

1400497321



pensar la arquitectura peter zumthor



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona
Biblioteca

72 01 ZUM

GG®

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, nº 4B. Tel. 21 491 09 36

Índice

Colección “Arquitectura ConTextos”
Diseño de la cubierta: Estudi Coma
Versión castellana: Pedro Madrigal
Fotografías de Hélène Binet

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de los textos: Peter Zumthor
© de las fotografías: Hélène Binet
© de la presente edición: Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004

Printed in Spain
ISBN: 84-252-1992-2
Depósito legal: B. 43.908-2004
Impresión: Hurope, sl, Barcelona

Una intuición de las cosas	9
La dura pepita de la belleza	27
De las pasiones a las cosas	35
El cuerpo de la arquitectura	47
Enseñar arquitectura, aprender arquitectura	55
¿Tiene la belleza una forma?	59

Una intuición de las cosas

1988

En busca de la arquitectura perdida

Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto; contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados. Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos cómo la pesada puerta de la calle se cerraba tras de mí, y recorro el sombrío pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa realmente luminoso.

Sólo este espacio —así se me quiere aparecer hoy— tenía un techo que no se difuminaba en una luz indirecta, y las pequeñas baldosas hexagonales del pavimento, de un rojo oscuro y casi sin junta, oponían a mis pasos una inflexible dureza, mientras que del armario de la cocina emanaba aquel singular olor a pintura al aceite.

En esa cocina todo era como suele ser en las cocinas tradicionales. No tenía nada especial. Pero quizá precisamente por ser, de una forma casi natural, una cocina ordinaria, ha quedado tan presente en mi memoria como símbolo de lo que es una cocina. La atmósfera de ese espacio se ha fundido para siempre con mi representación de lo que es una cocina.

Y así podría proseguir con una narración continuada que hablara de todos los picaportes que vinieron después de aquel picaporte que abría la puerta del jardín de mi tía; o de los suelos, o de las blandas superficies de asfalto calentadas por el sol, o de los adoquines recubiertos de hojas de castaños en otoño, o bien del particular sonido que cada puerta emitía

al cerrarse: algunas lo hacían de un modo suave y elegante, otras con un fino y justo chirrido, y otras, a su vez, con dureza, con magnificencia, intimidantes.

Recuerdos de este género contienen las vivencias arquitectónicas de más hondas raíces que me han sido dadas conocer, y constituyen los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trato de sondear en mi trabajo como arquitecto.

Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tornar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa. En este proceso no deberíamos destacar, en absoluto, ninguna forma especial, pero sí dejar sentir ese asomo de plenitud, y también de riqueza, que le hace a uno pensar: eso ya lo he visto alguna vez, y, al mismo tiempo, sé muy bien que todo es nuevo y distinto, y que ninguna cita directa de una arquitectura antigua revela el secreto de ese estado de ánimo preñado de recuerdos.

Construido de materia

Las obras de Joseph Beuys y algunos artistas del grupo del arte povera encierran bajo mi punto de vista algo instructivo. Lo que me impresiona es el empleo preciso y sensorial del material que hay en esas obras de arte. Ese empleo del material parece enraizado en el saber ancestral del hombre, y libera, al mismo tiempo, aquello que constituye propiamente la esencia de esos materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada.

En mi trabajo intento utilizar los materiales de un modo similar. Creo que, en el contexto de un objeto arquitectónico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas si se generan las pertinentes relaciones formales y de sentido en el propio objeto, pues los materiales no son de por sí poéticos.

El sentido que se trata de fundar en el material reside más allá de las reglas de composición, e incluso de la tangibilidad, el olor y la expresión

acústica de los materiales, todos ellos elementos del lenguaje en el que nosotros mismos tenemos que hablar. El sentido surge cuando se logra suscitar en el propio objeto arquitectónico significados de determinados materiales constructivos que únicamente son perceptibles en este objeto de esta manera.

Si trabajamos con este objetivo, debemos preguntarnos, incesantemente, qué puede significar un determinado material en un determinado conjunto arquitectónico. Las buenas respuestas a esta pregunta pueden hacer aparecer bajo una nueva luz tanto la forma de uso habitual de ese material como también sus peculiares propiedades sensoriales y generadoras de sentido. Si lo logramos, los materiales pueden adquirir resonancia y brillo en la arquitectura.

El trabajo en las cosas

Se dice que una de las cosas más impresionantes de la música de Johann Sebastian Bach es su "arquitectura". Su construcción produce la impresión de algo claro y transparente. Es posible seguir, uno a uno, los elementos melódicos, armónicos y rítmicos de esa música, sin perder con ello la percepción de la composición como un todo, donde toda particularidad encuentra su sentido. Una clara estructura parece subyacer en esa obra y, si uno sigue cada uno de los hilos del tejido musical, podrá también barruntar las reglas que determinan la estructura constructiva de esa música.

La construcción es el arte de configurar un todo con sentido a partir de muchas particularidades. Los edificios son testimonios de la capacidad humana de construir cosas concretas. Para mí, el núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir, pues es aquí, cuando se levantan y se ensamblan los materiales concretos, donde la arquitectura pensada se convierte en parte del mundo real.

Siento respeto por el arte del ensamblaje, por las aptitudes de los constructores, artesanos e ingenieros. Me impresiona ese saber sobre la producción de cosas que sirve de base a sus capacidades y por ello intento proyectar edificios que hagan justicia a dicho saber y que sean también merecedores de plantear un desafío a esas aptitudes.

"Ahí hay mucho trabajo encerrado", suele decirse cuando uno contempla un objeto hermosamente trabajado y cree percibir el meticuloso

cuidado y el saber de la persona que lo ha hecho. Pensar que nuestro trabajo se conserva realmente dentro de las cosas que nos salen bien es una representación que se acerca a los límites de la reflexión sobre el valor de una obra. ¿Reside realmente nuestro trabajo en las propias cosas? Muchas veces, cuando me conmueve un edificio, una música, una pieza literaria o bien un cuadro, estoy tentado a creer que esto es así.

Por la tranquilidad del sueño

Amo la música. El lento fraseo de los conciertos de piano de Mozart, las baladas de John Coltrane, el timbre de la voz humana en ciertas canciones me son muy cercanos.

La capacidad humana de inventar melodías, armonías y ritmos me deja estupefacto.

No obstante, el mundo de los sonidos abarca también lo contrario de la melodía, la armonía y el ritmo; aparte de los sonidos meramente funcionales que llamamos ruido, conocemos desarmonías y ritmos quebrados, fragmentos y apelonamientos de sonidos, elementos con los que trabaja la música contemporánea.

Pienso que la arquitectura contemporánea debería disponer de un plan tan radical como la nueva música, aunque poniéndole límites a ese imperativo. Cuando la composición de un edificio se basa en desarmonías y fragmentaciones, en una secuencia de ritmos rotos, *clustering* y quiebras estructurales, si bien es verdad que esa obra puede transmitir mensajes, la curiosidad se disipa con la comprensión del enunciado, y lo que queda es la pregunta sobre la utilidad del objeto arquitectónico para la vida práctica.

La arquitectura tiene su propio ámbito existencial. Dado que mantiene una relación especialmente corporal con la vida, en mi opinión, al principio no es ni mensaje ni signo, sino una cobertura y un trasfondo de la vida que junto a ella transcurre, un receptáculo sensible para el ritmo de los pasos en el suelo, para la concentración del trabajo, para el sosiego del sueño.

Dibujados a partir del anhelo

La arquitectura construida tiene su lugar en el mundo concreto. Allí es donde está presente, donde habla por sí misma. Las representaciones arquitectónicas cuyo contenido es lo aún no construido se caracterizan por el empeño en dar habla a algo que todavía no ha encontrado su lugar en el mundo concreto, pero que ha sido pensado para ello. El dibujo arquitectónico intenta traducir en imagen, del modo más preciso posible, la irradiación del objeto en un determinado lugar. Pero justamente el empeño puesto en esta representación puede dejar sentir con especial claridad la ausencia del objeto real, lo que conlleva que se manifieste la insuficiencia de toda representación, así como una curiosidad por la realidad prometida en esa representación y, quizás también en el caso de que lo prometido nos conmueva, el deseo ardiente de que se haga presente.

Si el realismo y el virtuosismo gráfico devienen demasiado grandes en una representación arquitectónica, si esa representación no deja ya ningún "lugar abierto" donde nosotros podamos entrar con nuestra imaginación y que haga surgir en nosotros la curiosidad por la realidad del objeto representado, entonces la propia representación se convierte en el objeto deseado. Palidece el deseo del objeto real, y poco, o nada, apunta hacia lo presuntamente real, lo real que esté fuera de la representación. La representación ya no contiene ninguna promesa, se refiere a sí misma.

En mi trabajo son importantes los bocetos que señalan expresamente hacia una realidad que aún está en el futuro. Por ello, desarrollo mis dibujos buscando aquel punto delicado donde se hace perceptible la atmósfera fundamental deseada, sin que ésta se desvíe por lo accidental. Incluso el propio dibujo debe incorporar las cualidades del objeto buscado. Análogamente al esbozo que un escultor hace para su escultura, el dibujo no debe ser mera copia de una idea, sino parte integrante del propio trabajo de creación, que se consuma en el objeto construido.

Dibujos de este género le permiten a uno dar un paso atrás para aprender a contemplar y entender lo que todavía no es y, sin embargo, comienza ya a hacerse.

Rendijas en el objeto sellado

Las casas son creaciones artísticas. Se componen de particularidades que deben concatenarse unas con otras. La calidad de esas uniones determina, en gran medida, la calidad del objeto acabado.

En la escultura hay una tradición que subordina la expresión de los ensamblajes y uniones existentes entre las distintas piezas de la obra a la forma en su conjunto. Por ejemplo, los objetos de hierro de Richard Serra dan una sensación de tanta homogeneidad y totalidad como las esculturas de tradiciones más antiguas, hechas de piedra o madera. Muchos artistas de las décadas de 1960 y 1970 recurren, en sus instalaciones u objetos, a los métodos de ensamblaje y unión más sencillos y patentes que conocemos. Joseph Beuys y Mario Merz, entre otros, no han dejado de trabajar con naturalidad y desenvoltura en composiciones espaciales, con recubrimientos, pliegues o estratificaciones, a fin de dar forma a un todo mediante estas partes.

Es instructivo ver el modo directo y aparentemente natural con que se ensamblan estos objetos artísticos. En estas obras no hay ninguna perturbación de la sensación de conjunto por efecto de partes pequeñas que no tengan nada que ver con el enunciado de la obra. No hay particularidades accidentales que induzcan a error en la percepción del todo. Cada tacto, cada unión, cada ensamblaje está allí para servir a la idea del todo y fortalecer la serena presencia de la obra.

Cuando proyecto edificios intento conferirles una presencia similar. Sin embargo, a diferencia de los artistas plásticos, yo tengo que partir de imperativos de carácter funcional que todo edificio debe cumplir. A la arquitectura se le presenta el desafío de configurar un todo a partir de un sinnúmero de detalles integrantes que se diferencian entre sí en su función y en su forma, en su material y en sus dimensiones. Se debe buscar construcciones y formas con sentido para los remates y las juntas, allí donde se intersectan las superficies del objeto y los distintos materiales se encuentran entre sí. Mediante estas formas detalladas quedan organizados los sutiles estadios intermedios dentro de las grandes proporciones del edificio. Las particularidades determinan el ritmo formal, la finura de la medida del edificio.

Los detalles deben expresar lo que exija la idea fundamental del proyecto en su lugar correspondiente: copertenencia o separación, tensión o ligereza, fricción, solidez, fragilidad.



Los detalles, cuando salen bien, no son decoración. No distraen, no entretienen, sino que conducen a la comprensión del todo, a cuya esencia necesariamente pertenecen.

En toda creación cerrada en sí misma se aloja una fuerza mágica. Es como si uno sucumbiera al encanto de un cuerpo arquitectónico plenamente desarrollado. Quizá a partir de ahora nuestra mirada lo primero que tope sea con un detalle, y persista en su admiración: esos dos clavos del suelo, que mantienen firmes las placas de acero junto al umbral desgastado. Emergen sentimientos. Algo nos conmueve.

Más allá de los signos

“Todo es posible”, se oye decir en el mundo de los especuladores. “Mainstreet is almost all right”, dice Robert Venturi, el arquitecto. “Nada funciona ya”, afirman aquellos que sufren con la inhospitalidad de nuestra época. Estas expresiones representan opiniones que se contradicen entre sí, cuando no hechos contradictorios. Parece que nos hemos acostumbrado a vivir con contradicciones, e incluso podemos mencionar algunas razones para ello: las tradiciones se disuelven y ha dejado de haber identidades culturales cerradas. La economía y la política ponen en marcha una dinámica que nadie parece entender y controlar realmente. Todo se mezcla con todo, y la comunicación de masas produce un mundo artificial de signos. Arbitrariedad.

Quizá podríamos describir así la vida posmoderna: todo aquello que va más allá de nuestros datos biográficos personales parece vago, borroso y, de algún modo, irreal. El mundo está lleno de signos e informaciones que representan cosas que ya nadie entiende del todo, pues éstas, al fin y al cabo, no se muestran más que como signos de otras cosas. La verdadera cosa permanece oculta; ya nadie consigue verla.

Con todo, estoy convencido de que siguen existiendo cosas verdaderas, aunque estén amenazadas. Hay tierra y agua, luz del sol, paisaje y vegetación, y hay objetos creados por el hombre —como máquinas, utensilios o instrumentos musicales— que son lo que son, que no son portadores de ningún mensaje artificial y cuya presencia es obvia.

Cuando contemplamos objetos o edificios que parecen descansar en sí mismos, nuestra percepción se hace también, de una forma singular, sose-

gada y sin aristas. El objeto así percibido no nos impone ningún enunciado; simplemente está ahí. Nuestra percepción deviene tranquila, sin prejuicios, sin afán de posesión; trasciende los signos y los símbolos. Está abierta y vacía, como si viéramos algo que no deja que se lo ubique en el centro de la conciencia. Ahora, en ese vacío de la percepción, puede emerger en el espectador un recuerdo que parece proceder de lo hondo del tiempo. Ver el objeto significa ahora también barruntar el mundo en su totalidad, pues allí no hay nada que no pueda entenderse.

En las cosas corrientes de la vida cotidiana reside una fuerza especial, nos parecen decir los cuadros de Edward Hopper. Sólo hay que mirarlas el tiempo suficiente para verlas.

Paisajes completados

La presencia de determinados edificios tiene, para mí, algo secreto. Parecen simplemente estar ahí. No se les depara ninguna atención especial, pero sin ellos es casi imposible imaginarse el lugar donde se erigen. Estos edificios parecen estar fuertemente enraizados en el suelo. Dan la impresión de ser una parte natural de su entorno, y parecen decir: “soy como tú me ves, y pertenezco a este lugar”.

Despierta toda mi pasión poder proyectar edificios que, con el correr del tiempo, queden soldados de esta manera natural con la forma y la historia del lugar donde se ubican.

Con cada nuevo edificio se interviene en una determinada situación histórica. Para la calidad de esta intervención, lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que ya está allí, y que esta relación cree sentido. Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes.

Creo que los edificios que, poco a poco, son aceptados en su entorno, deben poseer la capacidad de hablar de múltiples maneras con el sentimiento y la razón. Ahora bien, nuestro sentir y comprender están enraizados en el pasado, razón por la cual la relación de sentido que nosotros

creamos con un edificio debe respetar el proceso de la rememoración. Sin embargo, lo recordado no es comparable con el punto final que se encuentra en el extremo de una línea, nos dice John Berger en su libro sobre la visión: “Numerosos puntos de vista o estímulos convergen y conducen hasta ella [la cosa recordada]. De forma parecida han de crear un contexto para la fotografía impresa las palabras, las comparaciones y los signos; es decir, han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa. Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que ésta pueda ser vista en unos términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos”.¹

La tensión en el interior de un cuerpo

De todos los dibujos que los arquitectos producen, prefiero los planos de obra. Los planos de obra son detallados y objetivos. Dirigidos a los especialistas que dan cuerpo material al objeto pensado, se ven libres de una dirección de la exposición asociativa. No tratan ya de convencer ni de seducir, como los dibujos de proyecto, sino que se caracterizan por la certidumbre y la confianza. Parecen decir: “esto se hará exactamente así”.

Los planos de obra tienen el carácter de dibujos anatómicos. Muestran algo del misterio y de la tensión interna que el cuerpo arquitectónicamente ensamblado ya no revela sin más: el arte del ensamblaje, las geometrías ocultas, la fricción de los materiales, las fuerzas internas de los soportes y apoyos, el trabajo humano incorporado a las cosas.

Per Kirkeby erigió en un Documenta de Kassel una escultura de ladrillo que tenía forma de casa. La casa no tenía entrada. Su interior era algo inaccesible y oculto. Siguió siendo un misterio, lo cual, junto a otras características, daba a la escultura un aura de hondura mística.

Pienso que las estructuras portantes y las construcciones secretas de una casa deben estar dispuestas de tal forma que pongan al cuerpo arquitectónico ya acabado en un estado de tensión y vibración interna. Los violines se construyen de esta manera y nos recuerdan los cuerpos vivos de la naturaleza.

Verdades inesperadas

En mi juventud me imaginaba que la poesía era una especie de nube de color de metáforas y alusiones más o menos difusas, de la que, en determinadas circunstancias, se podía gozar, pero que se hacía difícil conectarla con una visión vinculante del mundo. Como arquitecto, he aprendido a entender que probablemente se acerca más a la verdad lo contrario a esta idea juvenil.

Una obra arquitectónica puede disponer de calidades artísticas si sus variadas formas y contenidos confluyen en una fuerte atmósfera capaz de conmovernos. Este arte no tiene nada que ver con configuraciones interesantes o con la originalidad. Trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad. Y quizá la verdad, inesperada, sea poesía. Su aparición precisa de tranquilidad. La tarea artística de la arquitectura consiste en crear esa espera sosegada, pues la construcción en sí nunca es algo poética. Únicamente así se obtienen esas delicadas cualidades que, en ciertos momentos, nos dejan entender algo que nunca pudimos comprender anteriormente.

Deseo

Para construir un edificio de una forma clara y lógica es necesario hacer un proyecto que siga criterios racionales y objetivos. Si admito que el transcurso objetivo del proceso del proyecto se ve entrelazado, una y otra vez, con ideas subjetivas e irreflexivas, no hago más que reconocer la importancia que tiene el sentir personal en el proyecto.

Cuando los arquitectos hablan sobre sus obras lo que dicen normalmente no casa exactamente con lo que cuentan sus propias obras. Probablemente esto tenga que ver con el hecho de que dicen mucho sobre los aspectos reflexivos de sus trabajos y dan a conocer poco acerca de las secretas pasiones que animan realmente su trabajo.

El proceso de proyecto se basa en un continuo juego conjunto de sentimiento y razón. Por un lado, los sentimientos, las preferencias, las nostalgias y los deseos que emergen y que quieren cobrar forma deben examinarse por medio de una razón crítica. Del otro, el sentimiento nos dice si las reflexiones abstractas concuerdan entre sí.

Proyectar significa, en gran parte, entender y ordenar. Pero creo que la genuina substancia nuclear de la arquitectura que buscamos surge a través de la emoción y la inspiración. Los preciosos momentos de inspiración aparecen en el curso de un paciente trabajo. Con una imagen interior que, de repente, hace su aparición, con un nuevo trazo en el dibujo, parece transformarse y cobrar nueva forma en fracciones de segundo la totalidad del edificio proyectado. Es como si, de súbito, uno experimentase el efecto de una extraña droga: todo lo que sabía un poco antes acerca del objeto a crear aparece bajo una nueva y nítida luz. Y siento alegría y pasión, y hay algo en mí que parece decir: “¡ésta es la casa que quiero construir!”.

Escrito en el espacio

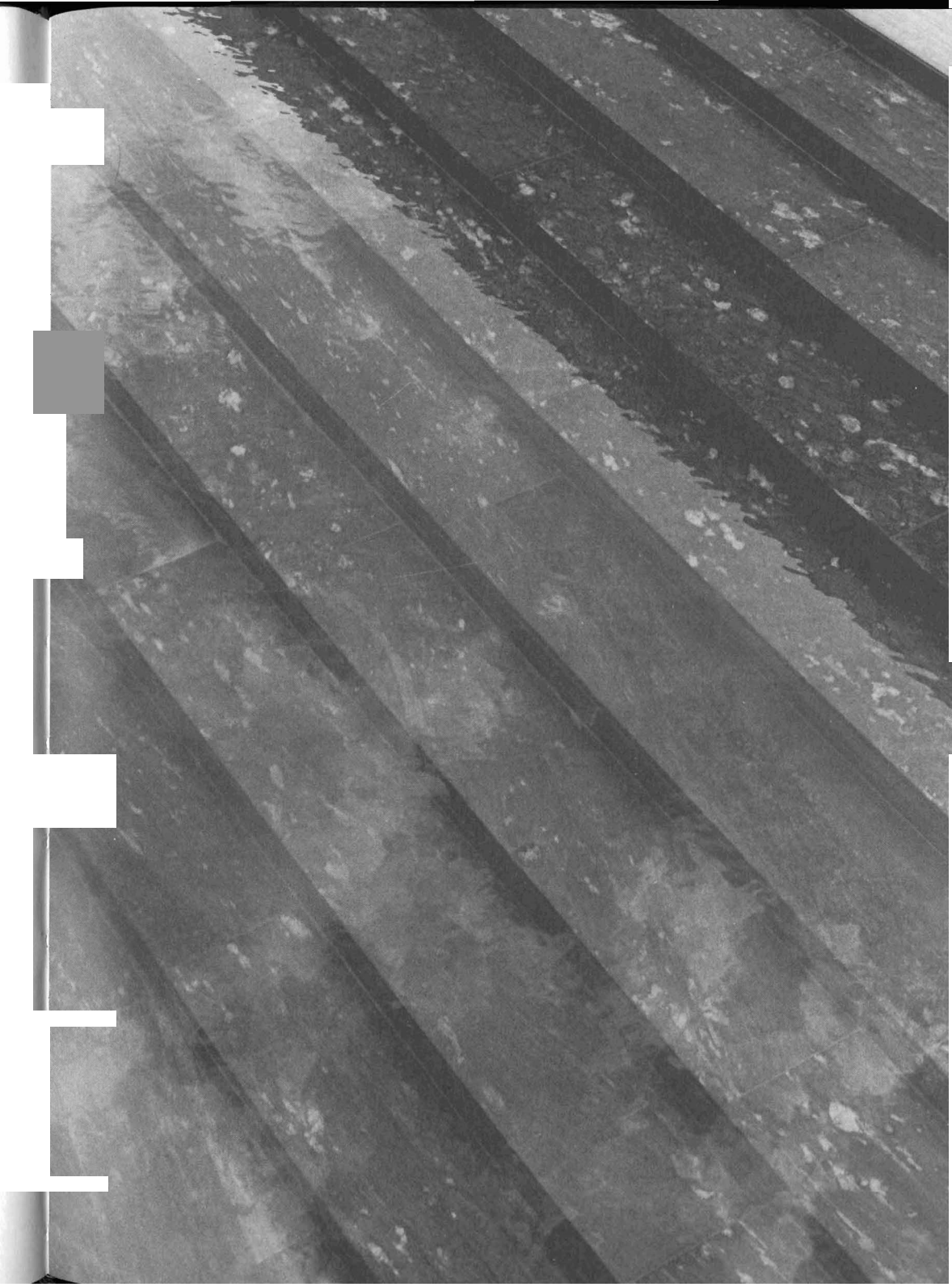
La geometría enseña la regularidad de las líneas, las superficies y los cuerpos en el espacio, y nos puede ayudar a entender cómo podemos proceder con el espacio en la arquitectura.

La arquitectura conoce dos posibilidades fundamentales de configuración del espacio: el cuerpo cerrado, aislado en su espacio interior, y el cuerpo abierto, que circunda un sector del espacio unido al continuo ilimitado. La extensión del espacio puede hacerse visible mediante cuerpos colocados abiertamente o bien alineados, tales como forjados o pilares.

En realidad, no aspiro a saber qué significa el espacio. Cuanto más reflexiono acerca de su esencia tanto más misterioso me parece. Sin embargo, hay una cosa que sé de cierto: si, como arquitectos, nos ocupamos del espacio, únicamente tratamos con una pequeña parte de esa infinitud que rodea la tierra. Pero cada edificio señala un lugar en esa infinitud.

Ésta es la idea con la que dibujo los primeros bocetos y secciones de mis proyectos. Dibujo diagramas espaciales y volúmenes sencillos. Intento ver los volúmenes pensados como objetos precisos en el espacio, y para mí es importante percibir cómo a partir del espacio que los rodea delimitan un espacio interior, o bien cómo capturan el indefinido continuo espacial con la forma de un receptáculo abierto.

Los edificios que nos impresionan siempre nos transmiten un sentimiento fuerte de lo que es su espacio. Rodean, de un modo peculiar, ese misterioso vacío que llamamos espacio y lo hacen vibrar.



Razón práctica

Proyectar significa inventar. En la época en que frecuentábamos la Escuela de Artes y Oficios tratábamos de seguir ese principio fundamental. Buscábamos una nueva solución para cada problema, pues para nosotros era importante ser vanguardistas. Sólo más tarde me vi obligado a constatar que, en el fondo, son pocos los problemas arquitectónicos para los cuales no hayan sido halladas con anterioridad soluciones válidas.

Si hago un análisis retrospectivo he de decir que mi formación de proyectos me produce la impresión de algo ahistórico. Nuestros modelos eran los pioneros e inventores de *Das neue Bauen*. Considerábamos la historia de la arquitectura como una especie de formación general, que apenas confluía en nuestros proyectos. Así es como, con frecuencia, encontrábamos lo que ya se había encontrado en algún momento y ensayábamos, de múltiples maneras, en el ámbito de lo inencontrable.

Esta formación en la elaboración de proyectos que acabamos de describir tiene sus valores didácticos. Pero más tarde, cuando uno ya es arquitecto, hará bien en asegurarse todo ese inmenso saber y experiencia contenidos en la historia de la arquitectura. Creo que si los incluimos en el trabajo que hacemos, tanto mayores serán nuestras posibilidades de hacer nuestra propia aportación.

Ahora bien, proyectar no es ningún proceso lineal que, partiendo de la historia de la arquitectura, conduzca, por así decirlo, a un nuevo edificio de un modo lógico y directo. En mis búsquedas de la arquitectura vuelvo a vivir, una y otra vez, esos momentos vacíos de opresión. Nada de lo que conozco parece casar con lo que quiero y sobre lo que no sé aún cómo debe ser. En tales situaciones, intento desprenderme de mi conocimiento arquitectónico académico, que, repentinamente, me deja paralizado. Este procedimiento ayuda. Mi respiración se hace más libre, aspiro el bien conocido aire de los inventores y pioneros. Y proyectar es ahora, de nuevo, inventar.

El acto creador en el que surge una obra arquitectónica trasciende todo saber histórico y técnico. La confrontación con las cuestiones de la época ocupa un lugar central. En el momento de su nacimiento, la arquitectura está vinculada con la actualidad de una forma especial. Refleja el espíritu de sus inventores y da sus propias respuestas a las preguntas de la época,

a saber, por medio de la modalidad de su aparición y uso así como de su relación con otras arquitecturas y con el lugar donde se yergue.

Las respuestas a estas cuestiones que pueda formular como arquitecto son limitadas. Estos tiempos de transformaciones no permiten grandes gestos. Son pocos los valores comunes que todos aún compartimos y sobre los cuales se puede construir. Por tanto, soy partidario de una arquitectura de razón práctica, que surja de aquello que todos nosotros aún podemos conocer, entender y sentir. Contemplo con toda precisión el mundo de la construcción e intento asir, con mis edificios, aquello que me parece valioso, corrigiendo lo que estorba y volviendo a crear lo que nos falta.

Percepción melancólica

La película *La sala de baile*,² de Ettore Scola, muestra una sala de baile en la que tiene lugar toda su acción. Si mi memoria no me engaña, la película no tiene ni diálogos hablados ni ningún cambio de escena; no hay en ella nada sino música y personas en movimiento. Se ve siempre la misma sala, donde entra la misma gente para bailar, mientras el tiempo pasa y los danzantes se van haciendo más viejos.

En el centro de la película se encuentran esas personas en acción. Pero lo que genera la densa atmósfera de la película es la sala de baile, con su suelo de tablas y sus panelados, la escalera al fondo y la garra del león en el lateral. ¿O es, al contrario, la gente la que da esa peculiar atmósfera al espacio?

Planteo esta pregunta porque estoy convencido de que un buen edificio debe ser capaz de absorber las huellas de la vida humana y que, con ello, puede adquirir una riqueza especial.

Pienso aquí, naturalmente, en la pátina del tiempo sobre los materiales, en el sinfín de pequeñas rozaduras de las superficies, en el brillo del barniz desgastado y descascarillado y en los cantos pulidos por el uso. Pero si cierro los ojos e intento dejar desatendidas todas estas huellas físicas y mis primeras asociaciones, sigue quedando, con todo, una impresión, un hondo sentimiento: una conciencia del transcurso del tiempo y un sentimiento de la vida humana que se lleva a cabo en lugares y espacios, dándoles una pregnancia especial. Los valores estéticos y prácticos de la

arquitectura pasan ahora a un segundo plano. Su significado estilístico o histórico no tiene ya, en este momento, ninguna importancia. Lo único que cuenta ahora es ese sentimiento melancólico que se apodera de mí. La arquitectura está expuesta a la vida; si su cuerpo es lo suficientemente sensible, puede desarrollar una cualidad capaz de ser garante de la realidad de la vida pasada.

Los pasos dejados tras de sí

Cuando trabajo en un proyecto me dejo llevar por imágenes y estados de ánimo que permanecen en el recuerdo y que puedo relacionar con la arquitectura buscada. La mayoría de las veces las imágenes que se me ocurren tienen su origen en vivencias personales y, por ello, rara vez vienen acompañadas de un comentario arquitectónico compartido por la memoria de otros. Y mientras estoy haciendo el proyecto me esfuerzo por dilucidar cuál es su significado a fin de aprender de todo ello cómo se producen, en lo icónico, determinadas formas y determinados estados anímicos.

Al cabo de algún tiempo, el objeto del proyecto toma prestado, en mi imaginación, ciertas propiedades de los modelos ya utilizados. Y si se logra superponer y mezclar con sentido esas características unas con otras, el objeto cobra riqueza significativa y profundidad. Sin embargo, para conseguir ese efecto, las propiedades que introduzco en el proyecto tienen que fundirse sin contradicciones con la estructura constructiva y formal de la casa acabada. Ya no pueden separarse forma y construcción, aspecto y función; se pertenecen mutuamente y configuran un todo.

Contemplemos ahora el edificio. Nuestra mirada, conducida por un entendimiento analítico, se pone a vagar y trata de fijarse en particularidades. Pero la síntesis del todo no consiente ninguna comprensión exhaustiva de lo particular. Todo hace referencia a todo.

En ese momento, los motivos originarios del proyecto pasan a un segundo término. Palidecen ahora los modelos previos, las palabras y las comparaciones necesarias para crear el todo. Aparecen ahora como pasos dejados tras de sí. El nuevo edificio está en el centro y es por sí mismo. Comienza su historia.

Resistencia

Creo que actualmente la arquitectura tiene que reflexionar sobre sus tareas y posibilidades originarias. La arquitectura no es un vehículo o símbolo de cosas que no pertenecen a su esencia. En una sociedad que celebra lo inesencial, la arquitectura puede, desde su ámbito, oponer resistencia, oponerse al desgaste de formas y significados y hablar su propio lenguaje.

El lenguaje de la arquitectura no es, en mi opinión, ninguna cuestión sobre un determinado estilo constructivo. Cada casa se construye para un fin determinado, en un lugar determinado y para una sociedad determinada. Con mis edificios intento responder, del modo más exacto y crítico posible, a las preguntas derivadas de estos hechos sencillos.

1 Berger, John, *About Looking*, Writers and Readers Publishing Cooperative, Londres, 1980; (versión castellana: "Usos de la fotografía" [1978], en *Mirar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág. 67).

2 La película *Le bal* (1982) transcurre en un salón de baile donde se retratan cincuenta años de historia mediante la presentación de los bailes correspondientes a cada época: vals, *foxtrots*, tangos, *boogie*, *twist*, *cha-cha-chá*, rumbas, etc. (N. del T.).

La dura pepita de la belleza

1991

Hace dos semanas sintonicé casualmente una emisión radiofónica sobre el poeta americano William Carlos Williams que llevaba este título: “La dura pepita de la belleza”. Esta frase me hizo prestar atención. Me gusta la representación de que la belleza tiene un núcleo duro y, si pienso en la arquitectura, esta conexión de belleza y dureza nuclear, me es familiar. De pronto oigo —como parece haber dicho Williams—: “La máquina es algo que no tiene partes superfluas”. Pienso para mí que el propio Peter Handke expresa esta misma idea cuando dice que la belleza reposa en las cosas naturales, prístinas, que no han sido ocupadas con signos o mensajes, y que se sentía contrariado cuando no descubría ni podía desvelar el sentido de las cosas.

Más tarde me sigo enterando por la emisión radiofónica que la poética de Williams se basa en su concepción de que no hay ideas si no es en las cosas, y que su arte trata de dirigir la percepción sensorial al mundo de cosas para hacerse con ellas.

Según dice el comentarista de la radio, para Williams esto ocurriría aparentemente sin emoción y lacónicamente, y precisamente por ello sus textos desarrollarían tal vigorosa fuerza emocional.

Lo que estoy oyendo me interpela a mí mismo: mediante mis obras no intento querer producir emociones, sino dejar que las emociones se expandan. También procuro permanecer yo mismo duro junto a la cosa, si bien cercano a la esencia propia de la cosa que debo crear, y confiar en que el edificio, si se ha pensado con la suficiente precisión para su lugar y su función, despliegue su propia fuerza, que no necesita ninguna añadidura artificial.

La dura pepita de la belleza: su substancia concentrada.

¿Pero dónde se sitúan los campos de fuerza de la arquitectura, que, trascendiendo lo superficial y arbitrario, constituyen su substancia?

Italo Calvino nos cuenta en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* que el poeta italiano Giacomo Leopardi entreveía la belleza de una obra artística —en este caso literaria— en lo vago, abierto e indetermina-

do, pues es justamente lo que mantiene abierta la forma a múltiples realizaciones de sentido.

El enunciado de Leopardi salta a la vista. Las cosas, las obras de arte que nos conmocionan, tienen muchos estratos, poseen muchos, acaso infinitos, planos de significado que se superponen y se amalgaman, transformándose a la luz de las distintas maneras de ser contempladas.

¿Pero cómo se alcanza esa profundidad y esa estratificación múltiple en un edificio que uno, como arquitecto, ha de crear? ¿Puede proyectarse lo vago y lo abierto? ¿No están en contradicción con la aspiración a la exactitud que la estimación de Williams parece implicar?

Calvino, tomando como base un texto de Leopardi en el que se elogia lo vago llega a una respuesta sorprendente: constata cómo en sus textos aquel amante de lo indeterminado se atiene minuciosa y fielmente a las cosas que describe y que describiéndolas quiere hacer sugerir, hasta el punto de concluir: “¡Esto es, pues, lo que nos pide Leopardi para hacernos gustar de la belleza de lo indeterminado y de lo vago! Una atención extremadamente precisa y meticulosa, es lo que exige en la composición de cada imagen, en la definición minuciosa de los detalles, en la selección de los objetos, de la iluminación de la atmósfera, para alcanzar la vaguedad deseada”. Calvino concluye con la exclamación, aparentemente paradójica: “¡El poeta de lo vago sólo puede ser el poeta de la precisión!”.¹

Lo que me interesa de esta historia que cuenta Calvino no es la exhortación al trabajo minucioso y paciente y a la precisión, algo que todos ya conocemos, sino la indicación de que, si las conocemos con precisión y dejamos que ejerzan sus derechos, la abundancia de estratos y la riqueza hablan por sí mismas desde las propias cosas.

Aplicado a lo arquitectónico, para mí esto significa que la fuerza y la multiplicidad de estratos de significado emergen de la propia tarea constructiva, es decir, de las cosas que la integran o, justamente, la condicionan.²

En este sentido, John Cage dice en una de sus lecciones que él no es ningún compositor que oiga mentalmente la música y luego intente transcribirla. Su forma de trabajar sería otra. Primero elabora conceptos y estructuras y deja que se ejecuten, y es sólo entonces cuando se da cuenta de cómo suenan,

Cuando leí esta declaración me vino en mente cómo, no hace mucho, desarrollamos en el despacho un proyecto para unas termas en la montaña, sin proponernos de antemano ninguna imagen interna en relación con esta tarea constructiva, para luego transformarla según lo que ésta fuera pidiendo; al contrario, intentamos responder a toda una serie de preguntas fundamentales que concernían al lugar, a la tarea y a los materiales de construcción —montaña, piedra, agua— y que, de momento, no se podían representar.

Sólo cuando nos fue posible ir dando paulatinamente respuestas a las preguntas hechas al lugar, al material y a la tarea constructiva, surgieron poco a poco estructuras y espacios que a nosotros mismos nos dejaron estupefactos y que creo que tienen el potencial de una fuerza primigenia que se remonta más allá de la mera disposición de formas estilísticamente preconcebidas.

Ocuparse de las leyes propias de cosas concretas —como montaña, piedra o agua— teniendo como telón de fondo una tarea constructiva que entraña la posibilidad de captar algo de la esencia originaria y “civilizadamente inocente” —por así decirlo— de esos elementos, y luego expresarlo, desarrollando así una arquitectura que brota de las cosas y vuelve a las cosas. Así, las imágenes preconcebidas y las representaciones formales estilísticamente prefabricadas no podrían hacer otra cosa que bloquear el acceso.

Mis colegas suizos Herzog & de Meuron hablan —los cito aquí según el sentido de sus palabras— de que actualmente la arquitectura ya no se da como totalidad y que, por tanto, debe producirse artificialmente, por así decirlo, en la cabeza del proyectista, en un acto de pensamiento. Ambos arquitectos deducen de esta estimación su teoría de la arquitectura como forma conceptual, una arquitectura que, como supongo, debe reflejar de un modo especial su totalidad pensada y, con ello, artificial.

No querría seguir ocupándome aquí de esa arquitectura en cuanto teoría-de-forma-mental, pero sí del supuesto que subyace en esa idea, de que actualmente ya no se da una totalidad en el edificio en el viejo sentido constructivo del término.

Personalmente creo en la totalidad corpórea del objeto arquitectónico que se basta a sí misma, si bien no como algo obviamente dado, sino como meta, difícil pero indispensable, de mi trabajo.

¿Pero cómo es posible lograr esa totalidad en la arquitectura en una época en la que falta lo divino como dador de sentido y la realidad amenaza con autodisolverse en la corriente de imágenes y signos pasajeros?

En Peter Handke leo sobre los esfuerzos que lleva a cabo para hacer de sus textos o descripciones una parte del entorno al que se refieren. Si interpreto correctamente sus expresiones, lo que aquí me sale al encuentro no es la conciencia de la dificultad, que tan bien conozco, de liberar de su artificialidad a las cosas que se han de crear en un acto artificial, transmutándolas en el mundo de las cosas cotidianas y naturales, sino más bien de la creencia de que la verdad se esconde en las propias cosas.

Creo que en los procesos artísticos que aspiran a la totalidad de sus producciones se les intenta dotar una y otra vez de una presencia análoga a la que las cosas tienen en la naturaleza o en el entorno virgen.

Así entiendo muy bien a Handke cuando, en la misma entrevista en que se autocalifica como un escritor de lugares, pide de sus textos: “Que no ocurra ahí nada accesorio, sino un conocimiento de los detalles y su anudamiento en todo un [...] estado de cosas.”

La expresión “estado de cosas” (*Sachverhalt*) que Handke utiliza me parece perfectamente ilustrativa respecto al objetivo de crear cosas no artificiosas, unitarias: producir estados de cosas exactos, pensar los edificios como un estado de cosas, cuyas particularidades deben conocerse correctamente y llevarse a un mutuo entramado objetivo. Una relación *objetiva*.³

Lo que aquí tiene lugar es una reducción a los objetos y a las cosas que son. En este contexto, Handke habla también de la fidelidad a las cosas. Él querría que sus propias descripciones fueran vividas con fidelidad al lugar que describen, no como una coloración o una pintura añadida.

Frases como éstas me ayudan a no conformarme con el disgusto que a menudo me asalta cuando contemplo arquitectura reciente. Una y otra vez, me encuentro con edificios configurados ostentadamente y que tienen la voluntad de tener una forma peculiar, y esto me malhumora. Es verdad que el arquitecto que ha hecho esas cosas no está presente, pero no para de hablarme en cada detalle del edificio, y me dice siempre lo mismo, algo que enseguida deja de interesarme. La buena arquitectura debería acoger al hombre, dejarle que viva y habite allí, y no abrumarle con su charla.



¿Por qué, me pregunto a menudo, se busca tan raramente lo natural, lo difícil? ¿Por qué en arquitecturas recientes encuentra uno tan poca confianza en las cosas primigenias que constituyen la arquitectura? Cosas tales como el material, la construcción, lo portante y lo portado, la tierra y el cielo, con poca confianza en los espacios libres para que sean tales; espacios en los que se procura su envolvente como configurador espacial que lo define, la forma que lo excava, su vacío, su luz, su aire, su olor, su capacidad de recepción y de resonancia.

Personalmente, me gusta imaginarme que proyecto y construyo casas en las que, al final del proceso de construcción me retiro, por así decirlo, dejando atrás un edificio que ya es por sí mismo, que sirve para habitar en él como una parte del mundo de cosas, capaz de seguir adelante sin mi retórica personal.

Para mí, en los edificios hay un estar callado que es hermoso, y que asocio con conceptos como serenidad, evidencia, duración, presencia e integridad, pero también con calidez y sensualidad; ser él mismo, un edificio; no exponer nada sino ser algo.

“Say that it is a crude effect, black reds,
Pink yellows, orange whites, too much as they are
To be anything else in the sunlight of the room.

Too much as they are changed by metaphor,
Too actual, things that in being real
Make any imaginings of them lesser things”.⁴

Éste es el comienzo del poema *Bouquet of Roses in the Sunlight* del poeta norteamericano Wallace Stevens, el “lírico de la contemplación sosegada”.

Wallace Stevens, tal como leo en el texto que acompaña al volumen de poemas, se ha propuesto el desafío de mirar largo y tendido, con paciencia y exactitud, y descubrir las cosas, comprenderlas totalmente. Sus poemas no son una protesta o una queja por el orden perdido, ni tampoco la expresión de una perturbación, sino que buscan una armonía que, a pesar de todo, aún es posible, y que en su caso sólo puede ser la armonía de la poesía (Calvino argumenta algo parecido cuando dice que la

única defensa que tiene para oponerse a la pérdida de forma que constata en todas partes es “una idea de la literatura”).

Para Stevens, la realidad es la meta buscada. Se aduce una cita suya donde asegura que el surrealismo no fue capaz de impresionarle, porque inventa sin descubrir: “Hacer que un molusco toque el acordeón significa inventar, no descubrir”, dice Stevens. Aquí asoma una vez más aquel pensamiento fundamental que creo conocer de labios de Williams y Handke y que me figuro poder rastrear también en los cuadros de Edward Hopper: sólo entre la realidad de las cosas y la imaginación se enciende la chispa de la obra de arte.

Si traduzco a un lenguaje arquitectónico la frase que acabo de citar, me digo que únicamente entre la realidad de las cosas de las que trata un edificio y la imaginación se enciende esa chispa de un edificio logrado. Para mí la frase no es ninguna revelación, sino la confirmación de una experiencia que siempre vuelvo a hacer en mi trabajo, y la confirmación de una voluntad cuyas raíces parecen hundirse en mí mismo.

Una vez más la pregunta: ¿Dónde encuentro la realidad a la que tiene que apuntar mi fantasía cuando intento proyectar un edificio para un lugar y un fin determinados?

Una clave para la respuesta a esta cuestión se encuentra, creo, en las propias palabras ‘lugar’ y ‘fin’.

En su ensayo “Construir, habitar, pensar”, Martin Heidegger dice: “Un rasgo esencial del ser humano es la estancia junto a las cosas”. Esto lo entiendo yo en el sentido de que, incluso cuando pensamos, nunca nos encontramos jamás en un ámbito abstracto, sino siempre dentro de un mundo de cosas. Y sigo leyendo en Heidegger: “La relación del hombre con los lugares y, a través de ellos, con los espacios se basa en el habitar”.

El concepto de ‘habitar’, entendido tan ampliamente como lo hace Heidegger, un vivir y un pensar en lugares y espacios, encierra una indicación precisa de aquello que para mí, como arquitecto, significa la realidad.

La realidad de las teorías desprendidas de las cosas no es la que me interesa, sino que es la realidad de la tarea constructiva concreta, cuya finalidad es ese habitar hacia la que quiero dirigir mi fantasía. Es la realidad de los materiales de construcción —piedra, paño, acero, cuero, etc.— y la realidad de las formas constructivas que utilizo para levantar el edifi-

cio, en cuyas propiedades intento penetrar con mi imaginación, preocupado por su sentido y su sensualidad, a fin de que así se pueda encender, quizás, esa chispa del edificio logrado capaz de alojar al ser humano.

La realidad de la arquitectura es lo concreto, lo convertido en forma, masa y espacio, su cuerpo. No hay ninguna idea fuera de las cosas.

De las pasiones a las cosas

1994

Para mí es importante reflexionar sobre la arquitectura, tomar distancia del trabajo cotidiano, dar un paso atrás y contemplar qué estoy haciendo y por qué lo hago. Esto es lo que me gusta y, probablemente, también lo que necesito, pues no soy un arquitecto que provenga de la teoría, un arquitecto que, por así decirlo, haya surgido de un lugar teóricamente delimitado y se haya puesto a proyectar en el marco de la historia de la arquitectura. Más bien, soy una persona que ha sucumbido ante la tentación del hacer arquitectónico, del construir, del dar un acabado perfecto a la cosa, de la misma manera que, ya en mi juventud, hacía cosas, que debían conformarse a mi representación interior, cosas que tenían que ser necesariamente así y no de otra manera, por razones que, para decir verdad, desconozco. Siempre había en mí ese sentimiento, sumamente personal, tanto respecto a los objetos que producía para mí mismo como a los que producían otras personas.

Ese sentimiento no me ha llamado nunca la atención como si se tratara de algo especial; sencillamente, siempre estaba ahí. Hoy sé que, en el fondo, en mi trabajo como arquitecto, sigo el rastro de aquellas primeras pasiones, quizá incluso obsesiones, intentando entenderlas mejor y refinarlas. Y cuando actualmente me pongo a recapacitar sobre si desde mi juventud se han añadido nuevas imágenes y pasiones a las antiguas, tiendo a pensar que, de algún modo, he conocido ya desde siempre el núcleo emocional de mis nuevos descubrimientos.

Lugares

Trabajo rodeado de montañas en una aldea del cantón de Graubünden; trabajo desde ese lugar, vivo allí. Muchas veces me pregunto si esto influye en mi trabajo, y no me disgusta imaginarme que pudiera ser así.

¿Tendrían mis casas un aspecto distinto si no hubiera trabajado mis últimos 25 años en Graubünden, sino en el paisaje de mi juventud, a los pies de la vertiente norte del Jura, con sus colinas ondeadas, sus hayedos

1 Calvino, Italo, *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milán, 1993; (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2002, pág. 71)

2 En el original *be-dingen*, verbo compuesto a partir de *Ding*, 'cosa' (N. del T.).

3 El autor juega con la palabra *Sache*, 'cosa', y los términos compuestos o derivados de la misma, como *Sachverhalt* o *sachlich*. (N. del T.)

4 "Di que es un toscó efecto, rojos negro./ amarillos rosa, blancos naranja, demasiados/ para ser otra cosa bajo el sol de este cuarto./ Demasiados para que los cambie una metáfora./ demasiado verdad, cosas que al ser reales/ hacen que imaginarlas sea cosa menor". Stevens, Wallace, *Ramo de rosas bajo la luz del sol*, en *Las Auroras de Otoño y otros poemas* (edición bilingüe), Visor, Madrid, 1993, págs. 110-111.

y en familiar cercanía con la urbanidad de la ciudad de Basilea? Tan pronto como comienzo a reflexionar sobre esta cuestión me apercibo de que mi trabajo lleva la cuña de muchos lugares.

Cuando me concentro en un determinado lugar, para el cual debo hacer un proyecto, si intento sondearlo, comprender su estructura, su historia y sus características sensoriales, ya desde muy pronto empiezan a confluír en este proceso de visualización precisa de imágenes de otros lugares: lugares que conozco y que alguna vez me han impresionado, imágenes de lugares cotidianos, o especiales, cuya forma llevo dentro de mí como un símbolo de determinados estados de ánimo y cualidades, e imágenes de lugares, o situaciones arquitectónicas que provienen del ámbito de las artes plásticas, del cine, de la literatura, del teatro.

Sin quererlo, caen sobre mí todas esas otras imágenes, que a primera vista a menudo son improcedentes o se refieren a lugares extraños de la más variada procedencia. O bien yo mismo las urjo a venir. Las necesito. Sólo cuando dejo que en el lugar concreto irradian en espíritu aquello semejante a él, esté emparentado con él o le sea ajeno, en principio, surge en mí esa imagen estratificada y honda de lo local, que revela toda una serie de relaciones, hace reconocer determinadas líneas de fuerza, construye tensiones. Surge el fondo sobre el que se ha de pintar, aparece la red de las diversas vías de acercamiento al lugar, lo que me posibilita la toma de decisiones en mis proyectos. Así es cómo me sumerjo en el lugar de mi proyecto, lo rastreo y, al mismo tiempo, miro hacia fuera, al mundo de mis otros lugares.

Edificios que despliegan una presencia especial en un determinado lugar me producen a menudo la impresión de estar sujetos a una tensión interna que apunta más allá de ese lugar. Fundan su lugar concreto dando un testimonio del mundo. En ellos, aquello que proviene del mundo ha contraído un vínculo con lo local.

Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, en mi opinión, está falto de la confrontación con el mundo, la irradiación de lo contemporáneo. Y, si una obra de arquitectura no nos cuenta sino del curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, entonces echo de menos el anclaje sensorial de la construcción a su lugar, el peso específico de lo local.

Fragmentos

1 Estamos alrededor de la mesa de dibujo y hablamos sobre un proyecto de un arquitecto que todos nosotros estimamos. Lo encuentro interesante en distintas facetas, cosa que menciono en el turno de discusiones que tiene lugar acerca de determinadas cualidades del mismo y añado, de pasada, que lo había visto ya hacía algún momento —sin el prejuicio positivo de mi actual valoración del autor del proyecto— y había constatado que, en conjunto, no me gustaba nada. Al escudriñar las posibles razones de aquella impresión mía, las encontramos en la explicación de sus particularidades, pero sin llegar a un juicio de conjunto, hasta que, de pronto, uno de los jóvenes arquitectos que toma parte en la tertulia dice: “desde la perspectiva de las razones teóricas, constructivas y otras de distinto signo, este edificio es interesante; el problema es que no tiene alma”.

Semanas más tarde tomando un café al aire libre hablaba con A. sobre las casas que tienen un alma. Pasamos revista a muchos edificios que conocemos, nos los describimos el uno al otro. Si topamos con edificios que corresponden con la cualidad buscada y nos hacen evocar lo peculiar que tienen, nos damos cuenta de que hay determinadas casas que amamos. Muchas de ellas no son las que nos vienen a la mente, y si bien sabemos rápidamente cuáles pertenecen a la categoría buscada, se nos hace difícil reducir a un común denominador las características que determinan algo así. Nuestra tentativa de generalizar, de abstraer, parece privar a los edificios individuales de su brillo, de su vivacidad.

Dado que este tema no me deja en paz, me propongo intentar algunas aproximaciones fragmentarias al mismo basándome en vivencias personales en las que vea una relación con mi trabajo, moviéndome, al hacerlo, en el marco de un conjunto de categorías con las que trabajo cuando me ocupo del contenido de un edificio.

2 Las habitaciones principales del pequeño hotel de montaña se sitúan en la ancha ala del extenso cuerpo del edificio y miran al valle. En la planta baja se encuentran, contiguas, dos salas revestidas de madera, a las que se accede desde el corredor y que están comunicadas entre sí por una puerta. La más pequeña nos parece invitar a sentarnos cómodamente y a leer; la más grande es claramente el espacio donde se come: dentro hay cinco mesas, todas hermosamente colocadas. En la planta intermedia, las



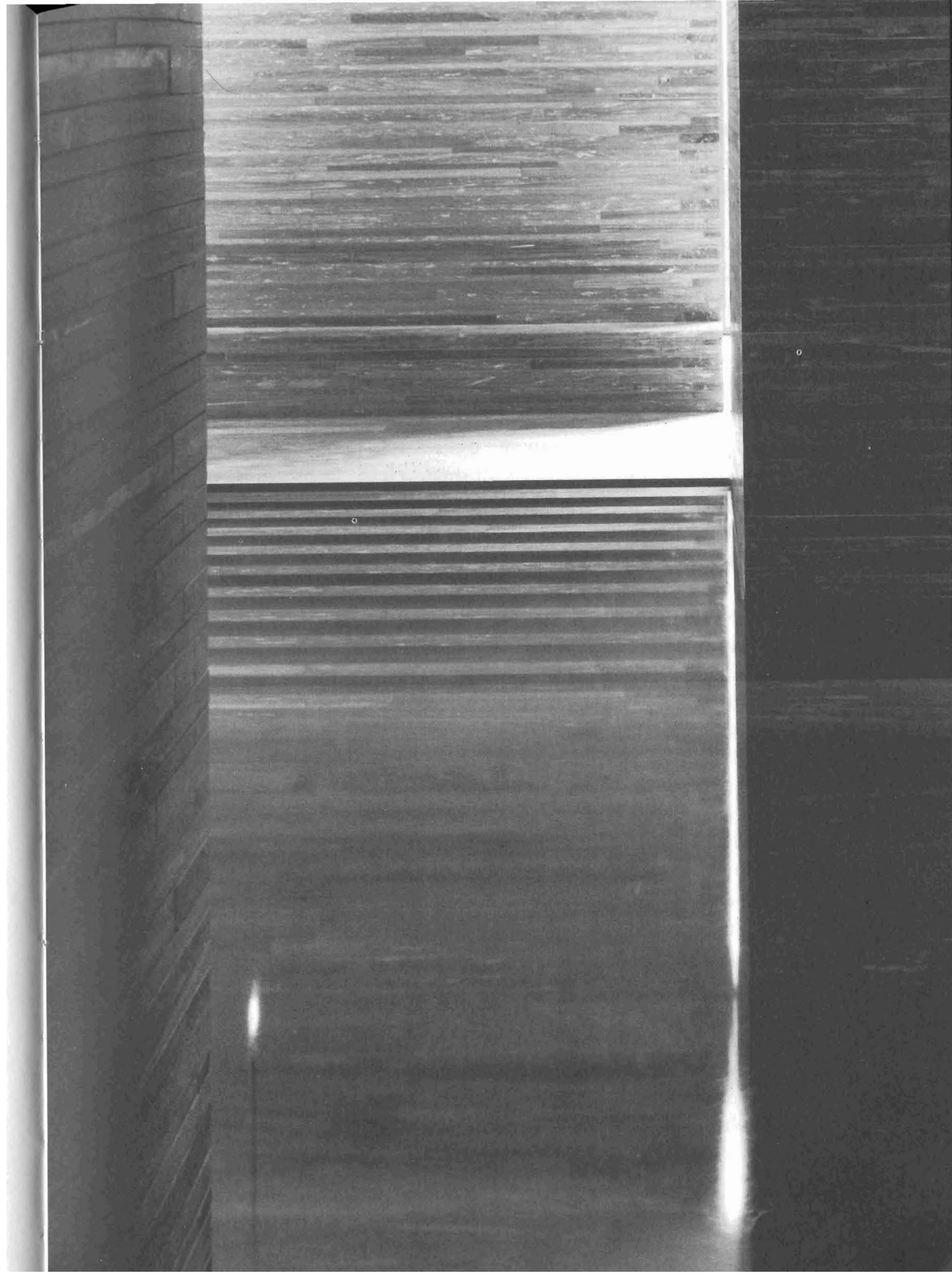
habitaciones de huéspedes que encontramos tienen delante un cenador de madera, profundo y sombreado, y en la de arriba las habitaciones disponen de balcones abiertos.

A medida que nos acercamos a la casa por primera vez pienso que en los cuartos superiores apreciaría la vista del cielo y del amplio panorama de las cadenas de montañas que se pierden en el horizonte. Pero también parece fascinante la idea de que te ofrezcan una de las habitaciones de la planta baja para disfrutar al atardecer leyendo o escribiendo y de la intimidad del cenador.

Al pie de la escalera, que baja desde los pisos superiores hasta la entrada, se ha practicado un hueco en la pared de la sala donde se come para poder pasar la comida. A primera hora de la tarde, en la estantería de esta misma sala hay pasteles de frutas y platos blancos para los huéspedes. Al bajar la escalera sorprende el aroma de los frescos pasteles. La puerta que da a la sala de enfrente se encuentra medio abierta. Salen sonidos de cocina.

Después de un día o dos juntos ya nos conocemos. En el lateral de la casa que limita con un gran prado se apilan diversas tumbonas. Al otro lado, en la penumbra del linde del bosque avistamos a una mujer que está leyendo recostada en una hamaca. Cogemos dos hamacas y buscamos también un sitio. A lo largo del día, nos sentamos para tomar café la mayoría de las veces junto a una de las mesas plegables de madera en el estrecho mirador abierto delante de las salas. Los angostos tableros de las mesas plegables se han encajado guardando entre sí distancias regulares contra el antepecho de la veranda. Ese pequeño lugar-mesa arrimado al antepecho, donde el codo descansa sobre la ancha moldura de la barandilla, es bueno para leer. El tablero tiene la altura precisa.

En las conversaciones con otros huéspedes de la casa en el crepúsculo casi siempre nos solemos sentar junto a alguna de las mesas más grandes de la veranda que están alineadas a lo largo del muro de la casa y protegidas por unos saledizos. Después de la cena se abre la puerta de vidrio que da a la veranda, y uno se desentumece los pies con algún paseíllo, contempla el valle, bebe algo, entabla conversación y toma asiento junto a la pared, todavía caliente del sol recibido durante el día. Al caer la tarde volvemos a sentarnos una vez más en la mesa grande del rincón, en el extremo inferior de la veranda, integrado en la zona de entrada a la casa



que, durante el día, se usa mayoritariamente por gente que parece pertenecer a la casa. Las horas transcurridas junto a esta mesa son precedidas por una invitación a que nos reunamos allí tras la comida. Nunca estuve en la mesa a la que da el sol de la mañana, situada al otro extremo de la veranda. En los días en que lucía el sol casi siempre había allí alguien sentado leyendo.

Siempre que pienso en edificios que me puedan ofrecer de un modo espontáneo y natural situaciones espaciales que concuerden con el lugar, el transcurso del día, mi actividad y mi estado de ánimo, siempre que me imagino una arquitectura que ponga a mi disposición un espacio, que me deje habitar en ella, que barrunte mis necesidades y las satisfaga sin grandes aspavientos, me viene en mente esa casa de la montaña. La construyó, para él y sus huéspedes, un pintor muerto hace ya mucho tiempo.

3 Basándonos en la primera impresión recibida desde el exterior, antes de entrar en la casa, contábamos con la posibilidad de encontrar algo mejor que los otros locales que había en la calle principal de ese lugar turístico. No nos defraudó. Atravesando el angosto cancel —que, como pudimos comprobar, estaba construido a modo de cobertizo de madera en la parte interior de la puerta de la casa—, entramos en una gran sala alta con las paredes y los techos revestidos de una madera oscura mate: marcos, entrepaños, paneles distribuidos de una forma regular, rodapiés, molduras, jácenas perfiladas, que apoyan en ménsulas rematadas con volutas.

Si los ojos no se han acostumbrado, el ambiente en la sala parece oscuro, incluso sombrío. Esta impresión de algo sombrío desaparece enseguida y la luz de este espacio produce ahora un efecto de suavidad. La luz natural que cae sobre la sala según el ritmo marcado por las ventanas altas resalta algunas zonas, mientras que otras partes del espacio que no se aprovechan del brillo de la luz sobre el revestimiento de madera, permanecen en penumbra y pasan a un segundo término.

La sala tiene un punto focal en el centro de la pared frontal que ya había llamado mi atención nada más entrar: una dilatación semicircular del espacio, una concavidad del muro exterior lo suficientemente grande como para que encuentren perfectamente sitio cinco mesas dispuestas a lo largo del perímetro curvo, retrasado respecto de las ventanas. En el suelo de este nicho elevado está un pequeño escalón más alto que el resto de

la sala. No cabe duda de que me gustaría sentarme allí. Todavía hay dos o tres mesas libres en este nicho, otras tres están ocupadas. La gente allí sentada, sin duda huéspedes habituales de la casa, me parece gente privilegiada.

Vacilamos un poco y, finalmente, nos decidimos por una mesa en la casi vacía sala principal, pero no nos sentamos enseguida, sino que damos unas cuantas vueltas en busca de alguien que nos sirva. Al cabo de un rato, sale una muchacha por una puerta abierta en el revestimiento de madera de la pared y nos conduce inmediatamente a una de las mesas del nicho. Tomamos asiento. Pronto se disipa la ligera irritación producida por nuestra invasión en el ya establecido círculo de huéspedes. Fumamos nuestros primeros cigarrillos y pedimos vino.

En la mesa de al lado dos mujeres mantienen una animada conversación. Una de ellas habla un inglés americano, la otra suizo-alemán. Ninguna de las dos dice una palabra en la lengua de la otra. Los voces del grupo de la mesa siguiente suenan gratamente alejadas. De tanto en cuanto miro a la tertulia y me dejo prender poco a poco de su atmósfera. Disfruto de este estar sentado bajo la luz, junto a una de las ventanas que ahora me parecen más altas, de mirar hacia la amplitud sombreada de la sala. Ocupada con sus conversaciones y sus negocios, la gente parece estar a gusto aquí, se comportan con naturalidad y no se sienten molestos por la presencia de otras personas, si bien con una reserva aún perceptible, que confiere a su comportamiento un deje de dignidad. De vez en cuando, mi mirada se encuentra con sus rostros y, ocupado como estoy con lo que estoy, no me disgusta saber que están a mi lado, en este espacio donde todos tenemos un buen aspecto.

4 Conducimos por una carretera de la costa de California y, al fin, encontramos la escuela que menciona, sin especial énfasis, la guía de arquitectura: amplias estructuras en pabellón esparcidas en una gran planicie sobre el Pacífico. Apenas si hay árboles, la roca cárstica sobresale por entre la capa de césped, pocas casas en el entorno inmediato. Los caminos cubiertos con placas de hormigón sobre soportes metálicos unen las distintas partes del conjunto, la mayoría de una sola planta, pero altas, con cubiertas planas con voladizos en varias partes. Recorremos los corredores abiertos que los comunican. Este sistema de caminos e hileras de

pabellones, que parecen contener en su interior las aulas, presenta un trazado regular que, de pronto, se rompe en aquellos edificios cuya función especial sospechamos más que conocemos. El lugar está desierto, es época de vacaciones. Es difícil echar una ojeada a las aulas, pues tienen ventanas altas. En alguna parte, una gran puerta metálica que cierra un patio lateral que parece pertenecer a un aula está un poquitín abierta, por donde logramos echar un vistazo al espacio con mesas y una pizarra. El mobiliario es sobrio. Las paredes y el suelo muestran las huellas de un uso intenso. La luz natural que cae desde arriba confiere al espacio un clima que me produce una sensación suave e intensa.

Protección del sol, protección del viento, un inteligente manejo de la luz, pienso para mis adentros, y sé que, con ello, estoy aún muy lejos de haber comprendido las particularidades de esta arquitectura: ni su sencilla estructura constructiva, que recuerda, por ejemplo, la prefabricación industrial en hormigón, ni tampoco su magnanimidad o la ausencia de esa serie de embellecimientos pedagógicamente pensados que conozco en los edificios escolares europeos.

La visita ha merecido la pena. Me propongo, una vez más, trabajar pensando prioritariamente en las cosas sencillas y prácticas, hacerlas grandes, buenas y hermosas, tomándolas como el punto de partida que me lleve a la elaboración de una forma especial, como hace un maestro de obras que entiende su oficio.

5 Cuando tenía 18 años, mi período de aprendizaje como ebanista se acercaba a su fin y me puse a construir los primeros muebles diseñados por mí. Normalmente en el taller producíamos muebles cuya forma y construcción estaba determinada por el gusto del maestro o de los clientes y que a mí no me gustaban. Tampoco me gustaba la madera que empleábamos para las mejores piezas: nogal. Para mis muebles escogí la madera blanca de fresno, y trabajé cada pieza de manera que tuvieran un buen aspecto desde cualquier lado; estaban acabadas con idéntico cuidado y con el mismo material por delante y por detrás. Rehusé la costumbre que tenían los ebanistas de construir la parte trasera de los muebles de una forma más económica y con menos aplicación, pues, al fin y al cabo, esa parte no la ve nadie. Por fin podía redondear un poquito los cantos de mis muebles sin que nadie me corrigiera. Con suavidad y rapidez pasaba

la garlopa sobre los cantos de las piezas de madera ya montadas con el fin de quitarles el filo cortante que pudiera estorbar y conservar la elegancia de la línea fina y precisa. Apenas tocaba con la garlopa los rincones donde convergían tres cantos de las piezas del mueble. Construía la puerta de los muebles pequeños en el marco frontal sirviéndome de minúsculas juntas, de manera que cerrase con toda precisión mediante un resorte de rozamiento y un sonido neumático ligeramente perceptible.

Me sentía bien con aquel trabajo. Realizar formas precisas y sólidas encajaduras me colocaba en un estado de concentración, y los nuevos muebles ya acabados difundían un frescor especial a mi alrededor.

6 Ésta es nuestra idea: un largo y fino bloque de basalto se alza tres plantas sobre el suelo. El bloque se ahueca por todos los lados hasta que no queden sino una canaladura longitudinal en el medio, canaladuras transversales y tres horizontales. Si miramos ahora la sección de la masa del bloque que hemos pensado, comprobaremos que nos ha quedado una especie de árbol, una T con tres trazos transversales: un objeto de piedra en las lindes de la ciudad vieja, oscuro, casi negro, con un brillo mate; la estructura portante y la espacial de un edificio de tres plantas, construida con hormigón tintado en un tono oscuro, sin juntas, con tratamiento al petróleo, con superficies que dejan al tacto la sensación de parafina. Cortes del tamaño de puertas en las canaladuras o agujeros practicados en la piedra dejan patente su masa.

Procedemos con todo cuidado con esta escultura de piedra, pues ella casi constituye ya toda la casa. El despiece de los tableros de madera del encofrado se configura como una fina red que cubre ordenadamente todas las superficies, y prestamos atención a que se disuelvan en esta red las juntas producto del hormigonado en varias tongadas. Finos marcos de acero, que sobresalen de la piedra como cuchillas en medio de las jambas, soportan las hojas de las puertas. Por fuera, entre las ménsulas de los forjados de las distintas plantas colocamos paneles de vidrio ligero y de metal, para que los espacios intermedios entre las canaladuras se convirtan en verandas acristaladas.

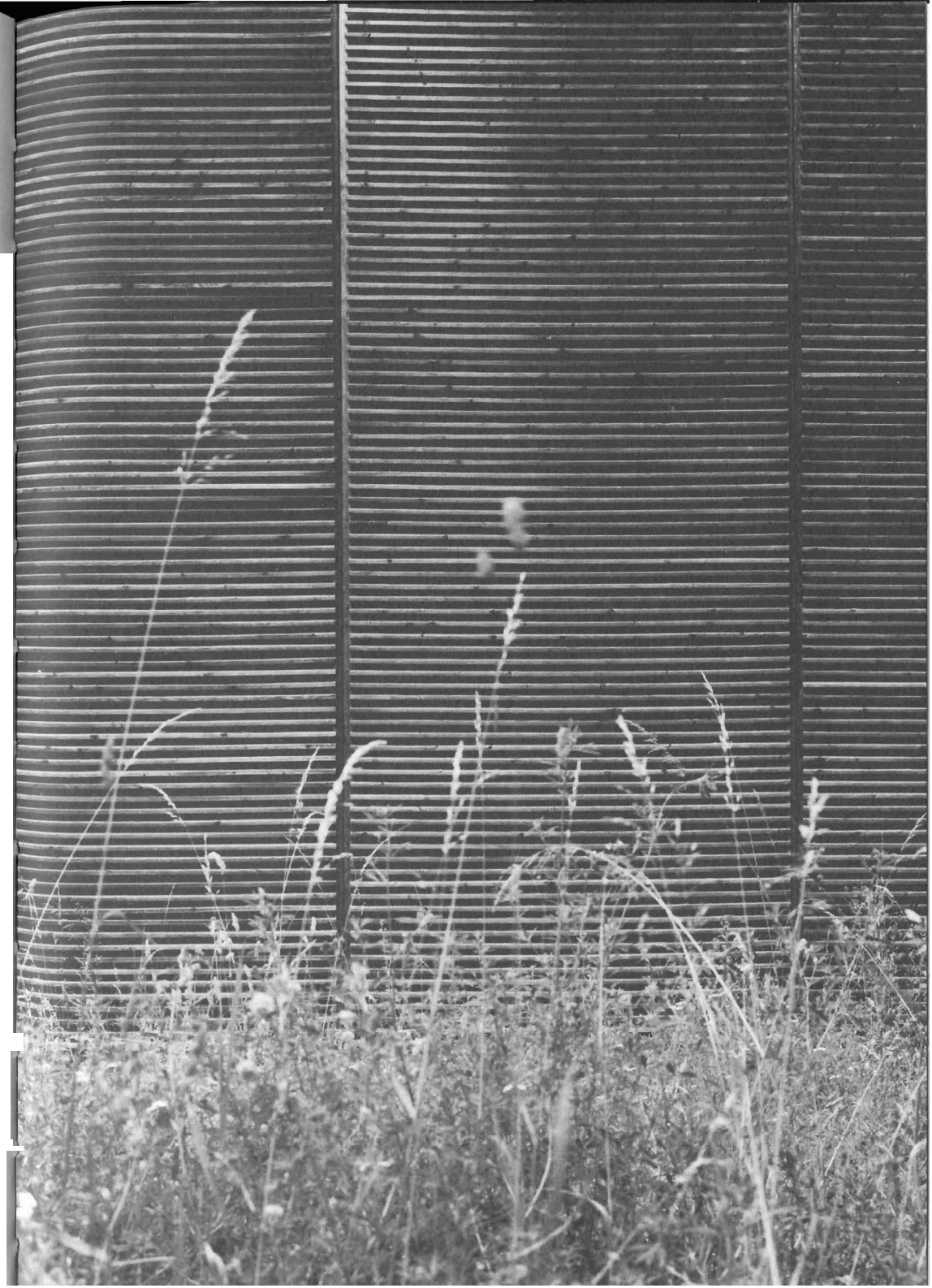
Nuestros clientes encuentran demasiado cara la forma en cómo queremos colocar los materiales, y también nuestro modo de desarrollar las juntas y las transiciones entre los distintos elementos constructivos, así como

la exactitud en el detalle que pretendemos lograr. Les gustaría que recurriéramos más a los elementos constructivos y a las formas de construcción usuales y no exigiéramos tanto a los artesanos y técnicos que desarrollan y construyen la casa con nosotros.

Cuando pienso en el aire que tendrá la casa dentro de cinco años o de cinco décadas en el lugar para el que la hemos pensado, aunque para toda la gente que se tope con la casa sólo siga contando lo construido, no me resulta tan difícil resistir ante las ideas de los clientes.

7 Tiempo después volví a visitar el nicho en la pared que tanto me había gustado y sobre el que ya he escrito. No estaba seguro de que existiera aquella grada baja que alza el nivel del suelo del nicho en relación con la sala principal; de hecho no existe. Incluso los contrastes de claridad entre el nicho y la sala no están tan marcados como creía recordar cuando lo describía, y el tono mate del revestimiento de la pared me decepcionó.

Estas diferencias entre la realidad y mi recuerdo no me sorprenden. No he sido nunca un buen observador, y en realidad nunca quise serlo. Lo que me gusta es captar atmósferas, moverme en medio de determinadas situaciones espaciales, y estoy contento si me queda una buena sensación, una impresión de la que pueda —como en el caso de la intensa contemplación de un cuadro— ir extrayendo particularidades posteriormente y preguntarme qué es lo que probablemente ha desencadenado en mí aquella sensación de calidez, de recogimiento, de ligereza o de amplitud que se me quedó grabada en la memoria. Si miro así hacia atrás, ya no pueden separarse la arquitectura y la vida, la situación espacial y lo que viví en ella. Y si me concentro únicamente en la arquitectura, e intento comprender qué es lo que vi, vuelve a resonar en ello lo vivido, coloreando lo ocurrido. Pugnan por salir otros recuerdos de experiencias similares. Se superponen y condensan mutuamente las imágenes de situaciones arquitectónicas análogas. El escalón del nicho podría haber existido. ¿No habría estado quizá allí al principio y se suprimió más tarde? O, si nunca estuvo allí, ¿acaso no tendría que colocarse para mejorar el espacio? Ahora de nuevo soy arquitecto, y me doy cuenta de lo mucho que me gusta trabajar con estas imágenes abiertas y cómo me ayudan a encontrar lo que busco.



El cuerpo de la arquitectura

1996

1 El conservador del museo me hace una entrevista. Trata, mediante una serie de preguntas, prudentes o sorprendentes, de escuchar lo que digo, y dilucidar qué pienso sobre la arquitectura, o qué es importante para mí en mi trabajo. La grabadora corre. Lo hago lo mejor que puedo, pero al final de la entrevista no estoy realmente contento con mis respuestas.

Después, por la tarde, converso con una amiga sobre el último film de Aki Kaurismäki. Admiro la simpatía y el respeto que el director muestra con los personajes de su película. No subordina a los actores, como lo haría un director que quisiera meramente representar su concepción a través de ellos, sino que, más bien, pone en antecedentes a los propios actores, nos deja sentir su dignidad, su secreto. El arte de Kaurismäki confiere a sus películas una expresión de calidez, le digo a mi colega, y ahora sé de qué me habría gustado hablar por la mañana ante la grabadora. Sería hermoso poder construir casas como Kaurismäki hace películas.

2 El hotel en donde me alojo es obra de una estrella del diseño francés, cuyo trabajo no conozco porque, propiamente, no me interesa el diseño de moda. Pero nada más entrar en el vestíbulo del hotel, la escenificación empieza a ejercer sus efectos. La luz artificial ilumina el vestíbulo como si fuera un espacio escénico. Mucha luz tenue, que en los nichos de la pared sobre los mostradores de la recepción, trabajados con variadas piedras naturales, cobra acentos luminosos. Quien tome la escalera que se sube elegante hasta la planta circular de la entreplanta, camina ante una resplandeciente pared de pan de oro. Arriba podrá sentarse para tomar una bebida o para comer en uno de los palcos que miran hacia abajo, hacia el vestíbulo. No hay más que sitios buenos. Christopher Alexander, que en su libro *A Pattern Language* [*Un lenguaje de patrones*] habla de situaciones espaciales que instintivamente gustan a los seres humanos, probablemente se encontraría bien aquí. Me siento en la parte de arriba como un espectador y me encuentro bien como parte de la escenificación del diseñador. Me es grato observar desde arriba el tráforo del vestíbulo, la gente

entrando y saliendo, haciendo su aparición en la escena. Me resulta comprensible el éxito de este diseñador.

3 Ella había visto, dice H., una pequeña casa construida por Frank Lloyd Wright que le había impresionado sobremanera. Los espacios eran bajos, pequeños e íntimos. Disponía de una diminuta biblioteca con una lámpara especial; por todas partes había multitud de adornos arquitectónicos. Toda la casa transmitía una fuerte sensación de horizontalidad que ella nunca había visto hasta entonces, y aquella mujer anciana todavía vivía y moraba allí. No necesito ver la casa, pienso para mis adentros, sé muy bien a lo que se refiere, ya conozco esa impresión de lo que es una vivienda.

4 Como jurado se nos presentan edificios de arquitectos que compiten por un premio que se concede a la buena arquitectura. Estudio la documentación de una casita roja de madera en un entorno rural, un granero convertido en vivienda y ampliada por sus moradores, que son arquitectos. La ampliación ha salido bien, pienso para mi coleteo. El volumen del edificio bajo una cubierta a dos aguas deja reconocer el edificio anejo, y produce la impresión de algo bien modelado y unitario. Los huecos de las ventanas han sido colocados con sensibilidad. Lo viejo y lo nuevo guardan un equilibrio. Las partes nuevas de la casa no parece que quieran decir "somos nuevas", sino que, más bien, nos susurran "somos parte del nuevo todo". No hay ahí nada espectacular o innovador, nada que salte como tal a la vista. Desde el punto de vista creador, quizá sea propio de una actitud más bien pasada de moda, artesanal. Todos estábamos de acuerdo que no se le podía dar ningún premio a esta rehabilitación; es demasiado modesta en sus aspiraciones arquitectónicas. Sin embargo, me gusta volver a pensar en aquella pequeña casa roja.

5 En un libro sobre construcciones en madera despiertan mi interés algunas imágenes de grandes superficies de agua en las que flotan, apretados unos a otros, campos inmensos de troncos de árboles. Me dice mucho hasta la imagen de la tapa del libro, un collage a base de maderos cortados en distintas secciones transversales, pero no tanto la multitud de ilustraciones de construcciones en madera, aunque son de calidad. La

época de mis propias construcciones en madera ha quedado ya unos años atrás.

"Después de haber trabajado durante años en construcciones de piedra y hormigón, acero y vidrio, ¿cómo querrías construir hoy una casa de madera?", me pregunta mi joven colega. Me viene enseguida en mente la imagen de donde puedo sacar mi respuesta: un bloque macizo de madera, grande como una casa, un volumen compacto a base de la masa biológica de la madera y estratificado horizontalmente, se ahueca practicando en él ranuras con la altura de las habitaciones y cavidades bien precisas, transformándolo en un edificio... "Y el hecho de que el volumen de la casa así construida varíe su extensión al hincharse o contraerse la madera, el hecho de que al principio se mueva y pierda una altura considerable habría de ser entendido como una cualidad suya, tematizada en el proyecto", le digo yo. "En mi lengua materna, el español, se da un parentesco entre los términos 'madera', 'madre' y 'materia'", contesta mi joven colega. Y así iniciamos una conversación sobre las propiedades sensoriales y el significado cultural de las materias primas madera y piedra, y cómo podríamos conseguir que se expresen en nuestros edificios.

6 Central Park South, Nueva York. Sala en la planta superior. Por la tarde. Ante mí, el inmenso rectángulo de árboles del parque, enmarcado en la masa elevada, pétreo y luminosa de la ciudad. Las ciudades grandiosas se fundamentan en ideas de ordenación claras y grandiosas, pienso para mí. La trama viaria rectangular, la línea oblicua de Broadway, las líneas costeras de la península. En las cuadrículas se agolpan los edificios, crecen hacia lo alto, de una forma individualista, narcisista, anónima, sin consideraciones, domeñados en la retícula.

7 La antaño villa urbana se encuentra algo perdida en la extensión del parque. Ha sobrevivido a las destrucciones de la II Guerra Mundial como única vivienda de esta parte de la ciudad. Utilizada durante mucho tiempo como embajada, la villa ha visto aumentado su volumen en un tercio más del original, según los planos de un arquitecto muy capaz. Lo nuevo edificado ha sido añadido al antiguo edificio de una forma recia y con seguridad en sí mismo. Por un lado, el zócalo pétreo de la casa, el estuco de la fachada y las balaustradas, y por otro, un volumen contemporáneo

añadido, más reducido, a base de hormigón visto, controlado en la hechura de su volumen, y que se recuesta contra la antigua construcción pero guardando, en lo que concierne a su configuración, una distancia que permite el diálogo con lo antiguo.

No puedo por menos pensar en el antiguo castillo de mi aldea. A través de los siglos fue reconstruido y ampliado muchas veces. Se fue desarrollando, paso a paso, desde su condición de varios edificios aislados hasta lo que es hoy: una instalación cerrada con un patio interior. En cada uno de los diversos estadios constructivos se volvía a producir una nueva totalidad arquitectónica, sin que las rupturas históricas fueran tematizadas en su configuración. Lo viejo fue adaptado a lo nuevo, o lo nuevo a lo viejo, porque, como es natural, siempre se aspiraba a dar a todo aquello el aspecto cerrado en sí mismo de cada nuevo estadio. Sólo si se analiza su sustancia, se aleja el afeite y se investigan las juntas de los muros, estos viejos edificios dan a conocer la compleja historia de su génesis.

8 Entro en el pabellón de la exposición. Una vez más la escenificación de paredes torcidas, de planos oblicuos, superficies unidas entre sí de una forma suelta y lúdica, de postes y cables que cuelgan, apoyan, flotan, tiran, tensan o descargan. La composición niega el ángulo recto, busca un equilibrio informal, una arquitectura que da una sensación de dinamismo que simboliza el movimiento. Su gesticulación se apropia del espacio, quiere impresionar y ser mirada. Me queda poco espacio para mí. Sigo por el tortuoso sendero predispuesto por la arquitectura.

En el siguiente pabellón me encuentro con la elegancia de altos vuelos trabajada con líneas y formas de los edificios del viejo maestro brasileño Oscar Niemeyer. Una vez más, despiertan mi interés las fotos de los grandes espacios, el vacío de las inmensas superficies del lugar.

9 En la playa de un pequeño lugar de baños en la región italiana de Cinque Terre, visitado mayoritariamente por huéspedes italianos, llama la atención que muchas mujeres lleven un tatuaje en la piel, me cuenta A. Se aseguran de su cuerpo, lo entronizan para autoafirmar su propia identidad. El cuerpo como refugio en un mundo que parece estar desfigurado por los signos artificiales de la vida, donde los filósofos reflexionan sobre realidades virtuales.

El cuerpo humano como objeto del arte contemporáneo. ¿Se trata de preguntas que aspiran a lograr un conocimiento o una revelación, o más bien el propio cuerpo es una garantía de la propia identidad, que únicamente se sigue consiguiendo si yo me veo en el espejo o con los ojos de los otros?

Visito la sala donde se exponen proyectos de arquitectura contemporánea francesa. Lllaman mi atención una serie de resplandecientes objetos de vidrio, de volúmenes sin cantos y con formas suaves. Redondeces elegantemente tensadas, que abomban en determinados puntos los volúmenes fundamentalmente geométricos —cuyas siluetas me recuerdan las largas líneas de los dibujos de desnudos de Auguste Rodin— que confieren a los objetos la cualidad de esculturas.

Modelos arquitectónicos. Modelos. Cuerpos hermosos. Se celebra su superficie, su piel, que rodea los cuerpos herméticamente y sin mácula.

10 Un cerramiento de vidrio subdivide la longitud del estrecho pasillo del viejo hotel. Abajo una puerta de una hoja, arriba un cristal fijo, ningún marco, los cristales abrazados y anclados en sus esquinas, entre dos planchas metálicas. Una ejecución habitual, nada especial, que seguramente no ha sido creada por un arquitecto; sin embargo, esta puerta me gusta. Lo que a mí me gusta, ¿son las proporciones de los dos vidrios, la forma y posición de los herrajes sobre el vidrio, el resplandor del vidrio en medio de la coloración apagada del sombrío corredor, o bien el hecho —que la altura del pasillo hace visible— de que la hoja superior del vidrio sea mucho más alta que la puerta de abajo, de una altura normal? Realmente no acabo de dilucidarlo.

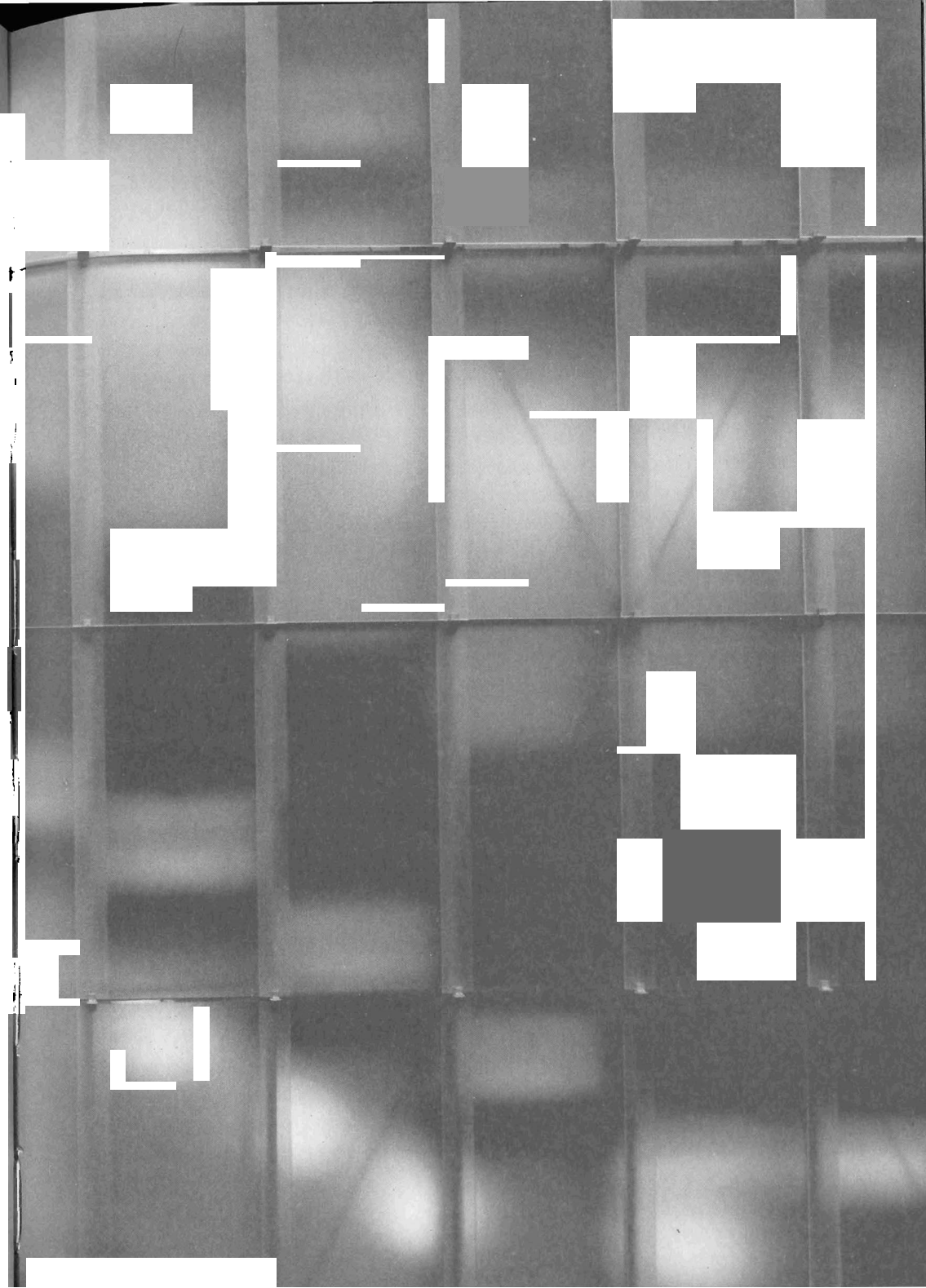
11 Me muestran las fotos de un edificio con una forma compleja. Parecen superponerse distintas superficies, planos y volúmenes, que se alzan oblicuos y rectos, encajados los unos en los otros. El edificio, cuyo aspecto inusual no da ninguna indicación directa de su función, me produce la impresión de algo raramente sobrecargado y atormentado. Se me aparece como algo, en cierto modo, bidimensional, y por un momento creo tener ante mis ojos las fotografías de una maqueta de cartón pintada de varios colores. Más tarde me dicen el nombre del arquitecto autor del edificio, y me sobrecojo. ¿No seré yo quien está equivocado, no habré juzgado pre-

cipitadamente de pura ignorancia? El arquitecto ostenta un nombre de resonancia internacional. Sus dibujos de arquitectura llenos de estilo son conocidos, y no ignoro que sus revelaciones por escrito sobre la arquitectura actual, que incluso tratan temas filosóficos, son publicadas repetidamente.

12 Visitamos una villa urbana en Manhattan. Está ubicada en un buen sitio y recién acabada. No hay manera de pasar por alto la nueva fachada en el frente de la calle. En las fotos, el paño de piedra natural enmarcado en vidrio da la impresión de un decorado. Ahora bien, en la realidad, la fachada aparece más unitaria, contenida e integrada en el entorno. Mi costumbre de comentar críticamente lo que veo se esfuma al entrar en la casa, ya que enseguida me cautivó la calidad con la que ha sido construida. El propio arquitecto nos recibe, nos conduce al vestíbulo y, acto seguido, de habitación en habitación. Los espacios son generosos, su concatenación lógica. Uno se alegra por lo que te espera en el próximo espacio, y nunca te decepciona. Es sumamente grata esa calidad de luz natural que cae sobre la fachada trasera de vidrio y a través de un lucernario sobre la escalera. El íntimo patio trasero, sobre el que dan las estancias principales, reverbera planta tras planta, y hasta las partes más profundas de la casa.

El arquitecto habla con un tono de respeto y amistad de sus clientes, los mismos que acaban de mudarse a la casa, de la comprensión ante su trabajo, de sus necesidades que trató de satisfacer, de su crítica sobre cosas poco prácticas que se vio obligado a mejorar. Mientras, nos va abriendo las puertas de los armarios, baja los grandes toldos de rejilla que sumergen a la estancia en una luz suave, nos enseña tabiques plegables y acciona gigantescas puertas correderas, que se mueven silenciosamente y se cierran con precisión entre dos listones. De vez en cuando toca la superficie de un material, roza con su mano una barandilla, una junta de madera, el canto de un vidrio.

13 En la ciudad que visito hay un hermoso barrio. Edificios del siglo XIX y de inicios del siglo XX, volúmenes macizos a lo largo de una serie ordenada de calles y plazas, construidos en piedra y ladrillo; nada extraordinario, pero típicamente urbano. Los locales públicos están orientados hacia la calle, las viviendas y locales de trabajo, en cambio, se extienden tras la



protección de sus fachadas, manteniendo oculta la esfera de lo privado detrás de sus rostros representativos, detrás de rostros anónimos, delimitando con toda claridad su dominio respecto al espacio público que arranca rudamente al pie de las fachadas.

Me habían dicho que en este barrio viven y trabajan muchos arquitectos, cosa que me volvió a la memoria cuando, unos días más tarde, visité en la misma ciudad un ensanche urbano planeado por prestigiosos arquitectos, no pudiendo por menos de pensar en la parte delantera y trasera de aquellas estructuras urbanas, en la perfecta articulación de los espacios públicos, en el distinguido recato de las fachadas y en los volúmenes constructivos concebidos para adaptarse exactamente al cuerpo de la ciudad.

14 Durante años trabajamos en el concepto, la forma y los planos de nuestras termas de piedra. Luego se construyeron. Me encuentro ante los primeros bloques que los albañiles han levantado con las piedras de la cercana cantera. Estoy sorprendido e irritado. Todo corresponde exactamente a nuestros planos, aunque no me había imaginado esa presencia dura y, al mismo tiempo, blanda, lisa y rocosa, ese tornasol de tonos grises y verdes del ensamblaje de sillares de piedra. Por un momento me rondó la sensación de que nuestro proyecto se me escapaba de las manos y se hacía independiente, pues se convertía en pura materia y seguía sus propias leyes.

15 En el Museo Guggenheim visito las creaciones de la artista Meret Oppenheim. En las obras allí reunidas llama la atención las diferentes técnicas utilizadas; no puede reconocerse una continuidad estilística. Sin embargo, siento una coherencia y unidad en su forma de pensar, su forma de contemplar y abordar el mundo con sus obras. Probablemente sea inútil reflexionar cuál es la vinculación estilística entre la famosa taza de piel y la serpiente ensartada a base de trozos de carbón. Cada idea precisa de su forma para hacerse efectiva, habría dicho más o menos Meret Oppenheim.

Enseñar arquitectura, aprender arquitectura

1996

Los jóvenes acuden a la universidad, quieren ser arquitectos o arquitectas, quieren averiguar si poseen las cualidades para ello. ¿Qué es lo primero que se les transmite?

Lo primero que se les ha de explicar es que no se encontrarán con ningún maestro que plantee preguntas ante las cuales él sepa de antemano la respuesta. Hacer arquitectura significa plantearse uno mismo preguntas, significa hallar, con el apoyo de los profesores, una respuesta propia mediante una serie de aproximaciones y movimientos circulares. Una y otra vez.

La fuerza de un buen proyecto reside en nosotros mismos y en nuestra capacidad de percibir el mundo con sentimiento y razón. Un buen proyecto arquitectónico es sensorial. Un buen proyecto arquitectónico es racional.

Antes de conocer siquiera la palabra arquitectura, todos nosotros ya la hemos vivido. Las raíces de nuestra comprensión de la arquitectura residen en nuestras primeras experiencias arquitectónicas: nuestra habitación, nuestra casa, nuestra calle, nuestra aldea, nuestra ciudad y nuestro paisaje son cosas que hemos experimentado antes y que después vamos comparando con los paisajes, las ciudades y las casas que se fueron añadiendo a nuestra experiencia. Las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura están en nuestra infancia, en nuestra juventud: residen en nuestra biografía. Los estudiantes deben aprender a trabajar conscientemente con sus vivencias personales y biográficas de la arquitectura, que son la base de sus proyectos. Los proyectos se abordan de manera que pongan en marcha todo ese proceso.

Nos preguntamos qué es lo que entonces nos gustó, nos impresionó, nos conmovió en esa casa, en esa ciudad, y por qué. Cómo estaba dispuesto el espacio, el lugar, qué aspecto tenía, qué olor había en el ambiente, cómo sonaban mis pasos, cómo resonaba mi voz, cómo sentía el suelo bajo mis pies, el picaporte en mi mano, cómo era la luz sobre las facha-

das, el brillo de las paredes. ¿Era una sensación de estrechez o de amplitud, de intimidad o vastedad?

Pavimentos de listones de madera como ligeras membranas, pesadas masas pétreas, telas suaves, granito pulido, cuero delicado, acero rudo, caoba brñida, vidrio cristalino, asfalto blando recalentado por el sol; he aquí los materiales de los arquitectos, nuestros materiales. Los conocemos a todos ellos y, sin embargo, no los conocemos. Para proyectar, para inventar arquitecturas, debemos aprender a tratarlos de una forma consciente. Eso es un trabajo de investigación; eso es un trabajo de rememoración.

La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación más o menos defectuosa de lo que es la arquitectura, comparable con las notas musicales. La música precisa de su ejecución. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial.

Todos los trabajos del proyecto del primer curso de arquitectura parten de la sensualidad corporal y objetual de las arquitecturas, de su materialidad. Experimentar la arquitectura de una forma concreta, es decir, tocar su cuerpo, ver, oír, oler. Los temas del curso son descubrir esas cualidades y, después, saber tratar con ellas conscientemente.

En todos los ejercicios se trabaja con materiales reales, se apunta siempre, y de una forma directa, a objetos concretos, cosas e instalaciones hechas de materiales reales (barro, piedra, cobre, acero, fieltro, tela, madera, yeso, ladrillo, etc.). No hay maquetas de cartón. Lo que se debe producir no son, en absoluto, "maquetas", en su sentido habitual, sino objetos concretos, trabajos plásticos a una determinada escala.

Incluso el dibujo de planos a escala debe partir siempre de un objeto concreto (aquí el orden habitual en la práctica arquitectónica —idea, plano, modelo, objeto concreto— se invierte). Primero se crean los objetos concretos y más tarde se dibujan a escala. E incluso la comprensión de las distintas dimensiones de la escala en la arquitectura se estudia en objetos concretos (por ejemplo, tomando medidas de una sección transversal o longitudinal de un trazado viario, dibujos detallados de un espacio interior existente, etc.).

Llevamos en nuestro interior imágenes de las arquitecturas que nos han ido configurando, y podemos hacer revivir estas imágenes en nuestro

espíritu y hacerles preguntas, pero de todo esto no surge aún un nuevo proyecto, ninguna nueva arquitectura. Todo proyecto ansía tener imágenes nuevas, nuestras “viejas” imágenes únicamente nos pueden ayudar a encontrar las nuevas.

Pensar en imágenes al proyectar algo entraña siempre pensar en la totalidad. Pues, por su naturaleza, la imagen muestra siempre la estructura total del sector de la realidad imaginada objeto de consideración, como, por ejemplo, la pared y el suelo, el techo y los materiales, la atmósfera luminosa y la tonalidad de un espacio. E incluso, igual que en el cine, vemos todos los detalles en la transición del suelo a la pared y de la pared a la ventana.

Es evidente que, con frecuencia, estos elementos no están ahí al comenzar un proyecto, cuando intentamos hacernos una imagen del objeto que estamos pensando. La mayor parte de las veces, la imagen es incompleta al comienzo del proceso del proyecto, de modo que nos esforzamos por volver a concebir y clarificar una y otra vez el tema de nuestro proyecto, a fin de que las partes que faltan encajen en nuestra imagen. O, dicho de otro modo: proyectamos. La clara y concreta perceptibilidad de las imágenes que nos representamos nos ayuda a hacerlo, a no perdernos en la esterilidad de abstractas hipótesis teóricas, a no perder el contacto con las cualidades de concreción de la arquitectura. Nos ayuda a no enamorarnos de la calidad gráfica de nuestros dibujos y a no confundirla con lo que constituye realmente una cualidad arquitectónica.

Producir imágenes interiores es un proceso natural que todos nosotros conocemos. Forma parte del pensamiento.

Un pensamiento asociativo, salvaje, libre, ordenado y sistemático en imágenes, imágenes arquitectónicas, espaciales, en color y sensoriales; he aquí mi definición preferida del proyectar. Me gustaría transmitir a los estudiantes que el método adecuado para proyectar es ese pensar en imágenes.

¿Tiene la belleza una forma?

1998

Hay albaricoqueros. Hay helechos; y hay zarzamoras, ¿pero belleza? ¿Es la belleza una cualidad concreta de una cosa, de un objeto, algo que pueda describirse y nombrarse, o no será, más bien, un estado del espíritu, no tendrá que ver con el sentir del hombre? ¿Es la belleza un sentimiento especial, desencadenado por una forma, una figura, una imagen o una creación que percibimos? ¿Cómo está constituida la cosa que desata en nosotros esa sensación de belleza, ese sentimiento de estar experimentando belleza, en un momento determinado, de estar viendo belleza? ¿Tiene la belleza una forma?

1 La música interrumpe mi escritura. Peter Conradin interpreta una vieja grabación de Charles Mingus. Hay un pasaje en concreto que ha despertado mi atención, un pasaje lleno de una intensidad y de una libertad inmensas, en la tranquila vibración de un ritmo lento, casi natural, en cuyo pulso el saxo tenor despliega un discurso cálido, bronco y sin prisas, que entiendo casi al pie de la letra. Ahí está Booker Erwin con un tono que sale con una dura presión, agudo, pero no desgañitado, y que, pese a su dureza, es soplado de una forma porosa; secos *pizzicati* en el bajo de Mingus, ningún groove eróticamente fuerte que quiera desarmar y conquistar. Esta música, pienso yo, también podría —está dentro de sus posibilidades— sonar a cascarrabias, pero no lo hace. Es maravillosa: “¡Increíblemente bella!”, decimos mi hijo y yo mirándonos casi al unísono. Me meto dentro de la música. Es un espacio coloreado y sensual, con profundidad y movimiento. Estoy dentro de la música, y por momentos no existe nada más.

2 Un cuadro de Mark Rothko, vibrantes campos cromáticos, pura abstracción. “La experiencia concierne aquí únicamente a la visión, para mí es puramente visual”, me dice ella. Otras percepciones señoriales, como el olfato o el oído, o el material y el tacto, no desempeñan aquí ninguna función. Te adentras en el cuadro que estás mirando. El proceso tiene algo

que ver con la concentración y la meditación. Es como una meditación, pero no con una conciencia vacía, sino plena. “Concentrarse en el cuadro te libera”, dice ella, “alcanzas otro nivel de percepción”.

3 La experiencia interna de un momento, el sentimiento de estar totalmente suspendido en el tiempo, que no parece tener conciencia alguna ni del pasado ni del futuro, forma parte de muchas —y acaso de todas— sensaciones de belleza. Algo que irradiaba belleza ha hecho sonar en mí algo que más tarde, cuando haya pasado, recordaré como: aquí estuve yo totalmente ensimismado y, al mismo tiempo, totalmente inmerso en el mundo, al principio y por un momento con el aliento cortado, luego como prendado, extasiado, sorprendido, vibrando con ello al unísono, excitado, sin esfuerzo pero también tranquilo, encandilado por la magia de ese fenómeno que me concernía. Sentimientos de alegría. Gozo. La cara de un niño que duerme y que no sabe que lo están mirando. Belleza serena, no perturbada. No se transmite nada. Todo es en sí mismo.

Se ha parado el flujo del tiempo, la experiencia ha cuajado en la imagen cuya belleza parece apuntar hacia las profundidades. Mientras dura esa sensación, tengo una vaga idea de la verdadera esencia de las cosas, de sus cualidades más generales, de las que ahora sospecho que tienen su sede más allá de todas las categorías del pensamiento.

4 El teatro renacentista de Vicenza. Gradas empinadas. Madera gastada, gran intimidad. Un fuerte sentimiento del espacio, intensidad. “Todo concuerda”, dice ella, “de un modo tan asombroso, tan sorprendente, como las partes de una misma mano, así de natural”.

Y luego, más tarde, la villa sobre la colina: ella se puso a pasear por aquel paisaje y, de repente, avistó una joya que le hizo contener el aliento. El edificio resplandecía, y a ella le pareció que éste pertenecía al paisaje y el paisaje era suyo.

5 La belleza de la naturaleza nos conmueve como algo grande que apunta más allá de nosotros. El hombre viene de la naturaleza y retorna a ella de nuevo. Cuando sentimos como hermoso un paisaje que no hemos domesticado y conformado a nuestra medida, aflora a nuestra conciencia un presentimiento de la dimensión de nuestra vida en esa inconmensura-

bilidad de la naturaleza. Nos sentimos elevados; humildes y orgullosos, todo en uno. Estamos en la naturaleza, en esa gran forma que, al fin y al cabo, no entendemos y que ahora, en el momento de esa experiencia elevada, tampoco necesitamos entender, ya que barruntamos que nosotros mismos formamos parte de ella.

Lanzo la vista a la amplitud del paisaje; miro hacia el horizonte del mar, contemplo esa masa de agua, voy a través de los campos hacia las acacias del otro lado, contemplo las flores del saúco. Me quedo sosegado.

Ella nada en el mar siciliano, se sumerge durante un rato bajo el agua. Contiene el aliento. Un pez gigantesco pasa nadando a su lado; sin hacer ruido, con una lentitud que parece infinita. Sus movimientos son sueltos, potentes, elegantes, de una naturalidad milenaria.

6 Ella ama los hermosos zapatos de señora. Admira su hechura, su material y, sobre todo, su forma, las líneas; le gusta mirar zapatos, no cuando están calzando un pie, sino como objetos, cuya forma surge de las necesidades del uso y casa a la perfección con éstas, y cuya belleza trasciende esos imperativos prácticos de modo que hace, a su vez, referencia al uso: “¡úsame, cázame!”, le musitan los zapatos hermosos. “La belleza de un objeto usual es, para mí, la forma suprema de belleza”, añade ella.

7 Por lo que puedo recordar, he vivido siempre la belleza de un objeto creado por la mano del hombre como una presencia especial de la forma, como una existencia natural y consciente de sí misma propia del objeto. Es cuando un objeto de este tipo se autoafirma en la naturaleza que veo belleza en él. Este edificio, esta ciudad, esta casa o esta calle aparecen ante mis ojos como algo colocado ahí conscientemente. Genera un lugar. Allí, donde está, hay un detrás y un delante, una izquierda y una derecha, hay cercanía y distancia, hay un adentro y un afuera, hay diversas formas de enfoque, de condensación o de elaboración del paisaje. Surge un ambiente.

El objeto y su entorno: un estar en consonancia la naturaleza y la obra producto de una creación artística, que difiere de la pura belleza natural y difiere de la pura belleza del objeto. ¿La arquitectura como madre de las artes?

8 Ella está dentro de un grupo de gente bastante joven, la mayor parte de ellos arquitectos. Empieza a caer una fina llovizna; el aire es tibio. Aquellos hombres y aquellas mujeres se encuentran en el patio de una villa. Sus paraguas abiertos y las largas y semiabiertas gabardinas les otorgan un algo de elegancia cosmopolita. La luz del día que se cierne sobre el grupo es suave. Una cubierta de nubes de color gris claro, que uno podría tener también por una espesa niebla, es alumbrada desde arriba e irradia hacia abajo. Ese brillo translúcido transforma las finas gotas de lluvia en partículas luminosas. El paisaje está lleno de un suave resplandor.

Los rostros de los hombres y de las mujeres agrupados allí parecen risueños. Sin prisas, y casi como algo casual, contemplan aquella quinta señorial, el patio, los anexos de la finca, las puertas de las cancelas, ahora abiertas. De vez en cuando alguno dirige su vista hacia el paisaje de colinas. Sube vapor. Brillan las losas de piedra del patio, el follaje de los árboles, la hierba de los prados. Se sigue mirando, se busca un camino que lleve a la Villa Rotonda de Andrea Palladio que debe estar muy cerca de aquí. A ella la escena se le quedó grabada en el recuerdo. Y ha escrito sobre ello.

9 Recuerdo distintas vivencias de casas, aldeas, ciudades y paisajes de las cuales hoy día afirmo que me transmitieron esa sensación de la belleza. ¿Me parecían ya hermosas aquellas situaciones también cuando las vivía? Creo que sí, pero no estoy del todo seguro de ello. Primero vino la impresión; la reflexión llegó más tarde. Y sé también que, para mí, determinadas cosas sólo han pasado a ser bellas con el paso del tiempo, por obra de posteriores estímulos, ciertas conversaciones con amigos o una indagación consciente de mis recuerdos que aún no había clasificado estéticamente. Incluso puedo tener un sentimiento de empatía por la belleza que otros han vivido, y hacer propia esa vivencia, siempre que yo mismo sea capaz de construirme una imagen de la belleza que otros me cuentan.

La belleza se me aparece siempre como algo expresado en imágenes, como recortes nítidamente definidos de la realidad, de una forma objetiva, como una especie de bodegón o como una escena cerrada en sí misma, compuesta sin dejar trazas de cualquier esfuerzo o artificiosidad. Todo es tal como debe ser, todo está en su sitio. Nada estorba, ningún exceso en el arreglo, ninguna crítica, ninguna queja, ningún propósito de

otra especie; ningún comentario, ninguna significación. La vivencia es algo que ocurre sin querer. Lo que veo es la cosa en sí. Me cautiva, se apodera de mí. La imagen que contemplo tiene el efecto de una composición que se me aparece como algo extraordinariamente natural pero, al mismo tiempo, como algo que, además de tener esa cualidad, está también lleno de arte.

10 Ella dobla la esquina del pequeño cobertizo y ve, por primera vez, el nuevo edificio. Y allí se queda plantada, electrizada. Allí hay algo que le transmite una sensación de atracción y esplendor, de energía y presencia: el modo en que el nuevo edificio se alza sobre pilares, cómo ha sido construido a base de piedra porosa y vidrio y de una madera de árbol joven, y cómo da forma, junto con las más antiguas construcciones vecinas, a un gran patio —el nuevo cuerpo ha sido colocado, con una exactitud no geométrica, en equilibrio con las masas y materiales del lugar—. “Era como si todo lo que veía se encontrara en un tenso estado de suspensión. Y el cuerpo de la nueva casa parecía vibrar”, describe ella.

11 Él se encuentra en el atrio de San Andrea, en Mantua. Una antesala alta, luz y sombras, algunos rayos del sol sobre las pilastras. Un mundo en sí, ya no es ciudad, todavía no es el espacio interior del templo. Arriba, en la penumbra, donde las figuras esculpidas y las cornisas se pierden en lo oscuro, vuelan las palomas, que oigo pero que no veo. Mucha oscuridad. La luz penetrante hace visibles finísimas partículas de polvo que flotan en el aire. El aire se antoja espeso, casi tiene una calidad táctil. “Era, para mí, como si las cosas alojadas en el espacio del atrio donde me encontraba y que, más que verlas, sentía, se descargaran las unas contra las otras, como si se encontraran en un estado único de coexistencia”, dice él.

12 La belleza es una sensación. La razón desempeña un papel subordinado. Creo que reconocemos enseguida una belleza que surge de nuestra cultura y que está en correspondencia con nuestra formación. Vemos una forma o una configuración que se expresa, condensada en un símbolo que nos conmueve, que tiene la propiedad de ser, en sí, muchas cosas, e incluso quizá todo en uno: natural, fundamental, misteriosa, estimulante, excitante, palpitante...

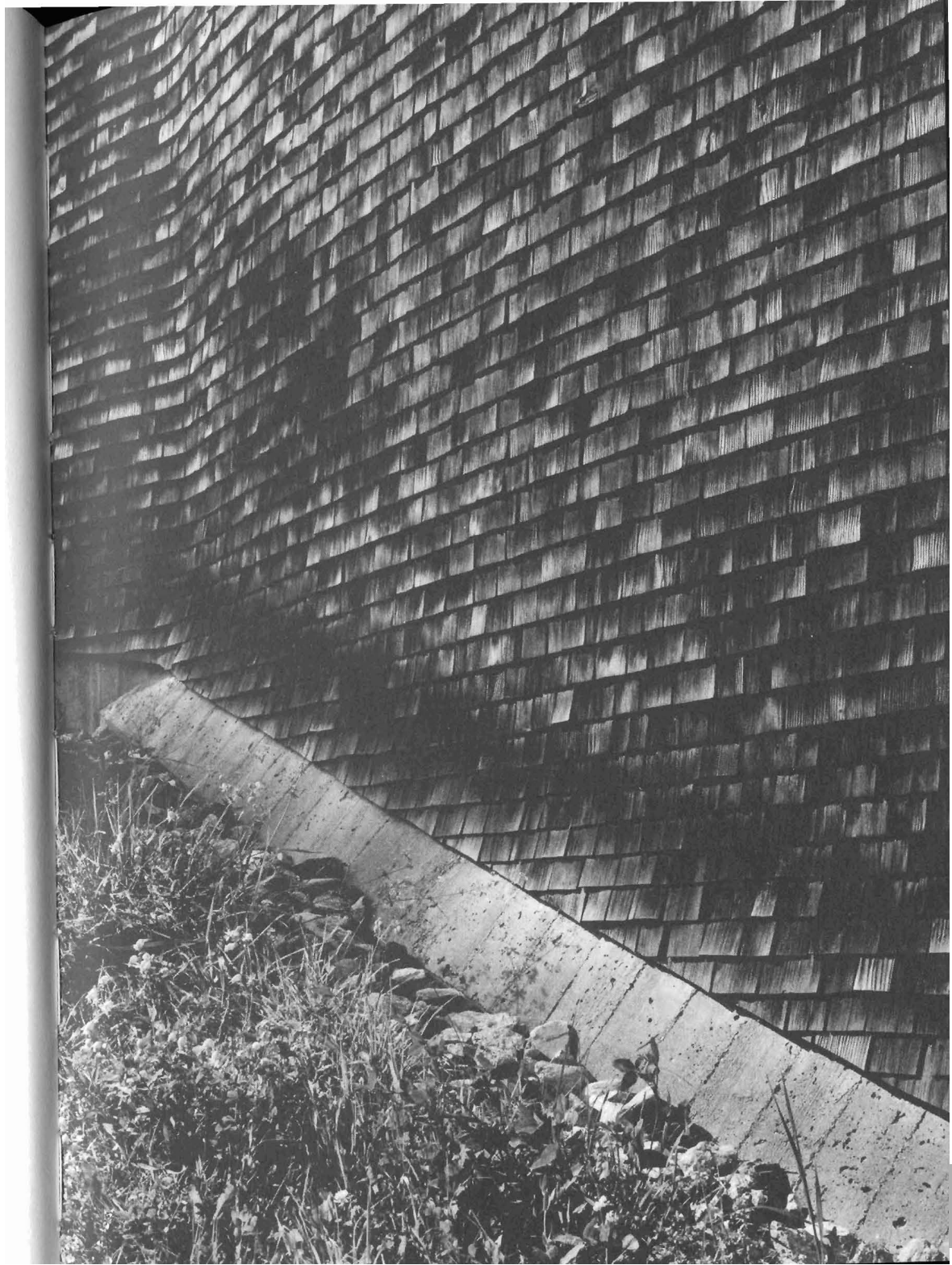
La cuestión de si ese fenómeno que me conmueve es o no realmente hermoso no es algo que se pueda demostrar fácilmente echando mano de la propia forma, pues lo que produce esa excitación especial y esa honda agudeza del sentimiento que pertenecen a la vivencia de la belleza no es otra cosa que la chispa que salta desde ella hacia mí.

Pero hay belleza. Bien es verdad que surge más bien rara vez, y que cuando aparece lo hace frecuentemente en lugares inesperados, y que falta justamente en otros lugares donde la podríamos esperar. Pero hay belleza. ¿Se puede proyectar y ejecutar la belleza? ¿Dónde están las reglas que garantizan la belleza a nuestras realizaciones? El hecho de tener conocimientos sobre el contrapunto, la armonía, la técnica pictórica, la sección áurea o el principio de que la “forma sigue a la función” no basta. Los métodos y los instrumentos auxiliares, esos hermosos instrumentos, no sustituyen a los contenidos ni pueden garantizar el encanto de la bella creación.

13 Mi función como creador de formas sigue siendo difícil. Tiene que ver con el arte y con los resultados, la intuición y el artesanado; y con la honra, la objetividad y la autenticidad.

Para alcanzar la belleza tengo que estar atento a mí mismo, hacer las cosas que a mí me correspondan y no otras, pues esa substancia especial que reconoce la belleza y puede crear con gozo se aloja en mí. Por otro lado, he de dejar que las cosas que quiero producir —una mesa, una casa o un puente— hagan valer sus derechos. Creo que toda cosa bien hecha presenta un sistema de organización que se adecua a ella, que determina su forma y pertenece a su esencia. Esto es lo esencial que quiero descubrir y, por ello, sigo pegado, al proyectar, al objeto mismo. Creo que hay una exactitud de visión, un contenido de verdad en la experiencia sensorial real, más allá de opiniones e ideas abstractas.

¿En qué se quiere convertir esta casa, como objeto de uso, como cuerpo sensorial, estructurado con un determinado material y construido con solidez, como una creación, como algo a lo que se ha dado una forma, que está al servicio de la vida?, me pregunto y me sigo preguntando: ¿Qué quiere ser esta casa, para el lugar que ocupa en una calle secundaria de la ciudad, en la periferia, en un paisaje degradado, en la colina frente a las hayas, bajo un corredor aéreo, a la luz del lago, en la sombra del bosque?



14 “Hay albaricoqueros, hay albaricoqueros;
Hay helechos; y hay zarzamoras y bromo¹ ...”

Tanto el arranque de este ensayo como el final, que pronto vendrá, se lo debo a la poetisa danesa Inger Christensen, cuyo poema titulado *Alfabet*, arranca con estas palabras. Un poema construido con el ritmo infinitamente creciente de la serie de números de Fibonacci, una condensación verbal con la que acepta el mundo, liberando partículas chispeantes e irritantes.

“Hay la noche de junio. Hay la noche de junio...
y nadie en
este verano volátil, nadie entiende que
haya otoño, que haya un regusto y que haya reflexión,
sólo las series vertiginosas de estos
imparables ultrasonidos y la oreja de jade del
murciélago, vuelto hacia el tic tac de la calina;
nunca fue tan espléndida la inclinación del planeta,
jamás tan blancas las blancas noches de cinc...”²

Al leer estas líneas, me sale al encuentro, de la forma más intensa, radiante, una belleza que surge de la ausencia. Siento la ausencia de algo, un vigor en la expresión, esa suerte de empatía que, súbitamente, me asalta en una experiencia de la belleza y que aún no conocía antes de experimentarla, que me faltaba, y de la cual ahora creo saber de nuevo que me faltará siempre en el futuro. Nostalgia. En la experiencia de la belleza se me hace consciente una ausencia. Aquello que experimento, aquello que me conmueve, contiene ambas cosas: gozo y dolor. La ausencia duele y llena de gozo esa forma conmovedora, la hermosa creación que se enciende en virtud del sentimiento de ausencia. O, en palabras del escritor Martin Walser: “Cuanto más le falte a uno, más hermoso puede hacerse lo que uno ha de movilizar para soportar esa ausencia”.

Agradezco a Hannele Grönlund, Miguel Kreisler, Miguela Tamo y Annalisa Zumthor-Courad por lo sustancioso de sus vivencias y estimaciones personales de las que beben estas consideraciones.

1 Juego de palabras intraducible entre *Brombeeren*, zarzamoras, y *Brom*, bromo (N. del T.).
2 Christensen, Inger, *Alfabet: digte*, Gyldendal, Copenhague, 1981; (versión alemana: “Alphabet”, en *Ein chemisches Gedicht zu Ehren der Erde, Auswahl ohne Anfang ohne Ende*, Waterhose/Residenz Verlag, Salzburgo/Viena, 1997).