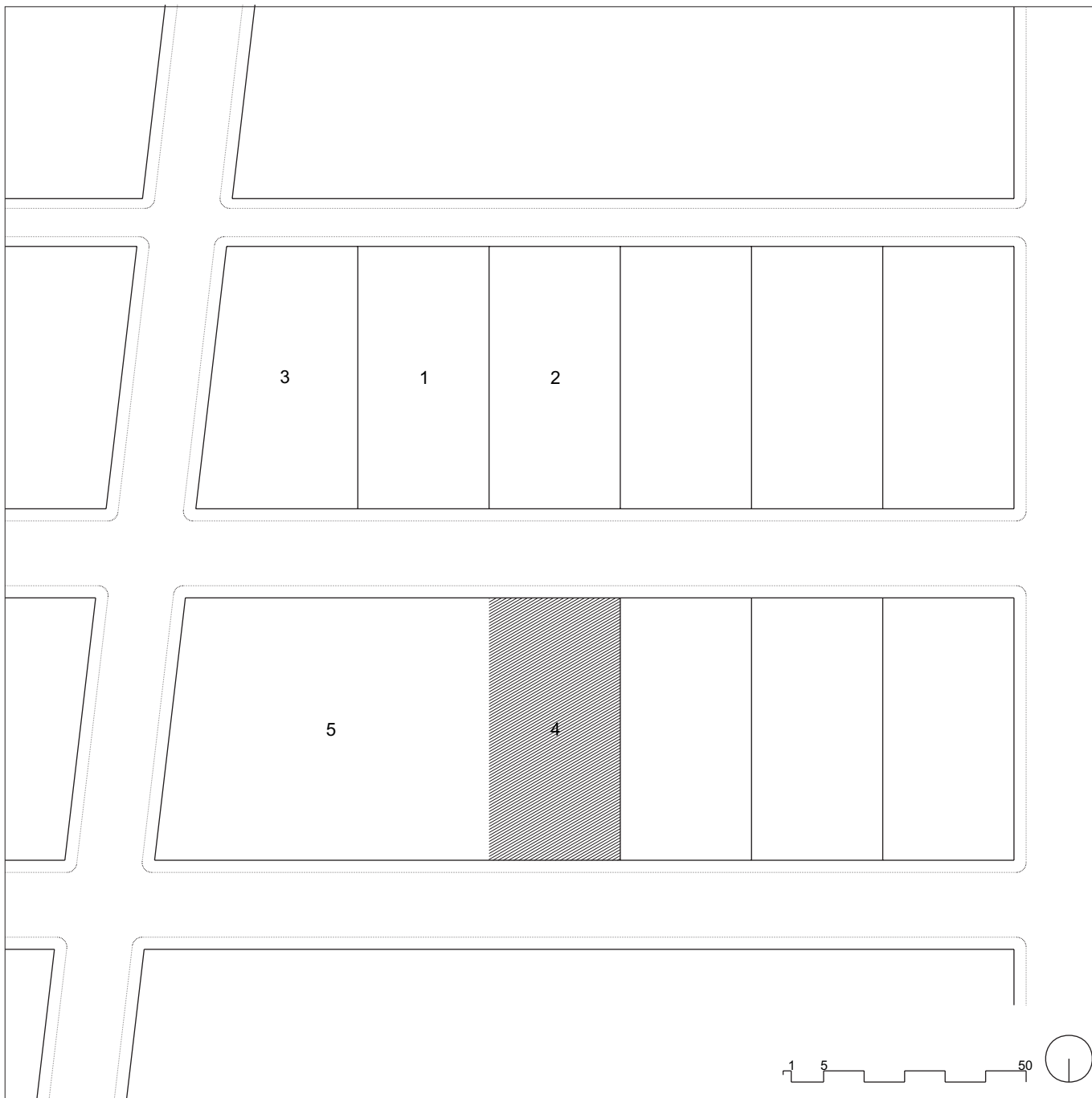


- 112 convenciones y renuncien, por tanto, a irrumpir con audacia y provocar convulsiones en la historia del arte, tendrán ocasión de mostrar su buen sentido aplicando con rigor criterios y formas que son ya de quien las comprende, sin sentirse presionados por un programa cuyas ínfulas supusieran un claro menoscabo de su decidida humildad.



# PROGRAMA

116



## EJERCICIO 1

Se cuenta con un solar en el que hay una construcción inacabada: tres muros de ladrillo paralelos, formando dos crujías de 5 m de luz, soportan dos forjados, y crean dos plantas de 2,5 m de altura libre. Las características métricas de la edificación incipiente se expresan en el dibujo adjunto.

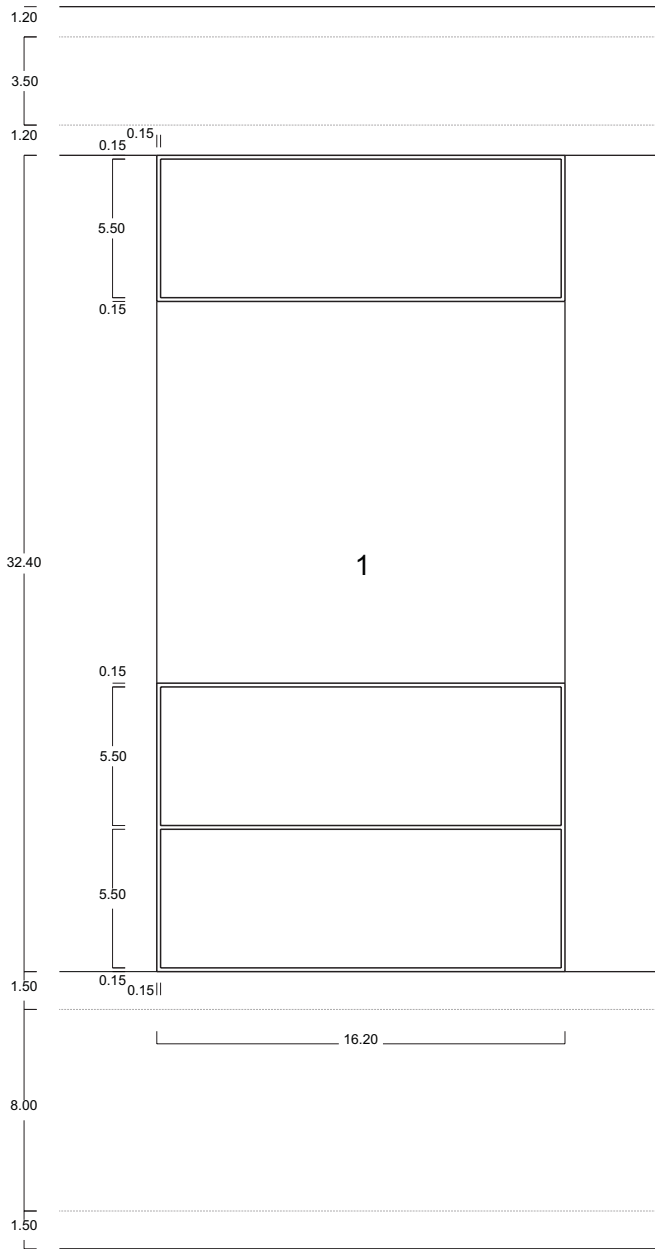
Se trata de construir dos viviendas contiguas para sendas familias compuestas por padres y tres hijos, de edad entre 15 y 20 años y sexo variado. La madre, en ambos casos, por razón de su trabajo necesita un estudio de unos 10 m<sup>2</sup>, donde se deberá poder escribir a mano y consultar libros de una biblioteca de 500 ejemplares.

Se prevé construir con muros de carga con dinteles de acero, cuya luz no podrá superar los 2 m de luz, y acabado exterior de ladrillo visto.

Hay que prever un lugar cubierto o cerrado para un automóvil y una moto por familia, en la crujía techada del otro extremo del solar. El resto podrá dedicarse a porche de recreo. Se deberá ordenar el espacio no edificado, atendiendo a la mínima reserva que deberá tener el ámbito exterior próximo a cada una de las viviendas. Para ello se dispone de dos árboles de buen tamaño y características que cada cual definirá. Deberán definirse, asimismo, los pavimentos exteriores y el resto de elementos, vegetales o no, con que cada uno cuente. Se proyectará la valla perimetral de la parcela, atendiendo de modo particular a la relación con las casas y utilizando un procedimiento constructivo similar al de la edificación principal.

Se dibujarán a escala 1/100 los planos generales, las plan-

tas y las secciones de las viviendas, y se reservará la escala 1/1 o 1/2 para aquellos elementos que por la peculiaridad de su configuración merezcan una consideración más detallada.



## COMENTARIO

Proyectar en el marco de unas crujías, definidas en sus dimensiones y materialidad, es un problema típico de la arquitectura tradicional. Un ámbito espacial prefijado entre muros de carga no sólo sugiere un orden sino que limita el proceder, de modo que impone desde el principio una disciplina en la estructuración del espacio que difícilmente se puede ignorar.

La arquitectura del siglo XX ha dado muestras de que los rigores de la limitación constructiva pueden aliviarse con un uso inteligente de esa constricción, de modo que se convierte en estímulo lo que parecía una mera coacción. No hace falta mencionar las casas Jaoul de Le Corbusier para cimentar lo que digo.

Se trata, pues, de entender la crujía como ámbito espacial en el que con un mínimo de operaciones se puede dar satisfacción arquitectónica a un programa sencillo como el que plantea el ejercicio.

La superficie construida por vivienda ronda los 150 m, lo que es a todas luces excesivo para el programa que se fija. Tal circunstancia deberá aprovecharse para ensayar soluciones especiales que vinculen las plantas superpuestas, con la disposición de dobles espacios u otras articulaciones. El propósito de esos episodios no debe ser otro que el de dar consistencia espacial al proyecto.

El tratarse de dos viviendas contiguas -nadie habló de pareadas o gemelas- permite explotar la proximidad sin los rigores de la simetría, de modo que la unidad del artefacto no comprometa o dificulte su inevitable inclusión visual en una serie de

construcciones de anchura idéntica y similar envergadura. Comprobar los límites de la autonomía visual de un objeto arquitectónico consistente -esto es, regulado por criterios de orden que le son propios- es uno de los objetivos de este ejercicio. No hay que olvidar que a través de los distintos trabajos que integran el curso se proyectará en una serie de solares contiguos, configurando así un pequeño episodio de arquitectura suburbana.

Pero, además de la disciplina que impone la construcción en ladrillo, en cuanto que limita el ámbito espacial al ancho de la crujía, una segunda limitación afecta a la naturaleza de los huecos que relacionan las distintas dependencias con el exterior: el tamaño y la disposición de esos vacíos son variables que aparecen claramente afectadas por la estricta observancia de las reglas genéricas de la construcción cuando se cuenta con muro de ladrillo actuando como soporte. Esa circunstancia debe ayudar a recuperar la condición de acontecimiento espacial que debería revestir todo hueco practicado en un plano con propósito arquitectónico: ello supondría que se ha superado el criterio meramente funcional o estilístico a la hora de definir las características de la abertura.

Las casas disponen de un área de jardín compartido que habrá que matizar a través del proyecto: se trata de asegurar la habitabilidad del espacio exterior lesionando lo mínimo la razonable intimidad familiar. De modo que se deberá configurar una zona de espacio exterior próxima a las dependencias de estar con un grado de privacidad decreciente hasta recuperar la anchura total en zonas más alejadas de las viviendas: el proyecto

120 -el pensamiento formal- ofrece soluciones para ocasiones en las que, como ocurre aquí, se plantea cierta fricción entre la lógica del habitar y la del sentir. Es más, diríase que la arquitectura aparece sobre todo en esos momentos en que el sentido de la forma incorpora la funcionalidad sin doblegarse a ella, pero evitando a la vez hacerla objeto de una desconsiderada violencia.

No hace falta insistir en que el suelo del espacio exterior no es un elemento ajeno a la concepción arquitectónica del conjunto. Por el contrario, la determinación de los materiales que lo constituyen deberá atender tanto a la lógica funcional como a criterios espaciales: ningún ámbito puede considerarse definido arquitectónicamente si se hace abstracción de la cualidad física del plano que soporta la actividad del habitante.

La valla que separa este complejo de los vecinos adquiere aquí un notable protagonismo, lo que obliga a considerarla en su dimensión arquitectónica, más allá de su cometido de protección y testimonio físico del límite. En efecto, la cualidad de los espacios exteriores -y no habría que insistir, a estas alturas, en que aquí y siempre son tan arquitectónicos como los interiores- dependerá en buena medida de las características tectónicas y plásticas de esa valla.

El porche que ocupa el extremo opuesto del solar es asimismo un pieza arquitectónica de máxima importancia, no tan sólo por las actividades que eventualmente concentrará, sino por ser esa construcción el paisaje próximo al que estarán condenados los usuarios de las viviendas que nos ocupan:

nadie debería ver en ese cobertizo el mero desahogo que alberga, a más del automóvil y algún vespino, trastos y chucherías de poco uso. La posibilidad de dar profundidad al límite trasero y de incidir así en la concepción visual del espacio exterior no debe ser desaprovechada.

Los dos árboles -cuya definición precisa impide reducirlos a un mero y tópico elemento vegetal con cometido ecologista o romántico- deberán asumir en el proyecto su condición de elementos arquitectónicos: estructurados por la naturaleza y a su vez ordenadores del espacio doméstico exterior según los modos de ver del que proyecta.

La elección de la especie determina sus atributos y es, por tanto, una decisión que no puede desvincularse de su cometido en la estructura espacial.

## EJERCICIO 2

Como en el ejercicio anterior, el solar donde se actúa tiene una construcción inacabada: se trata de una estructura de hormigón armado y forjados contruidos con jácenas planas y viguetas semirresistentes.

Respetando lo existente, hay que proyectar una residencia para diez o más profesores de la UPC que contenga, además de las habitaciones -individuales, con baño incorporado-, una biblioteca, una sala de estar, un par de despachos para recibir y una sala polivalente donde se puedan dar clases o celebrar reuniones para un máximo de 20 personas. Un pequeño oficio con servicio de cocina elemental, un cuarto de instalaciones y otro para los utensilios de limpieza completan el programa. Se deberá proyectar la azotea -que deberá de realizarse con una cubierta invertida- para ser utilizada como solarío por los residentes. Para ello dispondrá de una zona protegida del astro, un aseo que incorpore una ducha, y una superficie acabada de listones de madera, donde poder tenderse sin violentar el dorso.

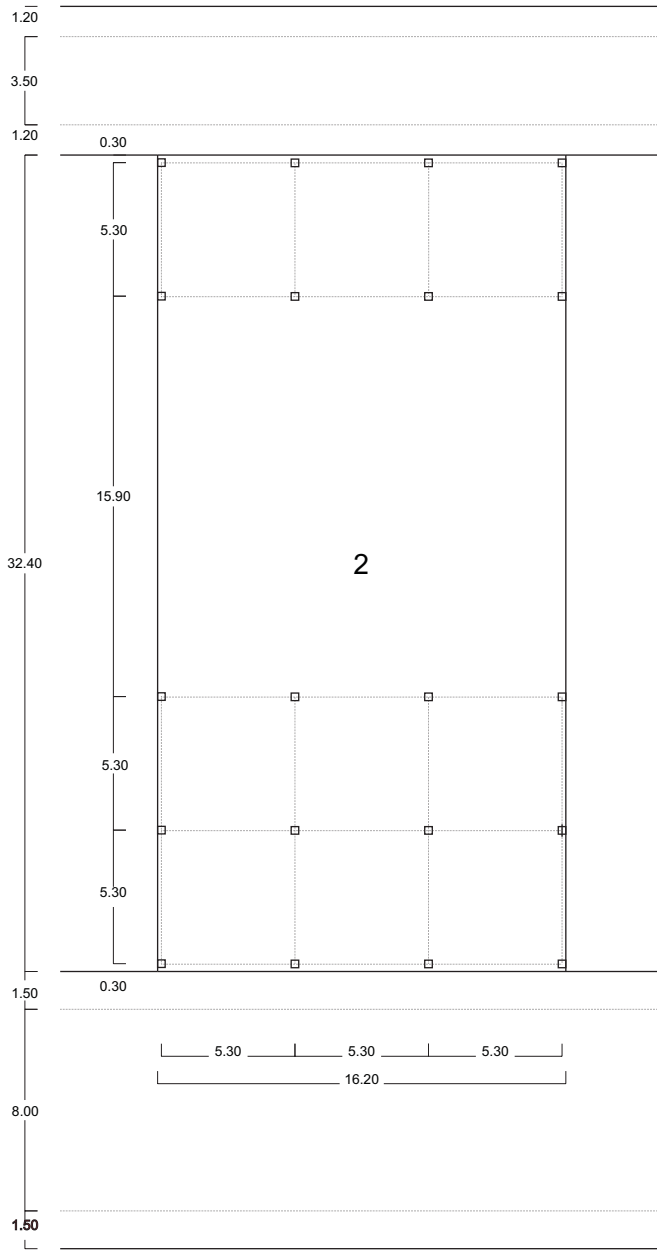
El edificio se compartimentará con paneles de cartón-yeso y acabará su exterior con un aplacado de piedra caliza abujardada de color claro.

Se proyectará un aparcamiento para cinco automóviles en la construcción que ocupa el extremo opuesto de la parcela y se ordenará la parte libre del solar para actividades de ocio, en cuyo equipamiento deberán incluirse una pequeña piscina de 4 x 10 m y cuatro árboles de tamaño medio.

Se dibujarán a escala 1/100 las plantas generales del conjunto y de la residencia, a escala 1/50 el solarío de la cubierta,

y a escala 1/1 o 1/2 los detalles del remate superior que describan las soluciones particulares del aplacado pétreo en esquinas y huecos.

122



## COMENTARIO

La estructura es, en este caso, la condición que grava el proyecto: un esqueleto de hormigón armado, de trazado regular, formando crujeas de 5 m de luz, es en este ejercicio el elemento dado. Coacciona menos, pero su presencia actúa como un cañamazo que pauta las soluciones posibles.

Un programa más libre y menos convencional establece otro de los rozamientos que encuentra la forma en su constituirse. De esa fricción y de la disciplina que introduce la estructura de soporte hay que extraer parte de los estímulos del proyecto.

Si en el ejercicio anterior la fábrica de ladrillo incorporaba el hueco como un acontecimiento que afirma el plano al transgredir su macidez y opacidad, la propia concepción estructural de éste invita a la sistematicidad como criterio de disposición de los vacíos: en realidad, es la propia idea general de cierre del edificio la que debería contener implícita la naturaleza de su relación visual y física con el exterior. Y no parece aconsejable responder a la sistematicidad de la estructura resistente del edificio con una lógica espacial -y por tanto, de huecos- débil o inexistente.

El revestimiento pétreo que da el acabado último debería incorporarse en la concepción arquitectónica de la totalidad, de modo que apareciera integrado como un estrato más de su constitución; no como el trámite postrero que sólo afecta a la obra en un despiece vistoso -por lo banal- de sus paramentos.

La construcción material debe ponerse en contacto con el orden ideal que testifica el soporte de modo que el edificio alcance su verdad -autenticidad, coherencia- sin menoscabo de

cualquiera de sus lógicas por causa de la otra. Contacto que no presupone identificación o subordinación entre razones diversas, sino conciencia de eventual desplazamiento y explotación formal del desajuste.

La cubierta se plantea como un espacio habitable dotado de una función que le da complejidad: su ordenación no puede reducirse, por tanto, a un mero trámite de satisfacción funcional. La lógica constructiva del elemento de cubrición será la condición arquitectónica de un conjunto estructurado por relaciones de posición, material y uso, cuya consistencia final debería trascender un eventual agotamiento de las actividades de solaz que el programa prevé. El orden, aquí, como ocurre siempre en la arquitectura, no es el objetivo de la operación de proyectar sino su resultado inevitable; y, con ello, su más genuino atributo.

El acceso al solarío, la disposición y configuración del aseo, la ordenación de superficies atendiendo a sus respectivos caracteres, la protección perimetral, serán elementos con los que habrá que contar para que la adecuación de la azotea sea una auténtica operación arquitectónica. Se entenderá como tal aquella que se orienta a satisfacer, además de la utilidad convencional, esos otros requisitos que a menudo se descuidan porque corresponden al dominio de la contemplación, esto es, de la faceta intelectual de la mirada.

### EJERCICIO 3

Se cuenta con una valla de fábrica de ladrillo visto, de color terracota y tono asalmonado, que cierra el solar A del gráfico adjunto. La altura de la cerca es de 2,5 m; su espesor es de 30 cm, y está coronada por un zuncho de hormigón armado de 20 cm de altura.

En el solar hay que construir una vivienda para una familia compuesta por padres y dos hijos de distinto sexo. Los abuelos maternos viven asimismo con la familia, si bien duermen en un pabellón aparte, que deberá disponer, a de más del baño correspondiente, de una pequeña zona de estar que permita recibir a algún amigo.

Hay que prever una plaza de aparcamiento para el automóvil, que como mínimo deberá estar cubierta, y en la organización del espacio exterior deberá disponerse una higuera y los complementos vegetales o de otra naturaleza que cada uno considere adecuados.

Se usará la construcción de muros de carga de ladrillo, que al menos en el exterior deberá dejarse visto. Los huecos se salvarán con dinteles de perfil de acero que no podrán superar los 2m de luz. Se podrá cargar sobre la valla y volar hasta un metro sobre las calles. La altura libre interior será de 2,40 m.

Se deberá dibujar a escala 1/100 en los planos del conjunto, a escala 1/50 en las plantas y secciones de la vivienda, y a escala 1/1 o 1/2 en aquellos episodios cuya concepción no quede manifiesta en los restantes documentos.



## COMENTARIO

La descripción de la valla que cierra el solar revela que se trata de un elemento arquitectónico preciso, que incidirá en el proyecto más allá de su condición de límite geométrico de la intervención. Cualquier planteamiento deberá contar, por tanto, con la materialidad de la cerca, y cualquier concepción será vana si no incorpora la actividad espacial del muro de ladrillo que enmarca el dominio. Respecto a ese cierre deberá definirse la posición de cada unidad, la cual determinará eventuales aberturas o la interrupción de ese muro, que más allá de su condición de cierre tiene todos los atributos de una auténtica delimitación corpórea del espacio.

La casa debe contener un programa convencional: no es la capacidad del alumno para conformarlo lo que trata de poner a prueba este ejercicio. El pequeño pabellón para los abuelos introduce un tercer elemento que necesariamente deberá ser tenido en cuenta en la síntesis de la forma; no se trata, por tanto, de un mero complemento funcional que deberá incorporarse sin provocar menoscabo, sino que los vínculos de uso con la construcción principal deberán enriquecer las relaciones espaciales que ordenen el conjunto y estimular así una formalidad más compleja.

La higuera, por último, completa la panoplia de unidades arquitectónicas que el proyecto debe vertebrar: nadie debe ver en el árbol sólo la referencia forestal que da un toque campestre al jardincito, sino que de la conciencia de sus valores como arquitectura -de su notoria espacialidad- se deberán extraer incitaciones y sugerencias para decidir una posición que contri-

buya a ordenar el conjunto.

Cada una de las construcciones contiene un programa específico que no concluye en el cerramiento físico del espacio interior. La relatividad del límite que define el espacio interior es en este caso notoria como en pocos, de modo que cada unidad edificada lleva aparejada una zona de espacio exterior que se debe considerar consecuencia espacial de la misma: ese ámbito próximo a las construcciones deberá incluirse entre los datos que propicien la propuesta.

Se deberá poner atención a las superficies horizontales: nada permite suponer que el proyecto se asienta en un plano ideal, sin materialidad ni atributos dignos de mención. Por el contrario, la cualificación de los pavimentos -donde los hayan- o la determinación de los suelos naturales será una tarea inseparable de la concepción espacial del conjunto.

Las cubiertas de las edificaciones son, asimismo, superficies activas en la arquitectura global, particularmente aquéllos sobre los que hay visión desde ciertas dependencias del propio complejo.

El problema se centra, por tanto, en establecer las relaciones espaciales entre los elementos habitables, inscritos en un espacio exterior, cercado y arquitectónicamente definido, de modo que el orden que justifica la estructura espacial de cada uno de ellos no se agote en el confín de su materialidad, sino que se extienda hasta dar cuenta de todo el recinto y, en el límite, pueda proyectarse hacia su exterior inmediato. A este respecto, hay que advertir que es posible -y sin duda deseable- que se intervenga

128 en la valla, practicando en ella aberturas o suprimiendo fragmentos que relacionen el espacio que encierra con el que se sitúa fuera de sus límites.

El desplazamiento del centro de interés desde la organización interna de las células habitables a las relaciones espaciales entre ellas -con la presencia activa de la cerca- persigue el objetivo de relativizar el interés del alumno por las estructuras parciales de los distintos elementos considerados aisladamente. De alcanzarse, supondría un paso fundamental para los propósitos del curso.

Se trata de obviar -o al menos aligerar- la cuestión de la identidad figurativa de las construcciones parciales para centrar el problema del proyecto en esa idea más abstracta de orden que vertebra y da coherencia a todas ellas. De ese modo, se colma de sentido la idea de forma como sistema de relaciones visuales que el intelecto procesa. La idea de posición relativa es esencial para plantear este ejercicio: su propósito último será, pues, situar el problema del proyecto en el ámbito de la concepción formal, esto es, en el establecimiento de las relaciones espaciales cuya consistencia no se agote aun cuando desaparezcan las funciones físicas a las que se trata de satisfacer.

La satisfacción funcional adquiere, pues, el estatuto de condición de posibilidad de la forma. No debe considerarse, por tanto, parámetro determinante de la misma, ni instancia privilegiada de verificación de su idoneidad.

## EJERCICIOS 4 Y 5

Los ejercicios 4 y 5 son, en realidad, dos entregas diferidas y complementarias de un mismo proyecto: la concepción deberá ser, por tanto, unitaria, aunque la edificación y el espacio público puedan desarrollarse gráficamente por separado.

4°-En la parcela D de la urbanización que nos ha ocupado hasta ahora se ha de construir un edificio que sirva de pequeño centro comercial y de servicios a los residentes en la zona. Deberá de contener un bar, una pequeña tienda de productos de primera necesidad, una sala de usos múltiples que permita celebrar una audición de habaneras -pongamos por caso- con un público de cien personas, cuatro salas de reuniones capaces de albergar encuentros de hasta doce asistentes, un despacho para el administrador y las dependencias de limpieza y servicios correspondientes.

Las parcelas E y F, contiguas a la anterior, no serán edificables y se destinarán a espacio público. Su ordenación será el objeto del quinto ejercicio, pero su consideración es inseparable de la concepción del edificio que ahora se propone abordar: será inevitable, pues, tener alguna idea de cómo se entiende la plaza a la hora de conformar el centro.

La construcción deberá abordarse con estructura metálica y cerramiento vítreo aun que, en los casos en que se persiga opacidad, podrá sustituirse por un sistema de paneles ligeros preformados. La cubierta deberá resolverse con materiales ligeros, a tenor de lo observado en todo el edificio, y podrá usarse una claraboya si las características del proyecto lo requieren.

Aunque el espacio exterior del centro -aquel que corresponde a la parcela en que este se levanta- no tendrá separación física respecto del espacio público contiguo, hay una diferencia de titularidad que deberá recogerse en la solución que cada uno proponga. Hecho que naturalmente se recalca por su incidencia en la forma, no a meros efectos catastrales.

Se dibujará a escala 1/200 en el plano de emplazamiento, que incluirá un esbozo de la plaza pública que ocupan las parcelas vecinas, a escala 1/100 en los planos del edificio, y a escala 1/1 o 1/2 en los detalles que permitan aclarar el uso de la construcción que se fija respecto al edificio que cada uno plantee.

5°-Las parcelas E y F de la urbanización en la que se ha estado proyectando a lo largo de todo el curso aparecen en el plan parcial de la zona como espacio de uso público. El área, de 30 x 30 m, deberá contener un estanque y un sombrero que además proteja de la lluvia. Los elementos de asiento y juego se dejan al criterio de cada cual, así como el número y tipo de árboles.

Para los trabajos de pavimentación se cuenta con losas de hormigón de 40 x 60 x 7 cm y bordillos del mismo material de 20 x 30 x 100 cm. Las piezas especiales o complementarias deberán partir de este acopio. Se podrán usar asimismo losas de granito «Mondariz» flameado, de 5 cm de espesor, y dimensiones que no excedan de 100 x 60 cm, en aquellos elementos que el proyecto contemple y el sentido común no rechace.

130

8.00

1.50

37.49

32.40

5

4

1.50

41.29

16.20

8.00

1

5

50



Se dibujara a escala 1/200 en las plantas generales; a escalas menores -incluso a escala 1/1- en la descripción de los elementos que cada cual considere esenciales en su propuesta.

## COMENTARIO

El tema del proyecto que, como se ha visto, abarca los ejercicios 4 y 5 reproduce la situación que planteaba el primero: si allí se trataba de proyectar una vivienda y un pequeño apartamento en el ámbito de un espacio definido arquitectónicamente, ahora se tiene que de proyectar un pequeño centro de servicios que deberá culminar funcional y formalmente un espacio de uso público.

Sin que nada permita o aconseje obviar la estructura espacial del centro, quiero insistir en el hecho de que esa construcción no es sino un elemento más de los que constituirán el espacio público que se trata de ordenar. El hecho de ser el único elemento arquitectónico habitable su propia envergadura, y determinan una presencia notable en el conjunto; pero de las propias condiciones del trabajo se deduce que cualquier planteamiento autonomista del edificio, que no incorpore desde el principio directrices de ordenación que afecten a la totalidad, se revelará insuficiente.

Si se conoce la importancia de la relación entre las posiciones y los caracteres arquitectónicos de los elementos en juego, se intentarán soluciones que satisfagan esa progresiva implicación formal que conduce de las partes a la totalidad. No es de extrañar, pues, que quien así lo aprecie no dude en supeditar la originalidad o brillantez de algún episodio aislado en aras de la consistencia e intensidad en las relaciones formales que han de vertebrar el conjunto.

La parte de suelo dedicada a espacio público, de 30 x 30 m, deberá responder, asimismo, a criterios de ordenación

132 irreductibles tanto al pesebrismo ecologista como a las convecciones estilísticas más manoseadas del estilo tecno o el ambiente «plaza dura». Se tendría que intentar que esa misma consistencia visual que se persigue en la arquitectura de la edificación garantice la estabilidad formal de este pedazo de espacio público, previsto para ser usado en el sentido más amplio, que atiende tanto el inevitable habitar como el deseable sentir.

Con este ejercicio se concluye un curso que ha recorrido cinco supuestos de proyecto pero que en realidad ha estado planteando cinco veces el mismo problema, a saber, cómo ordenar la realidad artificial de modo que la forma de su organización satisfaga los objetivos funcionales que en cada caso se indicaron, pero teniendo en cuenta que la estructura visual del conjunto tenga una consistencia que le garantice el sentido, aun cuando esos requisitos prácticos desaparezcan o evolucionen con el tiempo.

Con ello se habrá constatado un principio esencial del proyecto de arquitectura: el que asegura que la forma no tiene escala. En la medida en que se entiende como sistema de relaciones registradas por una visión reflexiva, la naturaleza de la forma no depende del tamaño o entidad de los elementos en juego, sino de los vínculos que establece el pensamiento visual y que garantizan el orden que los ha de convertir en fundamento de la arquitectura.

## EJERCICIO 6

Este ejercicio final se vuelve hacia los ya entregados con el fin de revisarlos desde la perspectiva de la experiencia adquirida en el curso. El repaso permitirá corregir aquellos aspectos que cada uno considere manifiestamente mejorables, a tenor de lo aprendido o de lo visto aquí y allá.

Deberá describirse la nueva propuesta del conjunto en documentos gráficos a escala 1/100, de modo que la idea de totalidad ayude a dar coherencia y sentido a la intervención o, en el peor de los casos, ponga de manifiesto las consecuencias de la arbitrariedad o el capricho. Deberán presentarse, asimismo, dos perspectivas cónicas capaces de reflejar los aspectos esenciales del conjunto entendido como unidad de concepción.

He insistido a lo largo de la exposición de los ejercicios y los comentarios que la complementan en la relatividad del límite de un objeto arquitectónico, en tanto que artefacto, estructurado por un sistema de relaciones que establece el pensamiento visual.

De hecho, cualquiera que sea el ámbito de lo que convencionalmente se considere la unidad, siempre se podrán establecer relaciones espaciales que lo vinculen con episodios visuales que pertenecen a su exterior. De ahí la dificultad para hablar de forma, a propósito de la arquitectura; o mejor, de ahí la conveniencia de trasladar el énfasis desde la siempre resbaladiza idea de forma al concepto de lo formal. Debe incluirse en ese ámbito lo definido por operaciones de concepción y relación visual, ajeno por completo a otros universos simbólicos o normativos: al de lo estilístico, por decir uno.

Nadie debería obsesionarse por descubrir la forma real de un edificio: aquello que normalmente se conoce por “forma” es en realidad la figura, esto es, una de sus manifestaciones sensibles. Quien por su espíritu sistemático quisiera ahondar en la cuestión, al preguntarse por la forma de un edificio llegaría, sin advertirlo, a una versión actualizada de la noción clasicista de tipo. Y eso propicia un anacronismo que no parece de gran utilidad práctica ni teórica para el progreso de la arquitectura.

Es de suma importancia, en cambio, reconocer la naturaleza de las acciones que constituyen la actividad del proyectista. Así, conviene distinguir cuándo se está asumiendo un rasgo estilístico -que a lo mejor afecta a la popularidad del producto, pero que es incapaz de generar una concepción genuina del mismo-, de cuándo se actúa en el marco de las relaciones formales -visuales, espaciales- capaces de ordenar un dominio, dotándolo de una finalidad que se agota en los límites del episodio, finalidad interna que no se orienta hacia fines ajenos a su mera existencia como obra de arte, sino simplemente trata de garantizar su propia consistencia formal como artefacto.

El énfasis en definir bien y delimitar con precisión el universo de lo formal no es gratuito: aunque es de buen tono saber que la cualidad esencial del arquitecto es «el sentido de la forma», esa no es prenda que adorne a muchos, ni siquiera entre los que se aprecian como arquitectos de verdad. Se observa, a menudo, cómo en arquitecturas reputadas se confunde la concepción con una ansia compulsiva por innovar, se mezcla lo formal con lo estilístico. En suma, lo visual con lo vistoso; de

modo que lo espectacular trata de suplantar a lo artístico y, en consecuencia, el éxito se identifica con la importancia.

Ello es acaso el fruto de una interpretación particular de las circunstancias de hoy, que anima a proyectar con criterios de mercado. Pero, de cualquier modo, aquí debe señalarse como una desviación que pervierte el sentido de lo arquitectónico.

Es propósito de este último trabajo provocar una reflexión activa -ha de darse por medio de dibujos- que aproveche la posibilidad de intervenir sobre lo proyectado para establecer las condiciones formales -no estilísticas- que garanticen la consistencia arquitectónica del conjunto. Conscientes de que las relaciones entre elementos significativos de una u otra arquitectura no se agotan en su límite material, se trata de repetir aquí el ejercicio de siempre: elaborar una arquitectura que incorpore como elementos constitutivos todo cuanto se ha proyectado hasta ahora.

Digo elaborar en el sentido de “concebir de nuevo”, pues no se trata de un mero constatar a través del dibujo. Ello supone la posibilidad de variación de lo proyectado: los límites de esa posibilidad serán los que aconseje la verosimilitud de las enmiendas en la lógica de los diferentes proyectos a que afecten. No se trata, por tanto, de hacer un mero ejercicio de escenografía, ni de reconstruir un paisaje utilizando como criterio la homogeneidad.

La coherencia a que tiende la forma moderna no se limita a explotar criterios de armonía, sino que se orienta a un equilibrio de elementos y relaciones que aspira a una universalidad fun-

dada en la competencia visual del sujeto: no se trata, así, de buscar lo universal a través del concepto -centralidad, unidad, jerarquía- como ocurre en la arquitectura clásica, sino de contar con una capacidad para reconocer la forma, atribuible a todo sujeto de la experiencia arquitectónica.

La universalidad a que se orienta la acción del que proyecta deberá, por tanto, disciplinar sus criterios sin mermar un ápice la estricta subjetividad de su conducta. En efecto, la práctica del proyecto no se basa en desvelar la objetividad de un fenómeno real, sino de ejercer la subjetividad en el marco de unos aprioris de juicio cuya universalidad sólo se puede inferir. Sin ello se desmorona la propia idea de arte y, por tanto, de juicio estético.

El problema de la forma -entendida como orden consistente- se plantea en este trabajo con una intensidad mayor que ningún otro: superada la cuestión sobre la funcionalidad de cada uno de los elementos que intervienen, se trata de subrayar las relaciones de todo tipo que aseguren la formalidad del conjunto.

Este trabajo culmina un curso en el que se han simplificado los datos para llegar a soluciones más intensas: el problema de la forma como instancia vertebradora de la obra arquitectónica se ha querido plantear aquí con toda su crudeza, pero a la vez se insiste en la tectonicidad del proyecto para evitar la tentación de cualquier formalismo gráfico. En efecto, se ha recalcado a propósito de cada ejercicio en esa dimensión tectónica, previa al arte, que distingue a toda arquitectura auténtica: esa condición que hace referencia al orden de la materia, con lo que da

consistencia a la concepción arquitectónica.

Nadie debe confundir lo tectónico con la mera exhibición de lo constructivo, de modo similar como lo visual no coincide con el abuso expresivo de lo óptico: la tectonicidad hace verosímil la concepción, en tanto que supone su condición material de posibilidad. No debe confundirse, pues, con una u otra doctrina de cariz técnico constructivo: se trata de un atributo esencial de la arquitectura, cuya merma en la arquitectura de hoy se ha dado en paralelo a esa pérdida de la visualidad que he glosado más arriba.

Alguien ha podido ver en este programa un intento de realismo -por cuanto se manejan datos más convencionales de lo que es habitual en estos casos- orientado a propagar una arquitectura discreta y obediente. Nada más lejos de nuestro propósito: si bien es cierto que se trata de un enfoque que desagradará por igual a histriónicos y exhibicionistas como a los que tienden a confundir la abstracción con la entelequia, nada anuncia la apuesta por una arquitectura regulada sólo por las convecciones de la práctica. Por el contrario, trata de establecer las condiciones para que la dimensión formal de la arquitectura -esto es, su condición propiamente creativa- aparezca sin excusas como el aspecto determinante del proyecto.

Y todo ello sin crear unas condiciones que excluyan la respuesta de quienes, con una idea más práctica de su quehacer, se sientan más cómodos planteándolo como una gestión honesta del patrimonio arquitectónico del último siglo, llevada a

cabo con el mínimo exigible de sentido común y una dosis suficiente de buenos modales

*Este texto responde a un cuestionario con que el Departamento de Proyectos demandaba a los responsables de los distintos niveles en qué condiciones de conocimiento y experiencia deberían llegarles los alumnos para seguir con interés y aprovechamiento sus cursos respectivos.*

## CUESTIONARIO

El alumno que reúna las condiciones que a continuación se relacionan estará en mejor disposición de apreciar los que en nuestro curso se plantea. Condiciones que, como se verá, no se refieren todas ellas a contenidos específicos de la docencia, sino que tienen que ver a menudo con una actitud ante las cosas y con los efectos que ese talante provoca en la personalidad de quien lo asume.

Conocer el fundamento de los sistemas constructivos convencionales (muros de carga, estructura de hormigón armado y estructura metálica) y capacidad para representar gráficamente una arquitectura concebida contando con uno de ellos.

Tener conciencia racional y visual de los elementos básicos de la arquitectura doméstica (puertas, escaleras, muros y huecos) y capacidad para representarlos gráficamente con sentido del espacio donde intervienen.

Ser capaz de aguantar la mirada, diez o más minutos, a la planta de la Casa Catasus, de Coderch, pongamos por caso, sin incurrir en tedio ni tener la sensación de que se está perdiendo el tiempo.

Poner en tela de juicio que el acto de proyectar se reduzca a usar el sentido común con las sugerencias y limitaciones que provocan los criterios de gusto personal.

Tener serias dudas, asimismo, sobre que la artísticidad de un edificio sea proporcional a la originalidad de su aspecto.

Tener curiosidad por saber si la arquitectura de Frank Gehry -por decir uno- es tan importante como se desprende de la frecuencia y admiración con que las revistas especializadas y los suplementos dominicales de la prensa diaria se ocupan de sus cosas.

Haber experimentado, al menos una vez, el disfrute de la lectura como acceso al sentido del texto, algo distinto y claramente diferenciado de aquella que persigue la adquisición sistemática de conocimientos.

Encontrar en algunos libros -no muchos, pero suficientes- un estímulo para la reflexión crítica, y reconocer en ellos el polo opuesto al trasiego mercantil de consignas doctrinales dispuestas para seducir.

Apreciar el sentido visual de un western cualquiera de John Ford: comprobar que la realidad de la pantalla es una, y la de la historia, otra muy distinta. Identificar lo cinematográfico en el modo en que lo visual da cuenta de lo vivido.

Tener serias dudas acerca de que el objetivo primordial del arquitecto sea conseguir la fama, proceso que como es sabido se abrevia repitiendo banalidades con ademán trascendente,

138 sólo para peraltar el ego de la audiencia.

Dudar, hasta el extremo de no creerse, que los mejores programas de televisión son los de mayor índice de audiencia.

El conjunto de estos atributos -y otros de naturaleza afín que el lector inferirá sin dificultad- definen un modo de enfrentarse a las palabras y las cosas cuya elaboración escapa de las posibilidades de uno u otro curso, de proyectos o de lo que sea. Debería bastar con que nuestras pláticas o reprimendas como profesores no interfirieran la marcha de quienes, estimulados por mitos y valores hoy en desuso, se empeñen en conducir su actividad y orientar sus juicios por los derroteros que acercan a ese modo de sentir.

23,4,1996

*Un malentendido, acaso atribuible a los rigores climáticos de julio, me convirtió durante el mes de agosto de 1997 en candidato a dirigir la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Medio aclarada la confusión, a primeros de septiembre las cosas volvieron a su sitio, y yo, al mío.*

*Durante las pocas semanas que duró la ficción me dediqué a reflexionar sobre las cosas de siempre, pero desde un ángulo insólito para mí. La constancia escrita de esas reflexiones se reproduce a continuación: no será difícil verla como epílogo del curso de proyectos que aquí se contiene.*

# EPÍLOGO

## UN FUTURO PARA LA ESCUELA

Quien repare en la cabecera de estas páginas adivinará que no se halla ante el más ambicioso de los programas. Uno aprende, con el tiempo, a distinguir entre la pasión y el entusiasmo, a saber con lo que cuenta, y a tratar de que su moderado optimismo no provoque merma en la lucidez exigible a cualquier mayor de edad.

Alguien con mayor sentido del mercado hubiera escrito “una escuela para el futuro”, lo que habría presupuesto, a más de contar con una idea precisa del porvenir, disponer de una escuela capaz de adecuarse a sus condiciones y demandas. No es mi caso: “un”, en el sentido de “algún”, revela la indeterminación con que invoco al futuro; “la” acentúa la concreción de mi referencia a la Escuela: “esta” escuela, no una escuela genérica, ni ninguna otra en particular.

No se deduzca de lo anterior que voy a limitarme, en lo que sigue, a teorizar sobre la conveniencia de lo real para no pecar de ingenuo; de todos modos, me daré por satisfecho si soy capaz con mis razones de tensar un ápice el contorno de lo posible.

No habrá que insistir, a estas alturas, en que doy poco pábulo a la eficacia de la acción sobre las estructuras, si no se mejora el uso de los recursos; sobre todo, los humanos. La Escuela cuenta con un Plan de Estudios recientemente aprobado, un conjunto de departamentos con desigual grado de consolidación, un elenco de profesores con dedicación escasa, en general, y edad media en constante incremento, y una legión de alumnos con buenas notas en COU, notable disponibilidad y

un ápice de inmadurez. Estos componentes objetivos, sazonados con hábitos que el tiempo acaba legalizando, constituyen la base de esta Escuela a la que se busca un futuro, que no es más que un modo transcendente de decir supervivencia; lo que, a riesgo de resultar cenizo, diré que no me parece poco.

Hay varios modos de evaluar la calidad de una escuela; me referiré a dos de ellos: el que la relaciona con el prestigio de sus profesores y el que la mide por la solvencia de sus productos. Atendiendo al primer baremo, nuestra situación es privilegiada: un estudio, cuyo rigor desconozco, pero cuyo punto de vista es fácil de adivinar, nos situaba en segundo lugar entre las europeas, a poco de la de Venecia. Considerando el segundo indicador, las conclusiones serían muy otras. Así, se da la paradoja de que con unos profesores que gozan de general reconocimiento, en su conjunto, y unos alumnos que rozan el siete de nota media, se llega al fin de la carrera con unos resultados poco satisfactorios, se miren como se miren.

Me referiré al Proyecto de Fin de Carrera como evento que culmina la formación del estudiante, por cuanto el sistema y los hábitos sobre los que se asienta su práctica manifiestan los vicios, limitaciones y carencias de nuestro modo de proceder.

## LOS SÍNTOMAS DE UNA SITUACIÓN CRÍTICA. EL PFC

140

Se acostumbra a proclamar que el PFC es la ocasión para que el alumno ponga a prueba los conocimientos adquiridos a lo largo de los estudios en la redacción de un proyecto que habrá de contemplar todos los aspectos técnicos que inciden en su elaboración, al menos en una medida razonable. En ocasiones, se insiste en que el alumno trabaje sin ayuda ni escolaridad; acaso, para aproximarse más a las condiciones profesionales que le esperan, lo que contribuiría a la fidelidad del simulacro.

Sobre estas ideas se fundan los discursos con que a menudo se aborda la cuestión, cuando periódicamente se decide revisar el reglamento: quienes así dicen, suelen actuar con tanta convicción como escepticismo, y acostumbran a poner en sus palabras la confianza descreída de quien asiste a unas rogativas para que llueva, por fin. Como se ve, identifican lo real con lo deseable, o acaso con su modo de ver las cosas.

En realidad, el PFC es sobre todo una comprobación fehaciente de que, hoy por hoy, el alumno, considerado en su generalidad, no puede poner a prueba unos conocimientos que no posee, en la redacción de un proyecto que no sabe acometer; ni siquiera es capaz, por lo común, de escoger de modo responsable, con ajuste a su capacidad y adiestramiento, el objeto del trabajo.

Sólo por lo que tiene de síntoma de una situación que hoy se manifiesta viciada, habría que celebrar la existencia del PFC: sirve para constatar las deficiencias de nuestro sistema didáctico, no sólo porque la calidad de los trabajos sea insuficiente,

sino porque pone de manifiesto que se desconoce el fundamento ordenador del proyecto y refleja el desprecio al sentido común con que la mayoría identifica la concepción arquitectónica. Es tal la ignorancia de las convenciones básicas sobre la que se funda el cometido mágico del arquitecto que el alumno medio despacha con idéntico desparpajo un centro de estudios botánicos en La Segarra que una colonia de artistas conceptuales en El Bergadá, por decir algo. Escepticismo e irresponsabilidad son los atributos genéricos de una práctica que parece avalada por un privilegio corporativo que le asegura impunidad, ajena por completo a cualquier sentido de la historia.

Pero si la elección de los temas es extravagante y errática, la de los lugares trata de ser realista y modosa; ante todo se quiere dar verosimilitud a la hipótesis: así, se recurre a estudios de La Generalitat o Planes Urbanísticos de alto rango, aderezados unos y otros con datos sobre la evolución del tráfico comarcal y tendencias de expansión del municipio, para dar consistencia urbana a unos solares en los que a menudo la edificabilidad es una mera condición administrativa, fruto de la pasión urbanizadora que algunos municipios confunden con el progreso. Ningún estímulo derivado de la configuración del sitio o de la visualidad del entorno conducen a esa noción intensa y rigurosa de edificabilidad que debería esperarse de quien trata de revalidar unos estudios que lo facultan para intervenir en la ciudad. El esfuerzo por hacer verosímil el edificio allí, desvanece cualquier consideración relativa a la cualidad formal del evento visual que con la nueva construcción se dará en la zona.

El futuro arquitecto se ofrece como un personaje fantasioso en sus posibilidades pero pragmático en sus cometidos reales; fiel reflejo de sus referencias más deslumbrantes, a la postre actúa como un concejal de urbanismo que ojea *El Croquis*, a ratos perdidos, mientras espera para despachar con el arquitecto municipal.

Pero la apreciación fenoménica del alumno del PFC es útil en la medida que nos muestra algo acerca de las peculiaridades de su adiestramiento; me detendré en algunos de los rasgos más sobresalientes de su acerbo arquitectónico, verdadero cúmulo de tópicos equivocados, del que ningún profesor debería sentirse ajeno.

La gran mayoría de quienes se enfrentan al PFC persiguen una "idea" que legitime su propuesta: con "la idea es...", se suele iniciar la explicación, para pasar sin trámite intermedio a describir con desgana todas y cada una de las actividades que se dan en el edificio. De ese modo, se obvia el proyecto propiamente dicho -el proceso o los rasgos esenciales de su formalidad-, al saltar directamente de una declaración de intenciones, de cariz vagamente literario y contenido presuntamente metafórico, a la enumeración consecutiva de las dependencias por plantas.

El alumno responde, en general, con desconcierto cuando se le requiere un comentario acerca de los criterios de orden que han presidido la concepción, o de la identidad de la forma que parece vertebrar el artefacto. No consigue entender lo que se le solicita: ¿acaso, no ha explicado ya la "idea"? ¿qué quieren estos señores?

La fortuna de la "idea" revela la ausencia de criterios sobre los que fundar la estructura visual: la "idea" se afirmó como instancia conceptual enjundiosa cuando los realismos de los últimos años cincuenta cuestionaron los criterios visuales de la modernidad y propusieron sustituirlos por conceptos o principios, a menudo de naturaleza moral, como fundamento de la organización física del espacio y de la lógica de su construcción material. En realidad, se suele actuar como sigue: se formula un relato cargado de intenciones y deseos, que serán plausibles con ser personales, mejor si la narración anuncia los síntomas de una personalidad fantasiosa; después, basta con mover el lápiz al dictado de la proclama.

Se recupera así la tradición mimética que la modernidad interrumpió al proponer un modo de creación basado en la construcción estructurada de artefactos genuinos. Porque la arquitectura, en los casos que comento, imita a la idea, le da dimensión visual, con lo que se convierte en pálido reflejo de una realidad inaccesible. Pero, la ausencia de los instrumentos que estabilizaban el proceso en el clasicismo -el tipo y el sistema de los órdenes- y la falta de cualquier instancia que legitime el objeto desde su exterior convierten al proyecto, suponiendo lo mejor, en una práctica banal de reproducción estilística, guiada sólo por la peculiar apreciación que cada alumno tiene de las arquitecturas del momento.

En todo este proceso de reproducción visual de la "idea" no aparece el programa, al que se considera, sin atreverse a proclamarlo, un residuo de la arquitectura del pasado: el éxito del

contenedor extravagante ha reducido el programa como sistema ordenado de usos que garantizaba la identidad de la forma moderna, a un conjunto inorgánico de funciones, verificables una a una, sin la menor incidencia en la estructura espacial de la arquitectura. El programa desaparece, así, como ente complejo cuya estructura vertebraba la formalidad del objeto, para convertirse en un elenco amorfo de requisitos, que predispone a una idea cuantitativa de satisfacción.

La estructura se entiende como un escollo que se debe salvar : el proyecto ha llegado a ser a pesar de la estructura, no a través de una ordenación espacial que tiene en el soporte una condición necesaria de posibilidad. Una arquitectura que, como la que hoy más se celebra, en su imparable regresión ha conseguido desconocer el sistema, ha sustituido la intensidad visual de la forma por el consumo óptico de la apariencia; con un proyecto que no encuentra un lugar para la estructura, reducida a servidumbre vergonzante que testifica las rémoras del pasado.

La construcción se reduce, por lo común, a una sección dibujada a gran escala donde se demuestra cómo, a pesar de los aislamientos y el atajo de algún que otro puente térmico, no es exagerado predicar del edificio el aspecto que lucen las fotografías del modelo. Es como si la arquitectura aconteciera sólo al darse el grado cero de tectonicidad. Ninguna sugerencia proveniente de la construcción ha tenido la menor oportunidad en el proyecto. Un cariz euclidiano, gráfico, inmaterial, se adueña de unos productos que parecen referir sus trazos a otros proyectos, que a su vez los refieren a otro..., sin el menor compromiso

con el material estructurado.

La climatización se limita a un plano que se dispone casi siempre en último lugar, cuya idoneidad acaban tramitando, al final, en un aparte, el interesado y el miembro del tribunal más acreditado en la materia. La iluminación, en fin, se afronta como un trámite más de la burocracia profesional: se resuelve, en general, mediante un prorrateo de fluorescentes comandados por ingenios más o menos centralizados.

Así se cumple con todas las especialidades: el proyecto arquitectónico se entiende como una especialidad más de la arquitectura, acaso la más notoria, pero una más; lo urbano se ha tocado en la justificación del solar; lo constructivo, en el detalle de la sección, y el acondicionamiento, en el esquema de la bomba de calor. La estructura suele salir mal parada: se trata de sortear como el penúltimo escollo con que se enfrenta la "idea", y los cimientos, cuando los hay, suelen ser el documento que revela la falta de consciencia formal con que se actúa.

Pero, si bien las especiales condiciones del simulacro acentúan con crudeza su realidad, algunas de las arquitecturas que hoy mueven pasiones no son ajenas a los rasgos esenciales del panorama que comento. La Escuela debe frustrar los criterios de legitimación que se amparan en el mercado; en otro caso, dejaría de asumir su cometido crítico en la medida que asumiría la reproducción institucional de las patologías estéticas y baraturas intelectuales de media docena de dibujantes dotados para la gerencia que administran su imagen de marca con un ojo puesto en los índices de audiencia.

## DOS REFERENCIAS RECIENTES

Quiero glosar, aunque sea con brevedad, dos hechos de la historia reciente de la Escuela generalmente reconocidos por su importancia en el proceso didáctico de las últimas décadas: la incorporación de Rafael Moneo como catedrático de Proyectos en 1971, y la asunción de la dirección por Oriol Bohigas, en 1977.

Con Rafael Moneo se conoció un modo distinto de ser profesor de proyectos; su cátedra fomentó la conciencia de la arquitectura como un hecho cultural histórico, más allá del empirismo profesional que desde antiguo había fundado la enseñanza. La arquitectura clasicista aparecía en sus clases como un universo formal inteligible, no ya como una referencia cuya historicidad determinaba un aura de inefabilidad que la mantenía todavía más lejos.

El taller se vio, así, complementado con una serie de sesiones teóricas que, con periodicidad semanal, iban desgranando los problemas o mitos que el devenir arquitectónico deparaba: los historicismos, las metodologías más o menos científicas, la semiótica, los tecnicismos constructivos, fueron desfilando a lo largo de unas clases que trataban de encontrarles un lugar en un sistema global de conocimiento.

La llegada de Rafael Moneo supuso, en definitiva, el descubrimiento de un modo distinto de ser profesor, en el que la competencia profesional no era óbice para plantear la enseñanza como un problema de conocimiento en el que la reflexión tiene un papel decisivo.

En el ámbito de la enseñanza de proyectos, el episodio sig-

nificativo más reciente había sido la incorporación de un grupo de profesores jóvenes, de talante progresista y entusiasmo palpable, que fundaron su enseñanza en la dedicación generosa, el constante intercambio de ideas y la complicidad de los alumnos. El cometido que desde distintos ámbitos de la enseñanza de proyectos han desempeñado a partir de entonces esos profesores muestra hasta qué punto el grupo que comento fue algo más que una panda de bien intencionados. De todos modos, la llegada de Rafael Moneo planteó cierta crisis a un modelo que había que entender en el marco de las condiciones políticas de entonces y que podía calificarse de autogestionario, en el mejor sentido del término.

La figura de Moneo, como no podía ser de otra manera, despertó desde el principio una gran admiración, si bien se pudo apreciar un ápice de interés exculpatorio en los panegíricos: todo el mundo parecía sentirse cómplice de su quehacer, aunque reconociendo la singularidad de su empeño. Hubo en el reconocimiento de su labor esa dimensión neutralizadora que suele acompañar al mito, aquello que lo hace único e irreplicable, y libera de seguir su modo de encarar la docencia. Los años setenta discurrieron bajo el influjo psicológico de su irrupción en la Escuela, sin que ello determinase, como digo, un estímulo para el profesorado, en general.

La llegada efectiva de Oriol Bohigas a la Escuela, y a la vez a su dirección, estuvo acompañada de un clima de regeneración general: la activación de un programa específico que abordaba a un tiempo enseñanza, administración y equipamiento,

144 resultó una experiencia insólita en un centro que llevaba muchos años administrado por directores que el Ministerio de Educación delegaba ante la poca disponibilidad de los profesores de aquí para asumir el gobierno de la Escuela.

No sé si era justo el sentimiento, pero daba la impresión de que, al fin, había alguien que se planteaba la Escuela como un ente organizado, más allá de la labor de unos directores limitados a despachar con eficacia y, sin duda, buena intención los problemas que el transcurso del tiempo generaba. Se revisó el Plan de Estudios, haciendo hincapié en su dimensión sistemática y orgánica, se acentuó la virtualidad de los departamentos, se trató de restaurar el PFC y se organizó un tercer ciclo coherente.

En la enseñanza de proyectos el influjo de Oriol Bohigas fue notorio: se restituyó su presencia en todos los cursos, y se incorporó a la docencia a profesores -antiguos profesores, en algunos casos- de reconocida solvencia e inmejorable recuerdo. Pero no sólo ahí ; en general, se restauró la docencia y con ello el mínimo exigible, en cada caso, que el cruce de las coyunturas profesional y política había dejado bajo mínimos.

## UNA CARRERA GENERALISTA

El mandato de Oriol Bohigas culminó con la ratificación, por la comisión que procediera, del carácter generalista de los estudios de arquitecto, frente a las ideas de los responsables universitarios del Ministerio. Bohigas había recibido el encargo del Director General de Universidades de convertir la carreta en las tres que, desde la perspectiva europea, la constituyen, y que responden a los quehaceres del urbanista, el arquitecto experto en tecnologías de la construcción y el arquitecto que proyecta. Oriol y yo entre otros - no muchos, por lo que se vio -, compartíamos la visión del ministerio, por simple respeto a la experiencia de la realidad, pero la mayoría de quienes tenían que entender en ello, representantes de los distintos departamentos y del Colegio de Arquitectos, opinaban lo contrario: "el reconocimiento que tiene el arquitecto español en el mundo se debe, precisamente, a su formación general", era uno de los argumentos más socorridos; y se aludía al ejemplo italiano para ilustrar la ineficacia del departamentalismo a ultranza.

Se dejó la cosa como estaba; eso sí, con una asignatura de proyectos en todos los cursos, a cambio de reducir la cota psicológica de las nueve horas semanales. En el transcurso de la elaboración del Plan de Estudios definitivo, el "desarrollo" de las disciplinas técnicas, por un lado, y los compromisos departamentales, por otro, dejaron la enseñanza de proyectos en un mínimo histórico y geográfico: seis horas semanales.

Un programa de amplio espectro, unos departamentos empeñados en demostrar la necesidad de la tajada horaria que les asignó el reparto y el eco de la regeneración auspiciada por

Bohigas, determinaron unos estudios francamente variopintos, cuya densidad ha ido siendo asumida por un estudiante que, haciendo honor a su nota de COU, sabe cómo hacer cundir el tiempo.

Resulta paradójico comprobar cómo la insistencia con que se defendió la carrera generalista no se ha traducido en un compromiso colaborante capaz de integrar ciencias y disciplinas en una práctica sintética y totalizadora; por el contrario, los años que siguieron a la consagración del arquitecto universal se caracterizaron por una dispersión particularmente eficaz. Fue tal la conciencia de diversidad que se convirtió en un hábito indiscutido el que cada materia verificase su didáctica en un proyecto distinto al que centraba la de las demás, y todos ellos distintos al que se desarrollaba en el curso de proyectos.

En realidad, el proyecto pasó de ser la actividad formativa esencial del arquitecto a constituir una asignatura en la que se muestra un modo de enfocar la concepción, de manera análoga a como desde otras disciplinas -la construcción o el urbanismo, pongamos por caso- se hace lo propio. Acaso la perspectiva que se ofrece desde la signatura de Proyectos es más fantasiosa y libre, dado el cariz personal que a menudo se adjudica a las decisiones, en ausencia de criterios determinantes de mayor calado; pero, en todo caso, no deja de ser una visión alternativa de las que suministran desde las disciplinas técnicas y la ciencia urbana.

El acto de proyectar constituye, así, un simulacro transitivo, objeto de las experiencias que desde cada ámbito de la técnica

se proponen. Los cursos de proyectos se convirtieron, por tanto, en una asignatura más: la de más horas lectivas, hay que reconocerlo, pero el proyectar dejó de entenderse como una actividad sintética, orientada a integrar requisitos programáticos y técnicos de índole diversa en un objeto ordenado con criterio de coherencia formal. Los estudios se convirtieron en una panoplia de visiones parciales sobre la arquitectura, empeñados todas ellas en mostrar la excelencia de su modo de ver las cosas.

La concreción del Plan de Estudios que tradujo en un horario la opción de la carrera única debió aceptar, además, los criterios de la directiva europea respecto a la duración de las carreras universitarias. Ello determinó la reducción de un curso lectivo para homologar los estudios de arquitectura a los patrones de la Unión.

El necesario e inevitable alivio de los contenidos chocó, una vez más, con la tradicional dificultad con que cátedras y departamentos afrontan la eliminación de materia, aun cuando, como en este caso, las circunstancias lo demanden. La falta de hábito en plantearse la técnica, en arquitectura, como un conocimiento que sólo adquiere sentido en el marco de un acto sintético que ordena y conforma, el proyecto, alentó la resistencia a ser comedido con lo propio. Al final, se llegó al pacto y, con pequeñas renuncias de cada cual, vio la luz un plan que, no se sabe hasta qué punto responde al espíritu de Maastricht, pero ha conseguido centrifugar la concepción arquitectónica y reducir su dimensión formativa al nivel de otros determinismos periféricos con autoridad equivalente.

El conocimiento de estadísticas que cuantifican el porcentaje de arquitectos, respecto del total de titulados, que centra su actividad en el proyecto, o dedica a ese quehacer una porción significativa de su labor, sirvió, acaso, para tranquilizar las conciencias de quienes pactaron el Plan: ¿porqué tanto proyecto, si sólo el veinte por ciento de los arquitectos acaban dedicándose a ello?

Más allá de la noticia cuantitativa, el hecho incide en la propia concepción de la actividad del estudiante. En los primeros años sesenta, pongamos por caso -comento lo que viví-, la carrera contemplaba quince horas semanales de proyectos emplazadas en la segunda parte de las mañanas, a razón de tres diarias, de lunes a viernes, y otras tantas de técnicas básicas y disciplinas complementarias, que recibían al alumno al principio del día, "cuando se está más fresco", y lo instalaban en la realidad, anunciándole requisitos y dotándole de instrumentos con los que actuar después, hasta la hora de comer. En primer curso había algunas más, puesto que Elementos de Composición desde antiguo se entendió aquí como unas horas dedicadas a proyectar, digamos, con conocimiento de causa.

Sin la menor intención de idealizar lo de antes porque ya pasó, quiero señalar que el proyecto, en ese caso, asumía el estatuto de actividad esencial del arquitecto, esto es, aquello que determina su especificidad en el marco de las actividades técnicas o humanísticas, según decida cada cual. El cúmulo de conocimientos básicos y técnicos culminaba en una práctica formativa, de carácter sintético, fundada en la capacidad para

juzar y con amplio enraizamiento en la historia.

Nada de ello ocurre en el Plan que comento: el proyecto se contempla como una mera asignatura bien dotada. Parece como si se hubiera querido reproducir en los horarios el diagrama de sectores que exprese la variedad de empleos que probablemente ocuparán en el futuro a los alumnos de la Escuela. De ser así, el razonamiento se apoyaría en un sofisma esencial, y, lo que es peor, consagraría una falsedad, a saber, que lo que hace atractivo a un arquitecto para el mercado de trabajo es haber cursado una carrera que picotea en disciplinas y saberes tan variados como ajenos entre sí. Porque no es otra cosa el elenco de materias de una carrera como la nuestra sin la presencia efectiva de una actividad ordenadora que trascienda el mero cúmulo de competencias técnicas y saberes humanísticos.

No, no es una hipótesis fácil de sostener; más aún, si se tiene en cuenta que tales competencias y saberes tampoco son gran cosa, atendiendo al peso que cada disciplina tiene en el conjunto de los estudios. Habría que concluir, por tanto, que el arquitecto acaba encontrando empleo porque ha oído campañas acerca de casi todo, lo que, sin discutir la buena acogida que tiene hoy ese toque de levedad trufado de audacia, tan típicamente posmoderno, tampoco parece una hipótesis plausible.

Es más razonable concluir que es la capacidad de sintetizar variables de índole diversa en construcciones ordenadas con criterio de consistencia visual, lo que da sentido a unos estudios con los que la realidad sigue contando todavía, aunque sea

para desempeñar cometidos en apariencia distantes de la competencia para concebir.

Como se habrá advertido, estoy hablando de conceptos y no de asignaciones presupuestarias a los departamentos. He conocido de cerca situaciones en las que reflexiones como las anteriores hubieran despertado recelos; creo que, afortunadamente, hoy no será así: disponemos de un Plan de Estudios que, acaso, conviniera retocar, pero que en ningún caso trato de poner patas para arriba. Otras instancias, armadas de una mentalidad más resolutiva, acaso traten de hacerlo a no tardar.

## LA HORIZONTALIDAD NECESARIA

Glosados los rasgos esenciales del reparto horario que el nuevo Plan establece y el modo en que modifica la estructura de la carrera de arquitecto, tal como la puede recordar el más veterano de los profesores, quisiera detenerme un instante en el modo de actuación del Plan hasta hoy.

Se diría que el práctico consenso que alumbró la carrera generalista, de titulación única, había de generar una actitud de franca colaboración: la renuncia de los departamentos de más peso a liderar carreras específicas, alternativas a la tradicional de arquitecto, podía entenderse como un responsable sacrificio disciplinar en favor de una de arquitectura amplia y bien fundada; esa "arquitectura universal que provoca envidia en Europa", ¿recuerdan?

En cambio, la realidad ha sido muy otra: la multiplicación de proyectos, según las materias, a la que me he referido antes, es improductiva, además de perversa. Por una parte, produce la convicción en el alumno de que se encuentra ante una serie más o menos organizada de técnicas autónomas que encuentra su campo de actuación en la arquitectura: el propio proyecto es, desde esa perspectiva, una técnica abordable desde criterios internos a su propio proceso. Por otra, somete al alumno a una fatiga mental y física que merma sus facultades para responder con cordura ante una u otra situación de las muchas e inesperadas que le aguardan en esta casa.

El espíritu igualitario, homogeneizador, indistinto, del Plan, al que más arriba me he referido, ha estimulado, sin duda, las conductas patológicas que comento: neutralizada la síntesis de

148 la forma como la actividad vertebral de los estudios, ha podido crecer la ilusión que podían aparecer instancias operativas que sustituyan la concepción formal desde la observancia de las distintas técnicas. Estaríamos ante un cúmulo de ingenierías incipientes, condenadas a un nivel apenas superior al de una buena formación profesional. De modo similar a cuanto ocurre con la paella, por mucho que se insista en la calidad de los componentes -magníficos, pero elementales-, no se alcanzará la excelencia que produce un sofrito tutelado con parsimonia y una cocción, conjunta y atemperada, al calor de un fuego meneguante.

Por ello, y al margen de su virtualidad administrativa, la idea de “departamento único”, que Manuel de Solà-Morales glosó en un acto reciente, parece apuntar la dirección más razonable en la actual situación: por una parte, sería el correlato didáctico de la carrera única, por otra, insinúa el modo de atajar las patologías autonomistas a que me acabo de referir. Supone la recuperación de la visión unitaria de unos estudios densos, cuya complejidad crece con el desarrollo de las técnicas y la experiencia histórica de su propio pasado; en cualquier caso, parece una orientación adecuada al marco docente que hace poco nos hemos dado.

Pero de poco sirve el correctivo estructural si no se cambia la mentalidad acerca de lo que se trata de enseñar. No estoy tratando de obviar la realidad normativa en que se encuentra la Escuela; parto del Plan de Estudios aprobado como marco de referencia de la propuesta, por distante que me considere de los

principios que lo animaron. La diferencia entre un plan de estudios como el que conocí de estudiante, orientado a formar a un arquitecto dotado de capacidad para proyectar, y otro como el actual, no puede reducirse a una mera cuestión cuantitativa, referente a la diferencia entre las quince y las seis horas que en uno y otro se proveen para el proyecto.

He dicho más arriba que la reducción cuantitativa comporta una modificación en la concepción de los estudios: el proyecto deja de ser una actividad -la actividad- específica del arquitecto para convertirse en una asignatura que ofrece un modo de enfocar el acto de proyectar alternativo -equivalente, por tanto- a los que se muestran desde otras asignaturas de la carrera. La constatación de este hecho muestra el trasfondo estratégico, quién sabe si corporativo, de la opción generalista para los estudios de arquitectura. De modo que, como suele ocurrir, el propio desarrollo del modelo contradice su fundamento y denuncia la falsedad de los principios con que se trató de legitimar.

La condición teórica de un modelo generalista de arquitecto, dotado de una formación de amplio espectro, es la asunción de la concepción formal del espacio como una actividad continua en la que intervienen todas las materias que abarca la enseñanza en forma de datos o criterios necesarios. Se trata del negativo fotográfico de la situación que se da hoy; y no se resuelve, como se ve, con una labor de coordinación sino con una rectificación radical de la conciencia dominante acerca de la arquitectura y su relación con las disciplinas afines.

La consideración continua de la concepción como actividad

constante y específica del arquitecto acentúa el fundamento de síntesis formal que tiene el proyecto, frente al cometido de representación o imitación en que con tanta frecuencia se incurre; desde la perspectiva que propongo se orienta la creación hacia el dominio de la forma sensible frente al objetivo de esas imágenes conceptuosas que se amparan en la insensibilidad visual y la zafiedad deductiva.

Una atención rigurosa a los materiales de concepción que proporcionan las técnicas y las disciplinas complementarias evitaría los sobresaltos y reduciría la indefensión ante las rutinas doctrinales con que se encuentra hoy quien ha de proyectar; facilitaría la recuperación del proyecto como actividad formativa de carácter subjetivo, naturaleza histórica y tendencia a la universalidad. Ello permitiría superar, por fin, esa noción romántica de artista empeñado en proponer metáforas visuales que expresen sin mediación sus peculiaridades psicológicas o le compensen de sus eventuales carencias afectivas.

No es la fidelidad a un prurito teórico lo que me lleva a esta conclusión, sino que la entiendo como una consecuencia de la observación crítica de la realidad de los hechos: es notoria la desproporción entre la calidad de los sujetos de la acción didáctica, profesores y alumnos, y la calidad del producto final. Sólo un mal aprovechamiento de los recursos puede explicar el notable descenso de nivel que el PFC atestigua: no se trata de enseñar más, sino de enseñar menos y mejor.

La propia idea de coordinación no debería existir como acción que trata de corregir una realidad desarticulada, sino que

debería ser consubstancial al modo en que cada profesor concibe y ordena su programa. Sólo así, la coordinación superaría el estatuto de trámite administrativo que trata de regular el orden docente para alcanzar el rango de condición de la propia idea de curso, con incidencia directa en el ámbito del conocimiento.

Vistas así las cosas, el correlato teórico y operativo de la noción de "departamento único" es la figura del "Director de Curso", entendiéndolo por ello la persona encargada de organizar la enseñanza en cada nivel horizontal. Ese profesor -la palabra «coordinador» debería desaparecer de la jerga docente, por mucho que evoque organización y eficacia- sería el encargado de equilibrar y acompasar conocimientos y técnicas con que se encuentra el alumno a lo largo de un curso académico. No habría de asociarse a la idea banal de un conductor de orquesta limitado a sincronizar los ataques y marcar el *tempo*, sino a esa otra noción más creadora de un director empeñado en revelar la estructura formal de la obra, establecer la presencia de los planos sonoros, definir texturas y controlar colores, cuidar el fraseo y la articulación, en definitiva, concebir una realidad sonora sobre una serie de indicaciones genéricas de carácter gráfico.

El punto de vista exterior advertiría con más facilidad carácter subjetivo, naturaleza histórica y tendencia a la universalidad. Ello las disfunciones, repeticiones, insuficiencias y excesos, que el amasijo de lógicas autónomas provoca. Su perfil debería ajustarse al de alguien con experiencia profesional y didáctica probada, miembro de un tribunal de PFC, y que contase, a la vez,

con capacidad de juicio acerca de las materias que el curso debiera contener. Es fundamental que su ámbito de competencia fuera el de un solo curso, puesto que se trataría de una labor de dirección, no de mero control, técnico o administrativo. Debería actuar por delegación del Director de la escuela y tendría rango de adjunto a la dirección.

Ese profesor presidiría una comisión formada por un representante de cada una de las asignaturas que forman el curso, y dos alumnos pertenecientes a dicho nivel, lo que constituiría el Consejo de Curso. En realidad, el Director de Curso debería designarse entre los profesores consejeros, y se le debería reconocer autoridad para proponer y conciliar.

No hace falta insistir en las posibilidades de una comisión de tal índole, más allá de las tareas operativas, como sincronizar exámenes y concertar entregas. Interesa resaltar, a ese respecto, el carácter necesariamente cooperativo de la comisión: sería la encargada de garantizar que se cumpla el encargo que hace la Escuela, como Facultad Universitaria, a cada departamento, como unidad docente, para el desarrollo de cada curso.

La reunión de los Directores de Curso facilitaría la organización de los contenidos de los sucesivos niveles desde un nivel de conciencia global que ni cátedras ni departamentos pueden alcanzar por sí mismos. En esos encuentros se comprobaría la conveniencia o no de una enseñanza cíclica o tipológica, residuos venerables de la enseñanza académica de matriz clasicista. Acaso llegarían a la conclusión de que, no siendo más complejo concebir un hotel que una mansión, el sentido del progreso

en la formación debiera derivar de la incorporación sucesiva de los materiales -no en sentido físico, sino en el de técnicas y conceptos visuales- a lo largo de los estudios. La complejidad vendría así dada por la naturaleza de las variables nocionales que intervienen en la síntesis, no por la eventual complicación de los programas funcionales, como parece admitirse, sin más.

El "departamento único" constituye, pues, el marco de referencia de unos estudios de arquitectura que surgen de la carrera tradicional y han ido incorporando el progresivo desarrollo de las técnicas específicas y complementarias. Encontrar el modo de llevar a la práctica el punto de vista que el enunciado comporta es, a mi juicio, el objetivo fundamental de quien asuma la dirección de la Escuela.

Pero la recuperación de la unidad, o la tendencia progresiva hacia ello, replantea la cuestión de la identidad de unos estudios en un sentido opuesto al de la "dispersión disciplinar como reflejo inmediato de la diversidad de ocupaciones reales de los arquitectos": obliga a reconocer en la actividad formativa, en la síntesis de la forma, el ámbito específico en que las técnicas de la construcción adquieren un sentido específico que las distingue del que tienen en las ingenierías de cualquier tipo. No se debería continuar proclamando el "carácter vertebral de proyectos", manifestación equívoca, aunque generosa para con un departamento, que parece compensar en el terreno de las palabras la progresiva pérdida de su importancia real en el dominio de los hechos. En su lugar, habría que asumir la primacía de la concepción, la necesidad de la acción ordenadora que se orienta

a la forma del espacio, aspecto que si bien “no es el objeto de la arquitectura, es su destino inevitable”, como gustaba repetir a don Luis Mies. Concepción de la forma que, tal como están las cosas, no habría que seguir considerando limitada al quehacer de una asignatura, sino que habría de ser el marco de acción de cualquier materia de las que integran los estudios de arquitectura.

La conciencia del material de concepción que lo anterior habría de propiciar facilitaría la asunción de la acción ordenadora propia de la arquitectura de todos los tiempos, controlada por una lógica visual, irreductible a la razón pero imposible contra ella. Ayudaría a evitar la referencia a los repertorios de esas arquitectura que, con el propósito de seducir, o bien se ceban en una imaginería infantil, propia de sueños de adolescente, o se complace en la evocación del desastre que uno imagina como visión recurrente en la pesadilla de un bombero.

Una fundamentación rigurosa de la concepción contribuiría a fomentar el ideal de competencia ordenadora y formativa frente al de una falsa genialidad fundada en una imaginería excéntrica y obsesionada por sorprender. El uso creativo de las convenciones contribuiría a recuperar un criterio de calidad, asociado a lo auténtico, frente al de novedad, orientado a la ficción y el consumo rápido. Acaso por esa vía se vislumbra esa condición esencial del genio como sujeto dotado de una visión estructurante, vinculada a la capacidad de juzgar, que suponga una aportación efectiva a la historia del arte.

## DOS PALABRAS SOBRE EL PROFESORADO

Quienes desarrollan actividades con algún grado de indeterminación son poco proclives a confiar en el conocimiento: esperan que la propia lógica del ejercicio provea de los criterios con que enfrentarse a cualquier trance. Si, además de indeterminada, la actividad se reclama artística, crece la desconfianza en la reflexión, hasta llegar a un inconfesado desprecio.

Por otra parte, quienes estudian prácticas con algún grado de indeterminación suelen obviar la enseñanza que el ejercicio aporta a los conocimientos adquiridos por el uso de la razón: tienen tendencia a creer que si se da pábulo a los sentidos es fácil incurrir en un solipsismo que pervierte la propia noción de conocimiento transmisible.

Entre uno y otro supuesto se sitúa la identidad epistemológica de los profesores de la Escuela, acaso de cualquier escuela de arquitectura. Ambas actitudes ejercen una atracción patológica a quien se sitúa, por razones de la materia que imparte, en los aledaños de una u otra. En pocos casos como aquí adquiere vigencia, no ya la complementariedad de la teoría y la práctica como fuentes alternativas de conocimiento -argumento conciliador, propio de pensamientos débiles-, sino la propia imposibilidad de separar las experiencias derivadas de una y otra forma de acción.

Mientras que sobre las materias específicas hay cierto consenso en reconocer que su conocimiento teórico facilita la docencia, las actividades relacionadas con la concepción y el proyecto parecen generar la ilusión de que basta con la experiencia profesional para transmitir su intrínquilis. Si, en alguna medida,

esto ha podido ser así en momentos de gran estabilidad profesional y alto grado de consenso acerca de los valores, no parece que hoy se dé la situación más propicia para una enseñanza apoyada en sobreentendidos e hipotéticas complicidades: la arquitectura requiere hoy una capacidad de juicio -entendido como acto estético, no como aplicación inmediata de la razón- que se relaciona necesariamente con un conocimiento crítico fundado en los criterios de una lógica visual, esto es, un conocimiento irreductible al que se desprende de la mera práctica profesional.

Reconocer este hecho me parece de importancia capital, no ya con miras a una eventual reconversión de una cantera que envejece por momentos y no está para esos trotes, sino para configurar el perfil del profesor del futuro inmediato. No puede continuar esa doble vía de acceso al profesorado afectada de una esquizofrenia esencial: o bien se opta como profesional al que el reconocimiento público dispensa de otro tipo de atributos, o se opta por una rocambolesca carrera académica, iniciada con una tesis doctoral seudoteórica y culminada en un concurso ganado por los pelos; todo ello, para acceder a un empleo que consagra como funcionario sin cualidades ni reconocimiento, pero necesario para acreditar la profesionalidad docente del centro. Las disposiciones legales contemplan una pañoia de tipos profesoriales que satisface con creces la diversidad de talante de nuestros enseñantes como para emperrarse en transitar por caminos intermedios que comprometen la propia identidad del profesor y pervierten la cualidad de sus enseñanzas.

Habría que acabar con una idea extendida de tesis doctoral de cariz falsamente teórico y tema pintoresco, casi siempre ajeno a la materia que se pretende enseñar, y en absoluto garante, sino más bien lo contrario, de la madurez intelectual de su autor. Eso supone dejar de considerar el doctorado como un trámite administrativo que abre las puertas a un futuro estable, para asumirlo como un instrumento de formación indispensable para quien trata de enseñar con conocimiento de causa.

Así las cosas, se desvanecería la falsa contradicción que se esgrime a menudo, de modo interesado, entre la profesión y la docencia. La madurez se asociaría, como debe, con la capacidad para trascender la profesionalidad desde la profundización reflexiva de la práctica, no con un modo atípico de conocimiento, generalmente banal y cursilón, como no podía ser de otra manera. Entendido el compromiso con la docencia con una intensificación de los propios intereses, no como la asunción incompetente de hábitos ajenos, se deshace el enredo que polariza la falaz alternativa, glosada antes, entre profesionalidad y didáctica.

Desde la perspectiva que propongo, los programas docentes con que se suele aspirar a la titularidad en el empleo perderían ese carácter *naif* y casero que con frecuencia exhiben, y los concursos serían auténticas concurrencias de candidatos que tratan de convencer por sus propias cualidades, no por unas maneras falsamente académicas que les confieren ese talante, más que formal, endomingado.

## UN FUTURO PARA LOS DEPARTAMENTOS

La idea de departamento único responde justamente, como se vio, a la visión generalista de los estudios de arquitectura. Pero el recuperar la visión unitaria que el concepto presupone no debería entenderse como una renuncia a la identidad de la institución departamental como ámbito de producción de conocimiento y oferta de docencia.

Parece razonable suponer que de la coordinación efectiva de los cursos puede desprenderse la conciencia de enseñar menos materia para enseñar mejor; así, en la medida en que se adopte la horizontalidad como marco de la docencia, el departamento pierde el monopolio de la asignación de materias por curso. Digo el monopolio, no la responsabilidad; de modo que, la irrupción de la dimensión horizontal, que es la única que el alumno percibe, debería contribuir a que los departamentos sometan a crítica y redimensionen, en su caso, su contribución a la docencia de los primero y segundo ciclo de la carrera.

Pero con ello no se agota el cometido ni el fundamento del departamento. Estoy convencido, y así lo he avanzado en páginas anteriores, que las tesis doctorales suponen para el profesorado el síntoma de una patología análoga a la que refleja el PFC a propósito de los alumnos. No habría que ser más optimistas acerca de la formación del profesorado de lo que generalmente se asume en relación con el PFC. Las deficiencias observables en ese ámbito pueden achacarse a “vicios estructurales de la propia universidad pública”, si se opta por la autocomplacencia y la retórica, o bien asumirse, en la medida que sea justo, como fruto de las lagunas de la estrategia departamental.

Siempre he visto con perplejidad la desproporción entre el empeño con que desde algunos departamentos se argumenta la insuficiencia de medios, horarios o económicos, que es lo mismo, y la confianza en la Providencia de que hacen gala al establecer los criterios de formación y selección de sus futuros integrantes. En muchas ocasiones, actúan más como asociación administrativa de profesores que como institución orientada a la creación de saber y difusión de su conocimiento.

Algunos departamentos se comportan, en realidad, como si la idea de carrera única que aquí rige fuese suficiente para garantizar su futuro, con lo que su sentido quedaría prácticamente colmado en la atención a los dos primeros ciclos de los estudios. De ser así, la idea del “departamento único”, que ahora sirve sobre todo como marco conceptual de una idea de escuela, podría adquirir rango administrativo y volver a lo de antes: los profesores se agruparían, en su caso, por motivos de afinidad temática, y poca cosa más.

Pero, si Europa establece cupos de vacas y viñedos, cuesta imaginar que deje la estructura de las profesiones a las peculiaridades y tradiciones de casa país. No parece aventurado pensar que en pocos años pueden aparecer, a través de las instancias más variadas, una serie de titulaciones colaterales a la de arquitecto que obliguen a replantear el aura “generalista” que hoy nos distingue.

En este punto me parece decisivo el papel de los departamentos, puesto que es ahí donde debería acudir quien lidere cualquiera de esas iniciativas a solicitar una docencia que se

154 ajuste el perfil de los nuevos estudios. Si no se aprovecha la condición genérica de "arquitectónico" que adorna a nuestros departamentos, para conseguir que el calificativo anuncie lo específico de una mirada rigurosa, y se dan motivos para que el adjetivo se asocie a *amateurismo* y autocomplacencia, éstos acabarán convirtiéndose en unos anacrónicos clubes de profesores veteranos, limitados a atender a una carrera que, en ese caso, convergería al fin con ese espíritu de escuela de artes y oficios que la ronda desde hace tiempo; aunque, eso sí, con el marchamo de una artisticidad de película y un rango inequívocamente universitario; lo que, a estas alturas del tiempo, tampoco es como para echar las campanas al vuelo para celebrar con júbilo la excelencia de la propia condición.

29, 7, 1997

# APÉNDICE I

## SOBRE ARQUITECTURA Y HUMANISMO

Me atenderé en esta ocasión a la noción de humanismo en su sentido etimológico más inmediato. Así, consideraré humanista el punto de vista que hace del hombre el origen de los valores y lo define por la libertad. Queda más allá del horizonte de estas páginas, por tanto, la cuestión del hombre «eterno» como arquetipo o el interés por las culturas clásicas, por mucho que sean esas las acepciones que con más frecuencia se contemplan. Advierto, además, que no es la asunción de una doctrina o una afirmación ideológica lo que funda mi perorata, sino una perspectiva que contempla al hombre como agente de la obra de arquitectura y fuente de los valores que en ocasiones incorpora. Punto de vista que a propósito de la arquitectura es particularmente fecundo, por cuanto registra accidentes en la constitución de lo observado que a menudo pasan inadvertidos, lo que da lugar a malentendidos fundamentales.

Como digo, entiendo el hombre como sujeto de la creación del arte, no como mero destinatario de sus servicios. En consecuencia, considero la obra de arte como el resultado de un modo específico de actuar, distinto del que prescriben las normas de la razón y la moral -irreductible, por tanto, al sentido común-, y no como una entidad excepcional que contiene en grado sumo un número determinado de cualidades consideradas artísticas por los expertos.

Se trata, pues, como digo, de aprovechar la mirada que la convocatoria sugiere para percibir rasgos del devenir arquitectónico, ensombrecidos a menudo por tópicos más rutilantes. Y, si es así, ¿por qué no arrancar de un supuesto inequívocamente

humanista y confiar en que la glosa verifique su plausibilidad?

La hipótesis sería considerar que no se puede hablar de una arquitectura abiertamente humanista hasta bien entrado el siglo XX: coincidiendo con la «edad de la máquina» aparece un modo autónomo de concebir la forma, liberado, por tanto, del tipo distributivo y del sistema clásico, coacciones cuyo efecto combinado garantizó la legalidad de la obra a lo largo del ciclo histórico del humanismo.

Me limitaré al comentario de la aparente paradoja esencial en que el manifiesto parece incurrir por partida doble. Para no superar la extensión que aconsejan los buenos modales.

La arquitectura se hace humanista precisamente cuando se generaliza la irrupción de la máquina en las sociedades avanzadas, precisamente porque el hombre asume la capacidad de concebir -formar idea de- su forma, liberado de los sistemas normativos que desde el Renacimiento habían alienado su acción creadora.

Con sólo desplazar el interés de la mirada desde las cualidades de la obra a las condiciones de su concepción, resulta casi obvia una observación que, por el contrario, seguro que resultará extravagante desde las perspectivas académicas más consolidadas. En efecto, es difícil reconocer que la arquitectura -su concepción- se humaniza a la vez que la producción industrial hace estragos en las relaciones sociales, si se está en la creencia de que el arte -la arquitectura, con más razón, si cabe- expresa los valores y registra los conflictos del tiempo histórico en que se da. Como difícil resultará aceptar, a quien sostenga ese

determinismo social de la obra de arte, que el ámbito histórico que se considera presidido por el ideal humanista coincida con una arquitectura cuya legalidad deriva de arquetipos y sistemas que reserva para el hombre el cometido de una comadrona que con su buen hacer fomenta la ilusión de alcanzar algún día a través de los sentidos una verdad superior capaz de resolver las contradicciones del mundo. Pero esa idea de arte como fenómeno postrero de la religión, que entiende la belleza como manifestación sensible de la idea, que celebra con sus manifestaciones el espíritu del tiempo, murió en manos de la subjetividad que el Romanticismo peralta, a principios del siglo XIX, como Hegel observó en su día con lucidez. Esa noción de arte, que no difiere sino en la forma de la religión y la filosofía, ya que comparte con ellas el objetivo de afirmar la existencia de la verdad, encuentra en la época clásica su referente y en el sistema canónico su principio de formación y criterio de juicio. El humanismo de ese arte se funda en la capacidad racional de adhesión a la norma: lo humano se entiende desde esa perspectiva como una renuncia de lo racional que se funda en la renuncia a lo subjetivo.

Pero poco antes de que Hegel proclamase que el arte, por su destino supremo, era cosa del pasado, Kant había puesto los cimientos de un modo moderno de entender su naturaleza, que anidaría en la conciencia de los teóricos del arte formalista a lo largo del siglo XIX e irrumpiría a comienzos de este siglo con las primeras obras de los artistas de la vanguardia formal.

Liberada de la metafísica, la reflexión estética se plantea en

adelante como un dominio autónomo, y la experiencia de lo bello deja de subordinarse a los principios de un canon absoluto. La experiencia de la obra artística supone la exclusión de cualquier valor ajeno a lo estrictamente estético, por lo que se reserva para ella un ámbito distinto y diferente del que enmarca la lógica de la vida.

Tal noción de arte es incompatible, por tanto, con cualquier consideración transitiva de lo artístico que lo convierta en aliño o condimento de verdades que pertenecen a otros ámbitos de la experiencia o la razón.

La condición de ese modo de entender lo artístico es la universalidad del juicio estético. Pero, no la que deriva del uso de conceptos de validez general, sino una universalidad que se asume subjetivamente, postulando la capacidad del sujeto para identificar la forma artística y reconociendo, por tanto, su competencia para juzgar, de algún modo, en nombre de todos; no porque haya constatación empírica de la adhesión de los demás en casos similares, sino porque cuenta con ella, la exige. Esa necesidad de universalidad del juicio acota la subjetividad, imponiendo unas condiciones fuera de las cuales no puede hablarse de arte sino, acaso, de efusión sentimental o catársis psicológica.

Es preciso señalar que tal subjetividad está desprovista de cualquier componente personal -que remitiría a uno u otro individuo particular- y se refiere al sujeto en tanto que sujeto del juicio, por oposición al objeto mismo. En definitiva -y esto es esencial para el propósito de estas líneas- se trata de una subje-

tividad que comporta una actividad legisladora en el acto de concebir.

Esta capacidad para establecer la propia obra de arquitectura como ámbito legal de su interpretación, al margen de cualquier principio externo o valor no específicamente estético, es la condición necesaria de una subjetividad que se refiere a lo humano más allá de lo peculiar psicológico, de lo personal.

Si bien las bases teóricas de tal idea de arte estaban definidas con claridad a finales del siglo XVIII, y los pensadores formalistas desarrollaron algunos de sus extremos desde una visión más próxima a la obra durante el siglo XIX, no es hasta la segunda década de este siglo cuando los artistas que integran la vanguardia constructiva proporcionan el referente artístico a lo que hasta entonces no había sido sino la descripción de los principios formativos de un arte todavía inexistente.

No sé si la brevedad de este comentario habrá erosionado en exceso la verificación de la hipótesis de partida, como era mi propósito. En todo caso, espero que haya bastado para mostrar que no es un gusto por abusar de la paradoja lo que me indujo a plantearla; mucho menos el propósito de llamar la atención. En un postrero esfuerzo por salirme con la mía, añadiré una coda que acaso arroje alguna luz sobre lo tratado.

He confesado al principio que, al referirme a lo artístico, prefiero definir la peculiar naturaleza del modo de proceder que da lugar a sus obras que entretenerme en inventariar las cualidades que garantizarían una artisticidad inequívoca a sus productos. Pero que no se piense que ello comporta un desprecio o

abandono del objeto artístico como objeto de consideración: ello me conduciría a esa estética libresca, mal llamada filosófica, cuyo único objetivo parece ser el elaborar construcciones intelectuales que se soporten a sí mismas, tras el implícito reconocimiento de su incapacidad para dar cuenta de los fenómenos del arte. Que la universalidad del juicio se apoye en el sujeto y no en el concepto no significa que el acto de juzgar pueda darse con el solo concurso de una objetividad que se enfrenta a la nada.

Pues bien, como decía antes, la experiencia de la obra de arte -añadir autónomo me parece innecesario y pedante- supone la exclusión de cualquier valor no específicamente estético, y se distingue con nitidez de las experiencias a que dan lugar las otras actividades del espíritu. Un arte así entendido está condenado a ser -Ortega lo definió como nadie- un arte «artístico», cuya realidad es diferente a la realidad de lo vivido. Y esa artisticidad intrínseca del arte moderno -continúa Ortega- es lo que determina la deshumanización de sus objetivos, en cuanto los vacía de cualquier realidad vital, ajena a la consideración de lo estético.

Atendiendo, pues, a la naturaleza del objeto artístico de la modernidad, se llega a la conclusión de que el arte -la arquitectura- alcanza el estatuto de práctica humanística cuando se da la asunción efectiva de la subjetividad de la concepción, entendiéndose por ello la instancia legalizadora que convierte el objeto en marco de referencia de cualquier juicio que lo contemple. Y el fenómeno de inevitable artistización del objeto artístico a que

158 conduce tal proceso expulsa de su ámbito de valores todo aquello que no tenga una dimensión inequívocamente estética, por lo que aboca a su total deshumanización.

Querría insistir, una vez más, en que no creo en las paradojas. A lo sumo, puedo entenderlas como espejismos fugaces provocados por ciertos malentendidos que se enquistan en las conciencias y aparecen a menudo como polos del sentido común.

11,9,1995

## APÉNDICE II

### LAS PALABRAS Y LAS OBRAS

Sólo en épocas de confusión florece el comentario. Recuerdo los *Cuadernos de Arquitectura* de los últimos años cincuenta -por referirme a un hecho próximo y vivido-, cuando cada número recogía media docena de obras fundamentales sin otro aderezo que una breve memoria que esbozaba la construcción y daba cuenta de los materiales que en la realidad tenían más presencia. Nadie se extrañó jamás de la levedad de esos textos: en realidad, nadie los leía. Bastaba con apreciar lo que las fotografías y los planos mostraban. Planos desprovistos de la huella del autor, redibujados con criterios homogéneos que, si bien escamoteaban lo personal, acentuaban lo arquitectónico. Fotografías tomadas con la mirada, no con un sofisticado angular japonés: testimonio de visiones intensas que celebraban sin jolgorio la mejor cosecha de la arquitectura barcelonesa del siglo. ¿Qué añadir a las imágenes de la Casa Catasús o la Moratíel, tomadas por Catalá-Roca, sin quedar en evidencia?

Con los años setenta llegó la inflación del comentario. La glosa, en esos años, creció y se hizo inevitable: tal era la desconfianza reinante acerca de la capacidad cognoscitiva de unos modos de ver que los realismos habían desprestigiado. La visualidad moderna, en su doble vertiente de facultad del sujeto y atributo del objeto, fue reemplazada por una sarta de consideraciones de cariz ideológico y moral que ocuparon el espacio crítico hasta entonces reservado al juicio estético. La arquitectura, claro, se hizo conceptual y transitiva: abandonó el dominio de la forma como ámbito específico de su acción para implicarse en el comentario de realidades trascendentes. Ello determinó

la necesidad de acompañar los documentos gráficos con largos textos que nos advertían de su importancia y encauzaban nuestra percepción.

Cuando las neovanguardias alcanzaron su apogeo llegó a invertirse la relación de valores entre la obra y su presentación literaria: el comentario se convirtió en elemento esencial de un discurso que reservaba a los objetos un mero cometido ejemplificador y subalterno. La visualidad continuó retrocediendo; a la vez, la arquitectura incurrió con frecuencia progresiva en el dominio de la literatura *amateur*. Las obras de Rossi solían decepcionar al lado de los textos con que se orlaba su sistemática difusión. Los proyectos de Venturi y Eisenman siempre se veían como casos particulares de sistemas de pensamiento más amplios, que sus textos describían con sorprendente precisión.

Con la generalización del espectáculo y la decisiva banalización de la mirada en los últimos tiempos, el comentario ha conservado su importancia, si bien ha visto modificado su papel. El texto raramente es hoy del autor de la obra: en general, se confía la presentación de los trabajos al compañero con más labia o al crítico con más predicamento en la prensa especializada. Se instituye, así, la amalgama de dos mundos inseparables pero ajenos: el de las obras y el de sus valedores. Unos y otros, fingiendo sosiego, dan vida a su personaje como pueden, encontrándose a menudo en tesituras que les sobrepasan.

El comentario -mejor si es extenso y está trufado con referencias estrambóticas- deja fuera de dudas que lo que se publica es cosa seria, por mucho que su aspecto invite a menudo a dudar-

160 lo. El texto acaba siendo, de ese modo, un espacio de reposo cuya textura fina y grisácea ayuda a reponerse entre un sobresalto y el siguiente. Aunque sólo fuese por ese efecto ecológico habría que fomentarlo.

Después de este preámbulo, ¿qué digo yo de este señor? ¿qué se esperará de mi reseña? Acaso, que opine acerca de cómo mirar su arquitectura, o que aclare qué habría que ver en ella. Quizás se confía en que me defina sobre la oportunidad de fijarse hoy en Lubetkin: ¿se tratará de una simple excentricidad o habrá que ver en la exhumación la apuesta por un modo de ver las cosas?

En cuanto a mí, sólo se me ocurre señalar que, por lo que veo, ya en los años treinta tenía una noción cabal y madura de la forma moderna: más vinculada a un modo abstracto -relacional, universal- de concebir el espacio que al empeño compulsivo de innovar a toda costa. Que no se le aprecian los titubeos clasicistas que en esos años tuvieron tantos modernos, incluso algunos muy importantes. Que quiso anteponer el rigor a la brillantez, y la precisión a la expresividad. También en ello fue moderno: un buen moderno civil.

# ÍNDICE

PREÁMBULO	5	APÉNDICE I	155	161
UN JUICIO SOBRE EL PRESENTE	6	SOBRE ARQUITECTURA Y HUMANISMO	155	
SENDEROS DE GLORIA	10			
POSMODERNISMO ORTOGONAL Y MANIERISMO DE RETORNO	18			
VIGENCIA DE LO MODERNO	26	APÉNDICE II	159	
APOLOGÍA DE LA VISUALIDAD	36	LAS PALABRAS Y LAS OBRAS	159	
ARTESANOS Y CREADORES	48			
CRÍTICA DE LA INNOVACIÓN CONSTANTE	58			
IMAGINAR Y CONCEBIR	70			
EL ESPACIO ANIMADO	74			
ESTRUCTURA DEL PROGRAMA Y FORMALIDAD DEL SITIO	82			
LA TECTONICIDAD NECESARIA	90			
EL ESPACIO DEL SOPORTE	98			
LA CONCEPCIÓN Y LA FORMA	102			
CODA PARA RETICENTES	110			
PROGRAMA	115			
EJERCICIO 1	117			
COMENTARIO	119			
EJERCICIO 2	121			
COMENTARIO	123			
EJERCICIO 3	125			
COMENTARIO	127			
EJERCICIO 4 Y 5	128			
COMENTARIO	131			
EJERCICIO 6	133			
CUESTIONARIO	137			
EPÍLOGO	139			
UN FUTURO PARA LA ESCUELA	139			
LOS SÍNTOMAS DE UNA SITUACIÓN CRÍTICA. EL PFC	140			
DOS REFERENCIAS RECIENTES	143			
UNA CARRERA GENERALISTA	144			
LA HORIZONTALIDAD NECESARIA	147			
DOS PALABRAS SOBRE EL PROFESORADO	151			
UN FUTURO PARA LOS DEPARTAMENTOS	153			