

DEL DECANO

CONCURSOS

Recientemente se han producido dos circunstancias arquitectónicas en nuestra ciudad, que me parece conveniente comentarlas. Por una parte el fallo y exposición, así como la comparecencia en Logroño de los arquitectos Tuñón y Mansilla, ganadores del concurso de Valbuena, y por otra la presentación de un anteproyecto a cargo de Alejandro Zaera, como arquitecto elegido para desarrollar el Centro Tecnológico de La Rioja en el paraje de la Fombera.

Ambos proyectos han originado controversia, aunque por razones bien distintas. En el caso de Valbuena las críticas provienen sobre la propia convocatoria del concurso, debido por un lado a la implicación que desde el principio tuvieron Tuñón y Mansilla sobre el citado trabajo.

Tengo entendido que ante un posible encargo directo realizado a los citados arquitectos, y por el alcance que para la ciudad podía tener la solución que se obtuviera, ellos mismos propusieron un concurso, no sé si cerrado o abierto pero concurso al fin y al cabo.

El Ayuntamiento aceptó esta propuesta y determinó que asesoraran en la elaboración de las bases, o algo similar.

Por tanto su renuncia a un encargo directo habla de su honradez profesional. No cualquiera lo hubiera hecho.

Finalmente se convoca el concurso, cerrado, con un monto económico y un número máximo de participantes, ocho, aunque en el último momento y tras la presentación de los equipos se determinó reducirlos a cinco.

Es cierto que esta reducción del número de participantes, a última hora amparada en criterios de ahorro económico, no sentó bien y creo que con toda razón. Los compromisos ante los profesionales que se esforzaron en componer sus equipos de la manera más idónea, debería haber sido tenido en cuenta y por tanto haber dado cabida a los ocho previstos inicialmente, con lo que las tres soluciones que habrían incrementado la participación, seguro que hubieran enriquecido más el debate y las posibilidades de criterios de intervención.

Al margen de si es más inteligente o no la propuesta de Elías Torres y Martínez Lapeña o la de Mansilla y Tuñón, entre otras, creo que en todo caso lo importante es que el concurso ha propiciado una reflexión sobre cómo solucionar urbanísticamente esa parte de la ciudad. Asimismo nos ha permitido escuchar a los ganadores en una charla explicativa sobre su propuesta, que ha dejado clara su calidad profesional y humana, y la carencia de dogmatismo en sus principios, transmitiendo al mismo tiempo una cierta dosis de aventura en sus distintos proyectos.

Esta actitud suya que nos aparta por un momento de los excesivos taciturnismos tan en uso en el debate arquitectónico de la prensa "especializada", a mi me congratula, ya que la crítica arquitectónica, casi siempre usa de argumentos complejos para justificar lo decidido en muchas ocasiones de manera personal e incluso heterodoxa. Cuando leo a Fernández Galiano en sus disquisiciones rebuscadas y literariamente oscuras, tratando de hacer "racionales" los caprichos de "esos de Morón", que dicen en Sevilla, sobre el estadio olímpico en Pekín, la verdad es que me produce hartazgo.

Respecto a la decisión de la Administración de elegir de forma directa, a un arquitecto joven y prometedor como es Alejandro Zaera, para la redacción de un proyecto singular por su programa y destino como es el Centro Tecnológico de La Rioja, confieso que no me ofende.

Algunos dirán que se debería haber convocado un concurso abierto, otros que cerrado y otros que ni les va ni les viene este tipo de proyectos singulares y difíciles.

Creo que debemos alegrarnos de que en nuestro ámbito tengamos la oportunidad de compartir este tipo de obras, con arquitectos cuya capacidad profesional y creativa están reconocidas a nivel mundial.

Creo que nos enriquece arquitectónicamente y que permite un debate que nos saca del anodino panorama cultural en el que obligadamente nos movemos.

Creo finalmente que hay suficientes concursos en toda España, como para poder elegir y presentarse, y que de vez en cuando se traiga hasta aquí a uno de los arquitectos más singulares del momento, es bueno para la profesión y para la sociedad en la que vivimos, si es que deseamos progresar a través de la cercanía ante trabajos arquitectónicos, que con toda seguridad nos educan en nuestra capacidad de percibir la arquitectura.

Por último quiero citar algo que me parece parcial y erróneo, y me refiero a los comentarios y afirmaciones que se hacen en el número 27 de la revista "Construida", y que también tienen que ver con los concursos.

Me refiero al acuerdo del Ayuntamiento de Logroño que se publicó en el B.O.R. el pasado día 8 de abril, por el que se hacía la convocatoria de suelo municipal para la construcción de 378 viviendas de P.O.

Se congratula la Federación de la Construcción de esta modalidad que evita el concurso de proyectos básicos, argumentando que con ellos "se maniataba al sector con proyectos ajenos".

No lo comparto. Al margen de los resultados formales que se dieron en la anterior convocatoria, creo que argumentar que se les maniata es prepotente y denota un talante avasallador, pues parece que no ha sido posible el dialogo con los arquitectos que resultaron ganadores del anterior concurso, cosa que no es cierta, y que sólo ellos son poseedores de la "ciencia" para entender lo que el mercado demanda en materia de modelo de vivienda.

Afortunadamente y aun con los matices que se quiera, las Palazzinas han alegrado y elevado el listón del concepto de vivienda protegida.

Sigamos por tanto demandando concursos o encargos que liberen de prejuicios egoístas a la arquitectura.

domingo garcía-pozuelo

juan diez del corral

LA CIUDAD DIGITAL DEL FUTURO

Mucho hablar los arquitectos de la ciudad en el peristilo del hall o en la cocina de su cuadernillo, y mira por dónde que otros más listos ya nos están preparando la ciudad del futuro. La siguiente noticia se me escapó en el diario regional y la he encontrado en el De Buena Fuente del 16 de mayo. Como no tiene desperdicio lo transcribo casi íntegro -y si los colaboradores de elhAll me dejan espacio, hasta fusilo la foto que la ilustra para que se vea lo serio del asunto.

Dice así (las palabras mayúsculas a modo de subrayado son mías para que se vea de lejos la importancia de lo allí hablado):

"Más de veinte ciudades europeas participaron el pasado lunes en Logroño en la I Jornada municipal "La ciudad digital del futuro"; una iniciativa con la que se repasó el estado actual de las NUEVAS TECNOLOGÍAS y las perspectivas que ofrecen en diferentes puntos de la Unión Europea. Infraestructuras, redes locales sin hilos, fibra óptica o formación administrativa y ciudadana fueron algunos de los aspectos abordados. El salón del Centro Cultural Ibercaja fue el escenario en el que se celebraron las Jornadas (...)

CONCLUSIONES DE LAS JORNADAS

Nos encontramos en un momento decisivo en cuanto a la elaboración de una NUEVA ARQUITECTURA TERRITORIAL EUROPEA.

En los comienzos de esta NUEVA HISTORIA URBANA son trascendentes y decisivos los procesos de innovación tecnológica y económica, de las tecnologías de la información y la convergencia general de la tecnología.

Pero para que ESTO FUNCIONE, es necesario el desarrollo de nuevas ESTRATEGIAS TERRITORIALES a cargo de CENTROS DE ENSEÑANZA Y DIVULGACIÓN, bajo el impulso de las instituciones locales, en una estrecha relación con el mundo económico y empresarial con los centros de investigación.

También es necesario desarrollar REDES DE EXCELENCIA surgidas a partir del impulso de la Comisión Europea; redes que permitan la realización de PROYECTOS NOTABLES y la colaboración constante en lo concerniente a la GESTION FUTURA DE LOS TERRITORIOS.

Es necesario constatar la importancia de la IDENTIDAD TERRITORIAL. No hay oposición entre el desarrollo económico y tecnológico y los referentes patrimoniales; ambos factores SON COMPLEMENTARIOS.

SE ABRE LA ERA de las realizaciones y colaboraciones en la construcción concreta de una SOCIEDAD LOCAL DEL CONOCIMIENTO. Finaliza la época de los discursos, la retórica Y LA PALABRA.

LA CIUDAD DEL FUTURO ES LA DEL SABER.

Son necesarios NUEVOS LUGARES de información, investigación y difusión. Pero además necesitamos crear NUEVAS RELACIONES DE INFORMACIÓN ENTRE NOSOTROS y NUEVAS MODALIDADES DE INICIACIÓN Y FORMACIÓN que hay que diseñar.

En general, se trata de una NUEVA CULTURA PARA COMPARTIR CONOCIMIENTOS. Las ciudades reunidas (Jornadas Digitales) deben ser protago-

nistas activos de esta transformación y colaboradores implicados en la elaboración del MUNDO URBANO DEL FUTURO.

Ahí es nada. La ciudad del futuro es la del saber, pero la era de la palabra ya se ha acabado. Así que es de temer que los conocimientos a compartir, que antes usaban de la palabra como vehículo, ahora se transmitan en pastillas o mediante radiaciones. ¡Madre mía!, y nosotros aquí sentados en nuestro peristilo dándole a la lengua tan tranquilamente sin saber lo que se nos viene encima.

La noticia parecería un manifiesto subrealista sino fuera por lo bien que encaja con esa otra que daba La Rioja el 10 de mayo sobre el Centro de la Fombera encargado a Alejandro Zaera. Espectáculo formal aparte (del que nos da cuenta Pepe Garrido aquí adentro), el periodista Pablo Alvarez relataba así el destino de tal edificio (permítaseme el extracto de lo fundamental y perdónese-me si no acierto en la redacción de algunos enlaces): "por un lado el futuro Centro de La Fombera tendrá un Centro Nacional de Formación en Nuevas Tecnologías (que tratará de) convertirse en líder nacional de la formación e investigación para la difusión de las nuevas tecnologías. (...) El segundo eslabón del complejo tiene una intención también ambiciosa, al menos por su nombre: Centro de Innovación y Transferencia Transnacional de Tecnología. (...) Por fin, el edificio se completa con un Centro de Iniciativas Empresariales de Base Tecnológica. (...) Se trata, según ha mantenido siempre el Gobierno, de un proyecto de "gran calado" para La Rioja".

La noticia sería casi inocente sino fuera por la forma en que se había venido escondiendo el encargo del "proyecto". Paso a relatar con precisión y brevedad:

- el día 16 de marzo, La Rioja publicaba a dos páginas (8 y 9) una entrevista de Pablo Alvarez a Alejandro Zaera, quien, según el entrevistador "pasó por Logroño esta semana en una visita privada" (¡qué suerte tuvo el periodista de encontrarse con él ¿no?).

- el día 5 de abril, el mismo P. Alvarez informaba (es un decir) en la página 7 que "El Gobierno creará un complejo formativo y de asesoría tecnológica en La Fombera" explicando, con el mismo texto que luego repetiría el 10 de mayo, en qué iba a consistir

- el día 8 de mayo, La Rioja (pag 6) informaba por boca del periodista A. Azcona que "Alejandro Zaera, prestigioso arquitecto español, edificará el Centro Tecnológico; y finalmente

- el día 10 de mayo, con la velocidad propia de la nueva "sociedad del conocimiento", La Rioja presentaba ya el proyecto de Zaera con las habituales loas del periodista Pablo Alvarez.

Para los que desconfiábamos que la "ciudad digital del futuro" fuera una fantasmada, he ahí la realidad del asunto. ¡Y su calado! Vaya que sí.

Yo creía que lo del calado iba con las bodegas de nuestro vinillo, pero veo que más bien tiene que ver con la pertinaz lluvia de eufemismos huecos y proyectos sustanciosos. Gracias que nuestro peristilo es cubierto y que el impluvium desagua bien. Porque si no, íbamos ya a estar calados. O corridos, como decía el otro.

javier dulín

UN BUCLE INTERIOR

Querida Carlota:

En un par de viajes rápidos recientes a Madrid, hemos aprovechado para visitar otro par de exposiciones, una por viaje: "Vermeer y el interior holandés" en el Museo del Prado y "Casadecor" en Castellana 55.

En la primera, exposición temporal que bajo el título citado se exponían nueve obras de Johannes Vermeer junto a otras treinta y dos de otros artistas holandeses del siglo XVII, Jan Steen, Gerard Dou, De Hooch, etc. "Estos artistas, dotados de extraordinario talento y residentes en un pequeño territorio que facilitaba el intercambio de ideas, realizaron un tipo de pintura muy homogénea: se trata de cuadros de pequeño tamaño y formato generalmente vertical, que suelen mostrar un reducido grupo de figuras. Esta fórmula permite a los artistas interesarse por la representación del espacio interior, por la geometría de la composición y por la representación de la luz y las texturas de los materiales." (de la introducción de la exposición). Efectivamente es la primera vez que se representan los interiores domésticos como un género pictórico, gracias a estos pintores de los Países Bajos, que además liberan a la mujer de su papel alegórico de figuras religiosas o mitológicas, para representarlas tal y como son, rodeadas de sus hogares y sus pretendientes. La calidad pictórica es impresionante, la delicia de ver las obras ya admiradas, en vivo, no tiene precio (a pesar de tener que pelear a codazos con los numerosísimos visitantes para coger posición delante de cada cuadro), pero eso los críticos y los comisarios te lo cuentan mucho mejor en el catálogo de la exposición. Lo que me gustaría contarte, es cómo en estas escenas domésticas se vive en sosiego, con una calma envidiable, serenidad, calidez, en las que se oyen los tranquilos sonidos de la situación, donde se respiran olores y empiezas a participar de las vidas de los personajes. Todo esto nos lo cuentan Vermeer y sus colegas gracias a una bellísima y fiel representación de los espacios interiores; y es ahí donde ellos se convierten en narradores de lo que ven, en cronistas de su época, y lo que yo leo a través de sus lienzos es el perfecto matrimonio existente entre la arquitectura y la decoración. La arquitectura está dominada por la luz, por el espacio que se compone dependiente de dicha luz y de las chimeneas que pasarán a dar luz y calor cuando la primera luz desaparezca con el ocaso. El resto de la escena es pura decoración al servicio de la arquitectura, fomentado sus valores hasta una integración perfecta. La descripción arquitectónica, constructiva y decorativa de estos cuadros es de una gran meticulosidad. Vemos cómo se construyen los suelos, cómo se despiezan, los herrajes de las ventanas, sus cuidados vidrios emplomados, las texturas de las paredes bañadas por esa luz natural que rematan contra el suelo con un rodapié de azulejo decorado con motivos de aves; vemos cómo se deben colocar los cuadros en las paredes, cómo los ebanistas construían los mobiliarios y cómo se compone el espacio gracias a su distribución en el mismo. Cómo aparecen objetos encima de las chimeneas, las alfombras y las telas, los trajes increíblemente pintados por Vermeer, todas las vajillas. En definitiva son todos los elementos decorativos perfectamente integrados en la arquitectura previa, duplicando el valor de ésta, los que consiguen tener las sensaciones anteriormente relatadas.

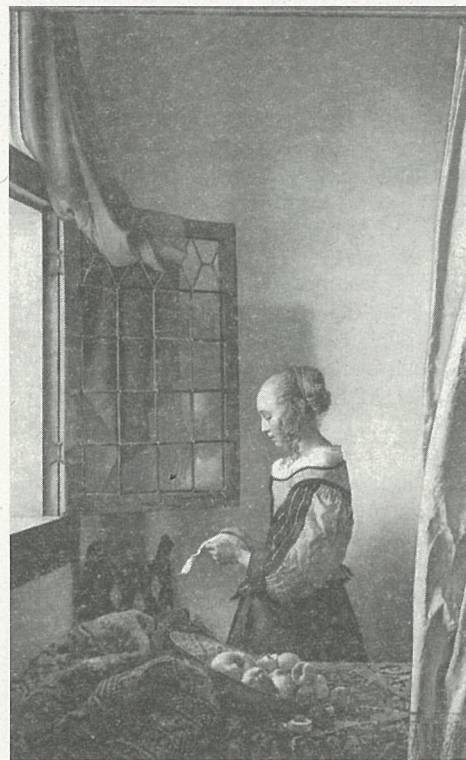
A los arquitectos bajo la influencia del movimiento moderno, se nos prohibió pensar en la decoración ya que era delito, así que la decoración rehizo su vida tras el divorcio con la arquitectura,

convirtiéndose en una disciplina independiente, perdiendo su sentido en esa autonomía. Entre ambas hubo muy poco respeto. Bien es cierto que ambas han tonteado siempre la una con la otra, véase cuando Jesús Ramos nos habla con cariño de sus desamparados, donde más hincapié hace siempre es en los elementos decorativos, ya sean analógicos o simbólicos, por ejemplo en el análisis que hacía de la actual estación del ferrocarril.

El otro día en una conferencia, una comisaria de arte, decía sin sonrojo que la escultura por fin se había bajado del pedestal para integrarse con la arquitectura, y lo decía para justificar cómo unos artistas habían realizado unas instalaciones, que no esculturas, en espacios arquitectónicos concretos. Lo que realmente se veía en esas imágenes era un narcisismo absoluto de las obras y en algunos casos, hasta desprecio o indiferencia total hacia la arquitectura que le daba cobijo. Lo cual no me parece mal, pero no trago con su hallazgo teórico, es más, creo que lo que debe hacer la escultura y la pintura, y también la decoración es volver al pedestal, no como elementos sumisos sino como integrantes y partícipes de una arquitectura completa, como la que refleja Vermeer.

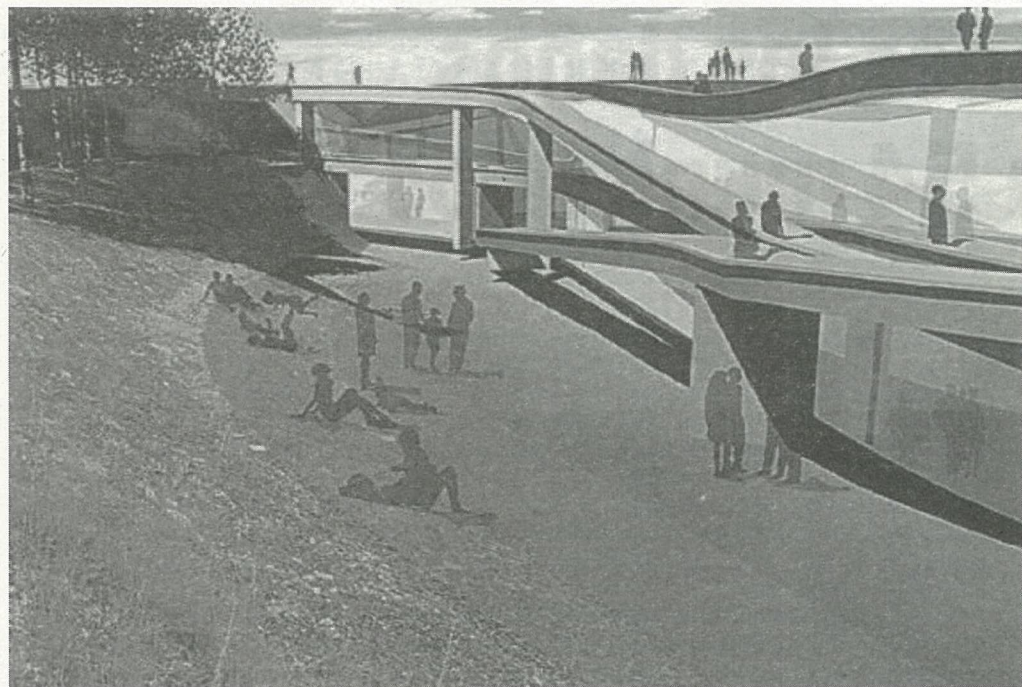
Los decoradores, desde hace once años, tienen una cita en diversas ciudades españolas y portuguesas, para ver las últimas tendencias y estilos en decoración. Pero no lo hacen en pabellones de recintos feriales, sino que eligen espacios o edificios enteros que antes de ser rehabilitados se destinan a Casadecor. Este año en un edificio del año 1922 en Castellana 55, el año pasado en otro de Castellana del arquitecto Antonio Palacios, cada año y lugar cambian de escenario (www.casadecor.es). En esta última visita, me ha agradado comprobar cómo los decoradores o interioristas que allí mostraban sus propuestas decorativas (para ser vividas, no fotografiadas) por estancias a través de las seis plantas del edificio, están muy cerca de esa integración plena entre arquitectura y decoración, con diverso estilos y tendencias, pero con ese criterio común. Y es que es así, los habitantes de la arquitectura actual quieren belleza y calidez a su alrededor al igual que las damas de Vermeer.

Así es que en 15 días hemos asistido a la primera publicación de decoración doméstica, ocurrida en el siglo XVII y a las últimas tendencias del siglo XXI, con la convicción de que la arquitectura y la decoración pueden volver a ser una pareja feliz.



pepe garrido

EL CULEBRON DE LA FOMBERA



Entre mis recuerdos de niñez, están las meriendas familiares a orillas del Iregua. Era un método habitual para diferenciar el tiempo de verano del resto del año. Entonces salir de veraneo, no era equivalente a disfrutar del campo, o la playa, o los viajes, tal como el turismo de masas hace ahora.

De una de aquellas tardes de vacaciones, rematada con una merienda-cena a orillas del río, guardo un recuerdo intenso que me ha venido a la memoria mientras trataba de conocer, leyendo lo publicado en el diario local, la propuesta de Zaera para La Fombera. Como casi siempre, la jornada se había prolongado hasta el anochecer, para de ese modo evitar el fuerte de calor en el camino de retorno a casa. Y consecuencia de esa media luz en la que caminábamos de vuelta, alguien sintió y gritó que una culebra le había rozado en la pierna, que se le había vuelto cuando había estado casi a punto de pisarla y que era negra ¡¡un culebrón!! Evitaré recordar todas las cuitas surgidas de considerar el peligro del reptil y de la gravedad del episodio vivido. Los más atrevidos del grupo trataron de localizarla, con las peores intenciones, pero nadie encontró rastro del animal y retornó la calma.

Estoy convencido de que quien rozó la pierna y dio origen a la alarma fue algún hierbajo o rama de la orilla del camino, y la maldición que sobre las serpientes pesa en toda formación cristiana hizo el resto.

Lo anterior viene a cuento de que no es aconsejable pisar nada que palpite, no sea que se revuelva y nos muerda, o nos dé un susto. Y los edificios en su interior también palpitan y también responden a las provocaciones.

Y lo que Zaera propone es que pisemos por la techumbre de su serpenteante edificio, que plantado en el terreno se nos ofrece como pasarela peatonal para dar continuidad entre el Iregua y el aparcamiento del futuro centro comercial.

Que la sustancia de la propuesta, el contenido del edificio, aquello que realmente lo motiva y le da sentido, lo que hace que pueda ser útil, independientemente de que realmente lo vaya a ser, en definitiva que lo que lo justifica o pueda justificar el edificarlo quede bajo mis pies, bajo los pies de los ciudadanos que lo vamos a pagar, es algo que no consigo digerir, y menos en estas fechas en que ya he empezado a agrupar todos los documentos precisos para realizar la declaración que me conducirá al pago de mis impuestos.

Del edificio-pasarela, como elogio se ha dicho que su integración en el paisaje es obvia. No puedo asegurarlo ni negarlo, pues la información gráfica no es muy concreta. Parece que se tratará de un edificio bastante acristalado y sabido tenemos que el recurso a la transparencia en estos tiempos vale para justificar todo.

De lo que sí estoy convencido es que plantear una alternativa al recorrido actual del camino de La Fombera es totalmente innecesario. No se completará ningún recorrido esbozado, ni la alternativa ofrecida mejorará a la existente. Sólo será una floritura para tratar de justificar la solución de problemas que antes del edificio no existen. Por contra, quizá no se haya caído en la cuenta de que lo que en esencia es el "edificio-pasarela" es una viaducto con los ojos cegados, y si los ojos están cegados ¿por dónde han de pasar las aguas?

Porque también ha de decirse que la apropiación de la arboleda existente, que el edificio hace para admirarla en su "patio interior", no deja de delimitar un cuenco que impedirá la escorrentía natural de las aguas hacia la cuenca del río. Vamos, que hemos pasado del "edificio-pasarela" al "edificio-presa", y el que las presas sean de cristal, será un grueso problema para la industria del vidrio, en definitiva para el propio edificio.

Casi mejor que no se implante ahí el edificio, o en esa posición transversal, que las aguas corran por el impulso de la gravedad y de la pendiente, y que el edificio no las estorbe. Entonces podremos hablar, con sentido, de integración en el lugar y de diálogo entre la tecnología y la naturaleza. Lo propuesto se parece más a un enfrentamiento que a una armonía.

Ya que Zaera dice que "los detalles cambiarán mil veces" habrá que esperar que la propuesta mejore, aunque quizá, según expongo, es mejor que cambie la idea, ya que ahí está el fallo. Si la premisa es falsa, por muy correcta que sea la construcción del silogismo, la conclusión siempre será errónea. Sólo el enamoramiento sirve para aceptarla, pero ya sabemos que no conviene dejarse llevar por el corazón en asuntos donde debiera imperar la razón, y menos con los dineros públicos.

En un escrito anterior (el hAll nº 66) ya expresé mis dudas sobre lo que Zaera entiende por el contexto, y conocida su voluntad de edificar las torres propuestas para la Zona Cero (en otro lugar!), no se si lo que nos ha traído aquí no será una de ellas, pero tumbada al sol, como un reptil dormitando, que a la menor provocación se nos puede revolver al pisarlo.

¡Que el buen criterio nos libre!

EL ARTISTA Y LA CIUDAD

(comentario y selección de textos, Juan Diez del Corral)

Decía en el comentario sobre el concurso de Valbuena (hC07), que a mis consideraciones intempestivas les faltaban argumentos; así que nada más redactarlo y enviarlo a la imprenta me puse a releer algunas de las fuentes que durante años han ido modelando mi pensamiento sobre el papel de los Artistas en la ciudad, -pues no otra cosa veía en ese tipo de convocatorias de concursos por invitación a figuras con nombrecito o en los encargos directos hechos a los Artistas en que tanto confían nuestros gobernantes, como el que acaba de hacerse a Alejandro Zaera-Polo para no se qué centro de nuevas tecnologías, en este mismo mes.

Primeramente, como no, acudí a la voz ARTISTA del Diccionario de la Artes de Félix de Azúa, pues de entre lo mucho que ha escrito Azúa para definir a esa figura tan querida por nuestros gobernantes y nuestros medios de comunicación, ese pequeño artículo sobresale con luz propia. Cada vez que lo leo (y lo habré hecho ya decenas de veces) no puedo dejar de estremecerme, e incluso de acongojarme, como así espero que les suceda a los atentos lectores de elhAll.

Luego recordé que hace años el filósofo Eugenio Trias había ganado el premio Anagrama de novela con un pequeño ensayo titulado precisamente "El Artista y la Ciudad" en el que recorría las distintas fases de esa relación desde Platón hasta Thomas Mann. Lo leí con ocasión de una entrevista que le hice al propio Eugenio Trias para la revista Archipiélago (nº 24 1996) y guardaba de su lectura un buen sabor de boca, pues se contaba en él que, en el modelo ideal de la República platónica, el Artista era incompatible con la ciudad. Sin embargo, al releerlo ahora, me he dado cuenta de la dificultad que puede tener para quien no esté entrenado en leer filosofía. Recuerdo que en la entrevista a Eugenio Trias le preguntaba yo inquisitivamente por las trabas que ponen los filósofos a un tipo de lector medianamente culto (como lo puede ser un arquitecto), para acceder a los argumentos más profundos que nos puede ofrecer la filosofía en temas tan cotidianos, como por ejemplo éste mismo de la relación entre el Artista y la Ciudad. Aunque yo había adquirido ya por entonces cierto hábito en leer filosofía y me desenvolvía con cierta comodidad en su jerga (y por lo tanto el interés por buscar las vías de acceso a su filosofía no era precisamente para mí), lo cierto es que, para mi desencanto y desilusión, Trias se mantuvo en la defensa de la dificultad y hasta de la exclusividad filosófica, con lo que no pude por menos que pensar si los filósofos, como el propio Trias, no eran sino un tipo más de Artista que faltaría en la fábula del texto de Azúa, ...sí es que no es una variante de ese que asocia la nube con Afrodita.

Entre tanto, y a propósito de una visita y un reportaje fotográfico que hice esta Semana Santa a la Biblioteca Universitaria que Giorgio Grassi construyó

en Valencia en 1997, di en devorar el último compendio de escritos recién publicados de esa otra cabeza visible de la famosa Tendencia italiana de los setenta, para ver como justificaba el desastre que hizo en el teatro de Sagunto o las áridas formas del edificio que acaba de visitar, -y que algún día traeré a estas páginas. El libro en cuestión se titula "Arquitectura, lengua muerta, y otros escritos" y está editado por Ed. Del Serbal Barcelona 2003. Y aunque por los adjetivos que dedico a esos dos edificios suyos pudiera parecer que no buscaba en sus textos sino el fundamento de mi apreciación (que también, y he de decir que con éxito), lo cierto es que mi espíritu es mucho más ancho de lo que algunos creen y cuando encuentro algo interesante, incluso en la obra de un Artista, como de hecho lo es el propio Grassi, no tengo empacho en decirlo y hasta en compartirlo.

Y es que cuando Grassi habla de las dos visiones antagónicas de la ciudad y de la manera de ejercer la arquitectura en la ciudad, me parecía que estaba directamente argumentando esa oposición mía a esas fiestas de Artistas o esos eventos de búsquedas de nuevas formas que son los concursos de invitados o los encargos directos a los Artistas. Esa oposición entre una ciudad que se hace atendiendo a su identidad, es decir, a la de su lugar, a la de su historia, a la de sus vecinos ¡y a la de sus propios arquitectos!, y esa otra ciudad convertida en campo de experimentación de arquitecturas a inventar por los Artistas de turno y que tan acertadamente asocia Grassi a los modelos de las Grandes Exposiciones Universales. Y cuando busca responsables en la forma del ejercicio de la arquitectura y menciona a los grandes maestros y a sus epígonos, pues bueno, es tan claro en nuestro caso, que no vamos a decir sus nombres para que todo quede esta vez políticamente correcto y nadie llame al Decano a quejarse.

Tampoco es que el texto de Grassi sea muy diáfano que digamos. La notoria influencia en su estilo literario del escritor austríaco Thomas Bernhard (lo que, por lo menos, reconoce en su último trabajo, -aunque cualquier lector de Bernhard se da cuenta mucho antes sin mayor explicación) y la intencionada limitación a un vocabulario muy estricto y, por cierto, bastante pobre, hará que más de uno se quede por el camino..., y que..., una vez perdido, se quede sin ganas, incluso, de atacar los dos difíciles textos de Trias que, por otra parte, no podía dejar de traer aquí.

Es por ello que para rescatar a los que se hubieran perdido por entre las columnas de este hC he puesto al final de los tres grandes textos, media docena de citas en la línea de ataque al engrimiento de los Artistas, y en la línea de defensa de una ciudad sin Artistas en la que la habitabilidad es función de su carácter sencillo y gastado (Jünger), y su vitalidad, función a su vez del modo intemporal de construir. Las citas son tan pobres como argumentaciones, como lo es el uso de la fábula para las de-

finiciones (que dice Azúa), pero como ni él es Popper (como también dice) y yo no soy capaz de traducir a un lenguaje más diáfano y hermoso las contundentes visiones de Grassi sobre el panorama contemporáneo de la profesión y la ciudad, o las síntesis de Trias sobre la relación entre el Artista y la Ciudad a lo largo de la historia, dejo abierto y más liviano este compendio argumental con esa breve selección de frases cortas, emitidas, como no, por otros tantos Artistas.

Y es que, en cuanto uno se atreve a publicar algo corre el riesgo de que le tomen por Artista.

No podría acabar esta presentación de textos por lo tanto, sin poner de manifiesto el peligro que yo mismo vengo asumiendo desde hace años, cada vez que escribo y publico algo, de convertirme en un Artista más de esta ciudad o de aquellas en las que alguien me pueda leer. Pero es un peligro que afronto con las garantías o la protección que me da la lectura periódica del texto que abre esta selección.

mos: ¡un Schubert! Y así sucesivamente. En consecuencia, los artistas son gente en verdad existente porque con su nombre nos orientamos en la espesura de las obras.

Pero la energía del romanticismo ha contaminado tan profundamente las fuentes de nuestro juicio que tendemos a pensar en el artista como alguien autónomo, independiente, libre y genial. Una especie de self-made-man. Este error, frecuente y dañino, conduce al desastre a miles de jóvenes bien intencionados que creen poder ser tanto más artistas cuanto más autónomos, independientes, libres y geniales. De resultados de este patinazo una notable cantidad de gente pintoresca es incapaz de hacer aparecer nada que no sea ella misma. Pero la contemplación de alguien libre y genial que dice ser libre y genial es insuficiente como obra de arte y una lata como obra de caridad. El lector encontrará más datos sobre este punto en la entrada MUERTE.

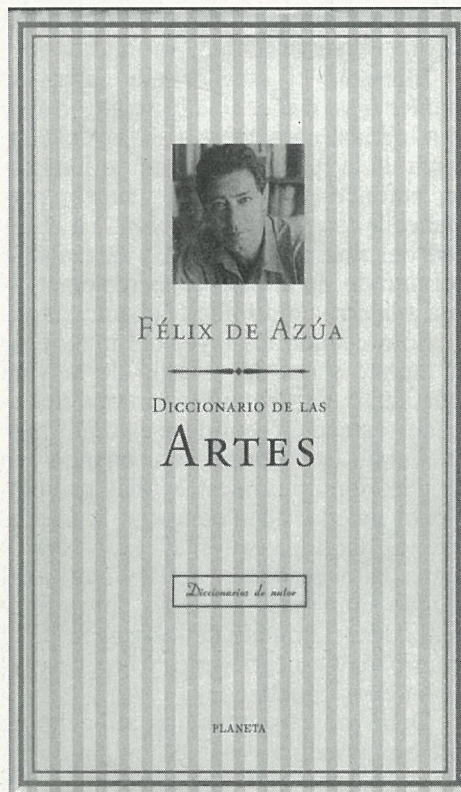
Para explicar (aproximadamente) lo que es un artista debo recurrir a la fábula. Me avergüenza hacerlo porque es un método poco científico muy utilizado por ese enemigo de la democracia (según le califica Karl Popper) que era Platón cuando se veía obligado a explicar cosas que ni él mismo se explicaba. Me excuso, pues, de imitar a Platón, pero no todo el mundo puede ser Karl Popper.

En las muchas memorias y abundantes libros de recuerdos que han ido editando los judíos que sobrevivieron al Holocausto hay una figura que aparece con frecuencia y cuya actividad posee un interés muy especial. Cuentan los supervivientes que, tras ser detenidos y agrupados por la policía política alemana y francesa, eran almacenados en trenes especiales cuyos vagones habían servido para el transporte de ganado.

Hacinados como reses, sin espacio para sentarse, sin apenas aire para respirar, sin más agua que la lluvia que se filtraba por las grietas de la cubierta, millones de desdichados atravesaron Europa de Pau a Auschwitz, de Varsovia a Dachau, de Amsterdam a Büchenwald, durante semanas, camino del matadero. Antes de llegar muchos murieron de sed, de hambre, de asfixia, de agotamiento, de enfermedad; los supervivientes acabaron el trayecto pegados a los cadáveres porque no había espacio para dejarlos reposar en el suelo.

Los vagones, que eran de puerta corredera, traían unos mínimos respiraderos en la parte superior, a un palmo del techo, y otros cuantos orificios en el suelo para la evacuación de las heces. Por los respiraderos entraba la escasa luz que permitía a los infelices saber si era de día o de noche, y aunque pueda parecer extraño, estos detalles cobraban para ellos una enorme importancia. Los respiraderos superiores estaban situados a unos dos metros y medio del suelo.

Muchos memorialistas coinciden en relatar cómo los presos de cada vagón elegían espontáneamente a una persona



Diccionario de las Artes, Félix de Azúa. ed. Planeta, Barcelona 1995. pages 52 a 58:

ARTISTA. Acerca del artista reina un general desconcierto. Su existencia es indudable, pues a ellos atribuimos la aparición de obras de arte, sea cierto o falso que intervengan en su aparición. Cuando nos sorprende un paisaje de colinas verdes salpicadas de templos en los que a primera hora del día caminan breves figuras humanas acompañadas por un perro cabizbajo, decimos: ¡un Poussin! Cuando oímos una canción desolada cuyo tema se repite tercamente como si la cantara un hombre enajenado por una dolorosa obsesión, exclama-

para alzarla hasta el respiradero con el fin de que fuera dando cuenta de lo que desde allí se divisaba. Solían escoger a alguien liviano, aunque despierto, de modo que pudiera ponerse de pie sobre algunos compañeros que con extraordinario esfuerzo le ofrecían sus riñones como tarima. El vagón entero se retorció con dolorosa y agotadora contorsión para facilitar a los oteadores el acceso a la mirilla. Los presos necesitaban saber dónde estaban, adónde los conducían, qué tierras cruzaba el tren, qué gentes las habitaban. Para averiguarlo estaban dispuestos a los mayores sacrificios.

Pero no todos reaccionaban igual: cuentan también que unos pocos presos se mostraban escépticos y rehusaban colaborar. "¿Qué se me da a mí en dónde estemos, si me cabe la certeza de que voy camino del matadero?", decían crudamente. Ponían toda clase de inconvenientes a colaborar, y luego se negaban a oír y aun hacían burla imitando a los oteadores. Pero hasta los más escépticos atendían disimuladamente cuando los oteadores sabían explicar lo que veían. Porque, como es natural, no todos los elegidos servían para la tarea y había que cambiarlos de vez en cuando. Incluso a menudo.

Las primeras veces que los oteadores se alzaban hasta la ventanilla no tenían fuerzas para hablar. Llevaban quizá cuatro o cinco días a oscuras, asfixiados por el hedor, aplastados por sus compañeros, y de pronto se elevaban y veían la luz del sol, o la luna, o un perro, o un río. Balbucían algunas palabras y luego se ahogaban en sollozos, o caían en un mutismo seco. Sus compañeros solían mostrarse comprensivos y les daban un tiempo para reponerse e intentar de nuevo. Algunos, con el aplomo que da la experiencia, iban adquiriendo cierto control sobre sí mismos. Otros no podían resistir la tensión y se negaban a seguir haciendo de oteadores pues, según decían, para soportar el horror es mejor no ver nada y hacer como si sólo hubiera un mundo, el de los condenados a muerte.

También sucedía que ciertos vigías decepcionaban a los condenados porque sus relatos eran demasiado minuciosos, exactos y científicos. "Veo una estación de ferrocarril con dos puertas laterales y una central con trampilla de madera y herrajes de latón, seguramente atornillados; hay en el andén un hombre de uniforme de unos cincuenta y dos años de edad, con gafas de alambre y una pipa apagada. A la derecha hay un hangar de doce por quince...", decían esos malos vigías, y sus compañeros aceptaban la información pero los sustituían de inmediato por otros no tan rigurosos.

No decepcionaban menos los distraídos, aquellos que daban una visión dispersa, inconexa, improvisada y sin orden ni concierto del panorama: ahora una nube en forma de Afrodita o una bandada de pájaros, luego una pareja de burgueses que parecen amarse, ¿o son dos soldados discutiendo?; también irritaban quienes lo interpretaban todo desde sus impresiones personales, como que a ellos les parecía demasiado verde una planta o muy sucio un leñador... Ni la ciencia ni la inocencia, ni la verdad objetiva ni la expresión subjetiva les eran de ninguna ayuda a los condenados.

Los oteadores más apreciados eran aquellos que referían con acierto la existencia de un mundo verdadero, libre de la tortura y del horror, un mundo luminoso pero atado al mundo de los condenados por signos indescifrables. "Algunas mujeres de este pueblo se han reunido junto a la estación, en el abrevadero público, y están allí apiñadas mirando nuestros vagones con disimulo. Veo que una de ellas, con un crío en los

brazos, le señala a nuestro vagón, justamente, así que voy a sacar la mano por la mirilla", decía por ejemplo, uno de los oteadores más apreciados por los presos. Sus compañeros podían pensar entonces que aquella mujer con el niño vería la mano, o algunos dedos de la mano, agitando desde la mirilla, y que quizá así la mujer se convencería de que había gente muriendo en los vagones. Gente con manos, indudablemente. Y guardaría memoria de ello y algún día lo contaría a sus nietos: "Yo vi a los judíos pasar por la estación del pueblo y uno de ellos me agitó la mano, como saludando, desde uno de los vagones". Así parecía redimirse una parte del dolor, aunque sólo fuera de un modo muy ideal.

En los buenos relatos, los presos tenían la certeza de que algo circulaba de los unos a los otros, de los condenados a los libres, del mundo de la muerte al mundo de la vida. Un signo indescifrable, como el rayo que desciende del cielo e ilumina la noche un instante, ponía en relación dos universos que se desconocían mutuamente. Y a los presos les era indiferente que de verdad el oteador hubiera sacado la mano o que la mujer la hubiera visto, pues lo esencial para ellos era sentirse partícipes del mundo de los vivos y pertenecientes al mismo, aunque sólo fuera por unos segundos.

El oteador de los vagones cargados de condenados era el único que tenía, no ya fe, sino constancia de la existencia de otro mundo en el que las leyes permitían vivir a la luz del sol. La vida de los condenados hacinados en el vagón era espantosa, pero si el mundo de los vivos era verosímil, entonces la vida del vagón se convertía en una ficción resultante del juego de otras leyes que condenaban a vivir en el horror, sin culpa alguna ni haber sido acusados de nada. Se mantenía de ese modo la esperanza de que el horror tuviera un final.

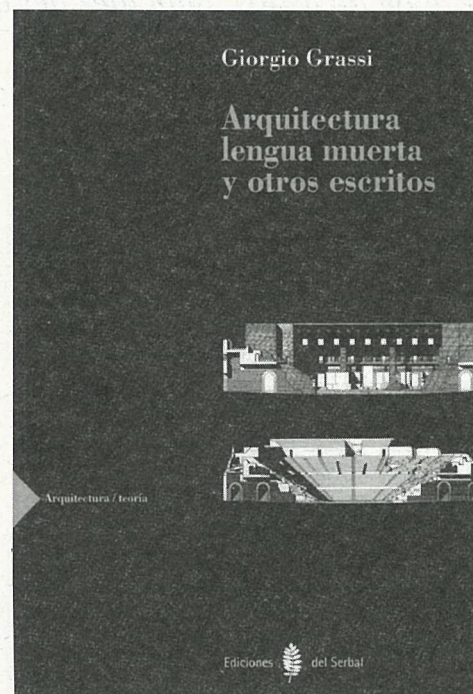
Mientras el oteador era capaz de mantener la variedad del relato, mientras lograba convencer a sus oyentes acerca de la realidad del mundo luminoso, entonces el mundo del horror permanecía como la otra ficción. La realidad del mundo luminoso y la realidad del mundo de la muerte se sostenían la una a la otra como ficciones mutuas.

Sólo cuando las leyes del mundo de la muerte y las del mundo de la vida coinciden, sólo entonces la tarea del oteador carece de sentido y es inútil porque nadie la necesita. Pero cuando eso sucede, como en nuestros días posiblemente suceda, no sabemos si la indiferencia hacia oteadores, cronistas y vigías es el resultado de la victoria del mundo luminoso (es decir, del permanente desvelamiento de lo viviente) o el triunfo del escepticismo y la resignación de los condenados.

Debe prestarse atención al hecho de que ningún vigía consideró nunca su tarea como una opción personal y libre, movida por su genialidad. Sabían que su tarea no les pertenecía, sino que era el fruto de un pacto colectivo. El conjunto entero de presos, en el vagón, era la fuerza que alzaba y soportaba al vigía, y el grupo entero era el que aceptaba o rechazaba sus observaciones. Las visiones y relatos no eran, por lo tanto, el fruto de su carácter o la expresión de su espíritu, sino una relación efímera e instantánea, un acuerdo compartido por unos cuantos, por muchos o por todos, sobre la verdad de lo que aparece en cada momento.

Añadamos, para concluir, un último punto de relevancia en nuestros días. A pesar de que las relaciones entre los condenados y los oteadores llegaron a ser muy densas e incluso en algún vagón casi institucionales, ni uno sólo

de los oteadores olvidó a cual de los dos mundos pertenecía, aunque conociera dos mundos igualmente reales y verosímiles. En ninguna de las memorias y diarios que he podido leer aparece jamás un oteador que exigiera ser mantenido por la comunidad de presos.



El arquitecto y su trabajo. Giorgio Grassi (Intervención en la convención internacional "El arquitecto en Europa: la formación universitaria y los nuevos horizontes de la profesión. Nápoles 23, 25 de octubre de 1998). Citado de "La arquitectura, lengua muerta" ed del Serbal, Barcelona 2003, pags 199 a 207

Sé que yo no soy la persona más indicada para un tipo de intervenciones como la que me ha sido confiada: una intervención introductoria, de apertura, que tiene que abrir la discusión y no limitarla ni tampoco cerrarla, como suelo hacer yo, y además sobre temas como "nuevos horizontes de la profesión o la nueva formación profesional", de los que se espera también unas respuestas de tipo técnico-organizativas, temas frente a los cuales tengo ciertas dificultades, tengo que confesarlo. Es un poco la misma dificultad que siento frente a términos como profesión o profesional, términos que trato siempre de evitar, términos que se han convertido en genéricos y vacíos, del todo inadecuados para expresar unos contenidos, por lo menos para mí.

No es que tenga mi propia opinión sobre estos problemas, pero esta idea proviene de una idea del trabajo que realizo, la idea que me he formado trabajando, haciendo proyectos y enseñando a proyectar, lo cual tiene muy poco que ver con aquello en lo que se ha convertido nuestro trabajo, o en lo que a mí me parece que se ha convertido hoy en día. Por tanto, no tiene demasiado sentido añadir mi opinión a las diferentes opiniones que aquí se expondrán, ya que seguramente es la menos útil, a parte de ser la menos interesante, justamente por ser la menos interesada en los problemas de nuestro trabajo, planteados en estos términos.

Una cosa sí puedo decir precisamente a partir de la absurda situación actual, a partir de las condiciones desgraciadas y absurdas de nuestro trabajo de hoy en día, una situación impensable sólo algunos años atrás, incluso por el hecho del absoluto silencio con que esto está suce-

diendo. Hoy, la situación de nuestro trabajo (hablo del trabajo, pero lo mismo vale para la escuela), es una situación aparentemente sin salida (por lo menos por el momento, vista la total ausencia de discusión y de alternativas, que no sean de tipo personal), a pesar de no subestimar la importancia de lo que los especialistas en programas ministeriales y en normativas profesionales consideran hoy como prioridades (como la equiparación y la homologación, en el ámbito europeo, de las carreras formativas y de la misma profesión, en un modelo que privilegia la preparación técnico-organizativa del trabajo, hasta llegar a la caracterización de la figura del arquitecto manager, cosa que encuentro bastante deprimente, a parte de que me preocupa mucho en el plano personal), ya hoy, repito, vista la situación no creo precisamente que esos sean los problemas que se tienen que discutir primero, si se quieren discutir, como se pretende hacer aquí, las condiciones básicas de nuestro trabajo.

Creo que los problemas son otros, son problemas que están antes y que derivan de la situación que he dicho, aunque son más difíciles de definir y, por tanto, de afrontar, especialmente en una situación como la actual en que hay una ausencia total de debate; son problemas previos y más importantes que cualquier hipótesis de tipo técnico-organizativo, porque hacen referencia a un trabajo que, por lo menos para mí, ha perdido completamente su objetivo, su motivación original, su específico por qué. Basta observar con un mínimo de lucidez y de distancia lo que se está haciendo hoy, lo que hoy hacen los arquitectos, en las ciudades o en las revistas, para darse cuenta del hecho de que la única cosa razonable por hacer sería una reflexión sincera y cruel sobre nuestro trabajo actual, sobre los objetivos y sobre la naturaleza misma de nuestro trabajo hoy en día (que es justamente lo que quisiera intentar hacer aquí, dentro de los límites de mi intervención).

Creo que aquella conciencia y responsabilidad frente a nuestro trabajo, frente a nuestro oficio (un viejo oficio que muestra sus años, así como toda su contradicción con lo que está pasando) es, en gran medida, la cuestión más importante, justo por estar vistosamente desatendida y desmentida por los hechos. Esto se hace particularmente evidente si miramos con el debido distanciamiento, por un lado, lo que pasa en nuestras ciudades (la ciudad como es, hacia donde parece estar dirigida, su probable futuro, etc.) y por el otro, las condiciones de nuestro trabajo (en qué se ha convertido, respecto a como era, a como ha sido siempre, etc.): las condiciones actuales de la arquitectura y de su trabajo.

Por lo que se refiere a la ciudad, mirando lo que se está construyendo y se está publicando, mirando las ciudades que se transforman, aquellas en las que se ve cómo va tomando forma la nueva ciudad (pienso por ejemplo en París, de hace treinta años a esta parte, o en Berlín, desde el IBA en adelante) creo que ahora nos encontramos frente a dos ciudades, dos ciudades distintas. Dos ciudades con objetivos divergentes, con destinos divergentes, dos maneras divergentes de ver la historia, de entender la experiencia y de simbolizar el futuro.

Una ciudad que llamaré la ciudad "como era", la ciudad como ha sido hasta ahora. Una ciudad que cada vez que se construye, reelabora sus temas, los temas de siempre (la casa, el lugar público, etc.) aquella ciudad que para crecer y transformarse se mueve siempre a partir de su experiencia y de su identidad formada en el tiempo, orgullosa de

su identidad y de su singularidad (de lo que hace única cada ciudad histórica). La ciudad como se presenta todavía en gran parte de las ciudades europeas, por lo menos hasta hoy. Una ciudad que, en su construcción, quiere cada vez reencontrarse su razón y sus objetivos. Una ciudad cuya construcción a lo largo del tiempo parece más un efecto de la misma ciudad, una consecuencia propia, que no el resultado de una búsqueda en sí misma, como por ejemplo una búsqueda estrictamente formal. Esa ciudad, que es la expresión concreta de la unidad de la experiencia de la arquitectura en el tiempo, además de ser la prueba evidente en la arquitectura hasta hoy, de la necesidad de un lenguaje en la arquitectura (un lenguaje, o sea un fundamento común en nuestro trabajo que sea comprensible y compartido). Esa ciudad que nos obliga cada vez a pararnos y reflexionar, esa ciudad que cada vez pone a prueba nuestra inteligencia, la ciudad de la cual tenemos experiencia, nuestras ciudades como han sido hasta ahora.

Y luego, una ciudad que llamaré la "otra ciudad", porque otras deben ser sus razones y sus objetivos si está obligada, tal como parece, a buscar, para su construcción, otras razones y otros objetivos a través de una búsqueda formal sin descanso (donde el único objeto de la búsqueda parece ser justamente la forma, una forma que no requiere explicaciones). Una búsqueda expresiva que es la negación o el trastorno del lenguaje de la arquitectura, mejor dicho, una búsqueda expresiva construida sobre los escombros de aquel lenguaje que aquella misma búsqueda ha despedazado de forma que no pudiera servir para nada. Una búsqueda hecha de innumerables experiencias distintas, que no tienen ninguna relación entre ellas, si no su diversidad y rápida superación, y por ello son todas iguales e intercambiables entre ellas.

Esto es lo que nos hace ver la otra ciudad. La negación ante todo de su propia identidad. De forma que aquel elemento singular y único, o sea, la identidad de la ciudad, que ha sido siempre como una trama preciosa, una guía que cada vez era necesario reencontrar en su construcción, es sustituida por un modelo en que esta guía es abandonada y se reniega de ella en nombre de nuevos y diferentes objetivos expresivos (ya ahora hay unas calles, en las grandes ciudades europeas, donde es imposible entender en qué ciudad se encuentra uno, las primeras que lo han padecido han sido las vías históricas convertidas en peatonales, las más famosas, como la Kärntnerstrasse en Viena o la Kalverstraat en Amsterdam, pero lo mismo pasa en Milán con el corso Vittorio Emanuele o con la vía Dante).

El modelo actual de una ciudad como Berlín, por ejemplo (por hablar de una ciudad considerada a la vanguardia y continuamente puesta como ejemplo en los periódicos), su último modelo, no es la ciudad de los grandes trazados y de los monumentos en amplios de los planes barrocos o de los proyectos neoclásicos, la ciudad de las grandes manzanas regulares, ni la gran ciudad hecha de diferentes ciudades más pequeñas que conservan intacta su identidad y que todos conocemos, ni tampoco es el superponerse y el adaptarse, coherente, natural de todas estas ciudades, lo que hacía de Berlín una ciudad única, como lo ha sido hasta hoy, en que se ha convertido, por el contrario, en el mismo e idéntico modelo de todas las ciudades de fuerte y rápido desarrollo, como Frankfurt o Londres, como Madrid o París, el modelo de tantas ciudades americanas y ahora también de ciudades más exóticas y lejanas como Hong-Kong o Shanghai.

Un modelo en apariencia desarticu-

lado, un sumatorio de fragmentos brillantes y vistosos, inexpressivos por exceso, un modelo que se parece cada vez más al de las Grandes Exposiciones Universales de grato recuerdo (y quizás no sea casual que se vuelvan a poner de moda hoy, como en Sevilla o Lisboa), donde todo era apariencia y espectáculo, pero sin entrar nunca en conflicto con la ciudad y su vida, como en cambio pretende hoy el modelo de la nueva ciudad. Una ciudad que, mientras nos obliga a mirar sin pedir explicaciones, pone a prueba nuestra capacidad de adaptación, y donde el hecho de vivir en ella o de usarla según nuestras necesidades y su claridad no es relevante para la definición de su figura final, o sea de su espectáculo. La forma variable de una ciudad que en realidad es siempre la misma que va a superponerse, descuidada, a unas ciudades que todavía nos hacen ver con evidencia su razón de ser, su condición de piezas necesarias en el tiempo. Antiguas ciudades convertidas en campo de pruebas para la experimentación de la arquitectura contemporánea (he leído recientemente en un periódico, un escrito de R. Piano, en que Europa se ve justamente como un campo de ejercicios y como una ocasión única que no puede desaprovechar la arquitectura contemporánea, y naturalmente tampoco los arquitectos).

Si esta es la nueva ciudad, la ciudad que probablemente nos espera, se trata, para mí, de una perspectiva verdaderamente aterradora. Y además, paradójicamente, sin ninguna explicación. Y aún más paradójicamente, sin que nadie pregunte el por qué. Sin que nadie se pregunte el motivo de tanta presunción, y también de tanta estupidez, respecto a un patrimonio que es la única riqueza que ha quedado en nuestro trabajo (el único punto de referencia, el único punto desde el cual, eventualmente, volver a empezar, en mi opinión). Dos ciudades que prácticamente no tienen ningún punto de tangencia, porque la segunda, a pesar de sus declaraciones y de los burdos saqueos obrados sobre la primera, es en realidad sólo la aniquilación de la primera, es la aniquilación científica de la primera, de una ciudad reducida, en la mejor de las hipótesis, a resto arqueológico, o sea válido sólo para los conservadores de profesión.

Creo que si nos preguntamos el por qué de todo esto (me refiero a aquella parte del por qué de la que, para mí, es responsable la arquitectura, o sea, los arquitectos), difícilmente encontraremos una respuesta plausible en la experiencia misma de la arquitectura, si no es dirigiéndonos hacia aquel otro aspecto de nuestro trabajo de hoy en día que ya he mencionado: me refiero a sus condiciones, a las nuevas condiciones de nuestro trabajo.

Paralelamente a la transformación de la ciudad (de la idea de ciudad que vemos llevar a la práctica hoy) vemos, como decía, un trabajo, un oficio, que a su vez ha cambiado tanto en sus condiciones y también en sus expectativas, que se ha convertido en realidad en otro trabajo, casi en otro oficio. Y aquí no me refiero tanto a las condiciones estructurales, por así decirlo, de nuestro trabajo (hoy, diría, sin alternativas) y con las cuales cada uno de nosotros, con mayor o menor elasticidad, se confronta, ni me refiero a los resultados, a lo que vemos a nuestro alrededor y que no me interesa juzgar aquí, respecto al sentido y a la naturaleza misma de nuestro trabajo, sino que me refiero a la progresiva modificación de sus tareas y objetivos, un trabajo cada vez más constreñido y empobrecido, hasta convertirse, como efectivamente así ha sido, por un lado, cada vez más habitualmente, en un tra-

bajo de decoradores, o de creativos como se suele decir ahora (o de tapiceros como diría y efectivamente dijo, ya hace mucho tiempo, Adolf Loos). Donde el papel de interpretación y síntesis, de control y medida, propio de la arquitectura desde siempre, se ha convertido en algo totalmente irrelevante respecto a las cuestiones decisivas del proyecto y la misión del arquitecto se ha reducido cada vez más a menudo a una tarea de pulidor (de encargado de los efectos especiales, la mayoría de las veces), para que se pueda pensar todavía que se trata, a pesar de todo, de arquitectura. Jugando sobre el equívoco de un trabajo, con sus tareas y su dignidad, que de hecho ya no existe desde hace tiempo y que hace artificialmente revivir con fines prácticos, el arquitecto está colocado también él, en la gran familia de los creativos, de los muchos buscadores de formas que hay por ahí.

Pero también hay que decir que los arquitectos han puesto poca resistencia a este miserable estado de cosas. En gran parte de acuerdo, se han adaptado enseguida a la nueva tarea, por ello hablo de una responsabilidad específica de los arquitectos. Responsabilidad tanto de los maestros desenfadados (inútilmente abiertos, sin prejuicios, dada la situación) como de los epígonos oportunistas (es esta una especial categoría de arquitectos, particularmente numerosa hoy, convencidos de que contribuyen a la fundación de nuevos lenguajes arquitectónicos).

Maestros que nos quieren hacer creer con su ejemplo que la ciudad no puede ser la que siempre ha sido, una ciudad que debe renovar cada vez su destino, sino que debe ser otra cosa, incluidos destinos diferentes, signo de la riqueza expresiva de la nueva ciudad liberada de convencionalismos ya superados. Maestros que quieren hacernos creer que el deber de un maestro es justamente el de poner en circulación nuevos y reconocibles modos de expresión. Maestros que con su ejemplo quieren demostrarnos (y esto les sale bien) que un proyecto es ante todo un "evento", un "exploit", o sea una proeza, más precisamente un "ejercicio formal", y que no es, en cambio, (como otros maestros nos habían enseñado y como siempre hemos pensado) ante todo un pronunciamiento, o sea, un balance y una declaración de intenciones, justamente porque la arquitectura se enfrenta a un mundo expresivo que existe desde antes: la propia arquitectura. Por tanto, el proyecto como expresión de un juicio global, como siempre ha sido hasta hoy en los mejores casos.

Esta es la situación, o por lo menos este es, más o menos, el panorama de nuestro trabajo en la actualidad, al que, en mi opinión, nos enfrentamos cuando encaramos nuestro trabajo. En el sentido de que nosotros, cuando hacemos un proyecto, precisamente debemos medirnos primero con este panorama, y si pensamos que un proyecto no es un "exploit" como ellos sostienen, sino ante todo un juicio, no podremos evitar tomar en consideración también este estado de cosas y nuestro desacuerdo tendrá que aparecer explícitamente en nuestro trabajo, y por lo tanto en nuestro proyecto. También tengo que decir que este es, para mí, el único camino posible para hacer un proyecto hoy, para hacer un proyecto que sirva de algo, incluso a la arquitectura.

Si nos planteamos la misma cuestión desde el punto de vista de la "formación profesional", o sea desde el aprendizaje, las cosas no cambian. De todas formas, en el caso de la arquitectura es imposible distinguir entre aprendizaje y trabajo porque el objetivo de ambos es el

mismo, la finalidad didáctica en arquitectura, el objetivo de la escuela, se confunde siempre con el objetivo del proyecto, que es siempre ante todo el de explicar, el de dar razones de la propia presencia, el de ser claro respecto a sí mismo, y a su materia, a sus condiciones y a su deber. Quiero decir que el esfuerzo que siempre debemos hacer en la escuela para hacer las cosas inteligibles, o sea transmisibles, es el mismo esfuerzo que también debemos hacer en nuestro trabajo, porque ésta es, justamente, la finalidad del proyecto, hacer las cosas más inteligibles. La arquitectura, pues, vista como una especie de "trámite privilegiado" entre el hombre y la que es ciertamente su obra más extraordinaria y compleja, la ciudad, la arquitectura vista como una especie de llave, o de manual, para leer la ciudad, para entender y usar mejor la ciudad. Así veo yo, todavía hoy, la tarea de la arquitectura, a pesar de todo.

Si la principal responsabilidad del proyecto es, como yo creo, ante todo la de expresar un juicio, un juicio explícito para ser eficaz, la primera responsabilidad de la escuela es la de hacer entender justamente el carácter decisivo, hoy con más razón, de esta responsabilidad. Quiero decir que también frente al problema del aprendizaje la conciencia de la responsabilidad del proyecto y por lo tanto de los límites y condicionantes dentro de los que se mueve, es en gran medida la cuestión más importante, y está antes de cualquier otra consideración de orden técnico-organizativo sobre el trabajo.

Una última consideración. Conozco bastante bien las escuelas de arquitectura en general para poder decir que si las nuestras, en Italia, no son las peores (si bien quizás las más desconchadas) es porque en nuestras escuelas una apariencia o una esperanza de debate ha quedado, precisamente, porque este problema de la conciencia y la responsabilidad del proyecto es todavía un problema presente y, alguna vez, discutido todavía.

Por el contrario, conozco una nueva generación de arquitectos europeos, ya consagrados, algunos muy dotados y bien equipados, por así decirlo, en el plano técnico y organizativo del trabajo (gracias quizás a la escuela que los ha formado), que, en varias partes de Europa o del mundo, se enfrentan al proyecto con un increíble desparpajo, con un desparpajo impresionante, y naturalmente provocan unos daños, a menudo desastrosos, por lo menos para mí, de los que ni tan sólo se dan cuenta, ni tan sólo lo advierten, en los mejores casos hacen cosas inútiles (un poco como todos nosotros, dada la situación), pero tampoco lo saben. Inconscientes y con perfecta buena fe, estos "nuevos maestros" no ven para nada la contradicción y la profunda laceración que se encuentra en la base de lo que hacen, en la base de su trabajo, o no le prestan a ello ninguna atención, con tal de que al final ese trabajo resulte agradable, o sea, un trabajo aparentemente bien hecho (he aquí el por qué de mi recelo hacia los llamados "puristas", los muchos puristas que existen hoy).

Tengo que decir que es justamente esta especie de gran capa de superficialidad y de liviandad que se extiende compacta sobre nuestro trabajo hoy en día, esta especie de gran vacío amenazador y cada vez más difundido en que vemos flotar alegremente las diferentes experiencias de la arquitectura contemporánea, lo que me impide tomarme en serio los discursos técnico-organizativos sobre la profesión del arquitecto y sobre su futuro, así como apasionarme en su discusión.

Eugenio Triás



El artista y la ciudad

IV Premio Anagrama de Ensayo

EDITORIAL ANAGRAMA

1) **Presentación** de la Primera parte del libro: "De Platón a Pico della Mirándola". pags. 22 a 24:

¿Qué sucede cuando la síntesis, insinuada por la filosofía clásica platónica, entre Eros y Poiesis (términos que malamente pueden traducirse por deseo y producción, ya que su gama semántica es mucho más amplia y matizada) se quiebra? ¿Qué sucede cuando Alma y Ciudad dejan de ser órdenes interconexos y dialécticos para construir esferas autónomas y separadas? ¿Cuándo el artista, sujeto a la vez erótico y poiético, pierde la referencia del espacio o hábitat que le es propio, la sociedad, la ciudad? ¿Cuándo la Ciudad, objeto resultante de la producción erótica del artista, se constituye en orden separado de la Belleza y del Arte, sometida al nudo principio de una productividad no mediada por ningún principio erótico?

Estas preguntas definen el orden de cuestiones que de una manera consciente y deliberadamente no sistemática aparecen y reaparecen a lo largo de este libro. Estas preguntas orientan la investigación hacia la búsqueda de la relación entre el artista y la ciudad.

Pues el artista, a diferencia del artesano concebido por Platón, no orienta su trabajo en un área acotada y definida, según el principio inflexible de la división del trabajo y del especialismo intransigente que inspira la ciudad ideal. Sino que, semejante en eso a Proteo, muda constantemente de hacer, inclusive de ser, hasta el punto que puede definirse como un individuo que pretende ser y hacer todas las cosas. En razón de esa pretensión sugiere el filósofo (Sócrates) su expulsión de la ciudad, ya que constituye un núcleo permanente de subversión en una urbe en la que cada individuo se halla sometido al imperio de una sola actividad, de un solo papel social, sin que le sea posible bajo ningún concepto modificar esa fatalidad o condena. Y el filósofo-rey, provisto de una guardia pretoriana que le protege (los perros guardianes), salvaguarda ese principio frente a todo intento de subversión. La esfera política y la filosófica aparecen así como sojuzgadas de una base social productiva que, de esta suerte, se mueve por el principio de la nuda productividad, sin que ésta se halle mediatizada por principio erótico-poiético de ninguna especie. El artista, expulsado de la ciudad, constituye entonces la prueba fehaciente de aquella síntesis que Platón pensó en la teoría (la síntesis de Eros y de Poiesis) sin poderla encarnar en lo real (en la ciudad); esa expulsión explica la razón de que cada síntesis fuera tan sólo pensada, sin que ese pensamiento o concepto pudiera implantarse en lo real.

Sólo en una ciudad, no ideal como la platónica sino real como la renacentista florentina, pudo pensarse esa síntesis en términos reales, de manera que en ella el artista pasara a constituir la figura misma del hombre, el cual, semejante a Proteo, aparece en la filosofía de la época como aquel ser que carece de identidad y esencia definida. Y por esa razón puede construir, hacer, producir consigo mismo cualquier identidad. En la filosofía de Pico della Mirándola aparece implícitamente reintegrado el Artista en la Ciudad, alcanzándose así una síntesis que en Platón había sido cumplida en términos teóricos pero incumplida en términos prácticos.

Esa síntesis triple de Eros y Poiesis, de alma y Ciudad, de Arte y Sociedad, sugiere así un orden social en el que todo hombre es artista, y en consecuencia sujeto erótico y productor a un tiempo, sin que sea necesario entonces coronar ese orden mediante una superestructura política y filosófica, desvinculada de la base erótico productiva.

Cuando esa síntesis triple se quiebra aparece entonces la esfera anímica desvinculada de la esfera social, de manera que Eros no se prolonga en producción ninguna, de manera que Poiesis no halla en eros ni en la Belleza su principio y su fundamento. Surge entonces el Deseo, concepto moderno que implica esa previa divisoria trazada entre lo subjetivo y lo objetivo. El cual Deseo, al no hallarse mediatizado con la Producción, pierde también su vínculo con el objeto al que tiende, Bien o Belleza. Y esa pérdida hace que el objeto que le es propio aparezca entonces como lo eternamente ausente y separado. Sólo mediante la disolución del sujeto deseante -a través de la Muerte o la Locura- resulta posible el reencuentro del deseo con su objeto. Correlativamente surge la Producción, concepto moderno que constituye el trasunto objetivo del Deseo. Esa Producción, ese Trabajo, al perder su vínculo con el fundamento, con el principio, llámese éste Bien o Belleza, sufre destino análogo al Deseo: se constituye en esfera autónoma y separada, sin vínculo con el mundo anímico del sujeto deseante. En consecuencia, se constituye en esfera fundada en su propia inanidad: producción que sólo busca producción, sin tino y sin oriente, hallando, igual en esto a Deseo, como último horizonte de su búsqueda también la Muerte: horizonte de destrucción y despilfarro al cual conduce Producción ensimismada.

2) **Presentación** de la segunda parte del libro: de Goethe a Thomas Mann, pags. 87 a 89.

Pico della Mirándola concede un sujeto y un objeto a la síntesis platónica del alma y de la Ciudad, de Eros y Producción. Ese sujeto es el Hombre. Y su objeto correspondiente, objeto de su deseo y objeto de su producción, la ciudad, la hermosa ciudad renacentista. Ese hombre halla en el uomo universale su concreción histórica. Y en la ciudad italiana su objetivación adecuada.

Se trata de una síntesis clásica, ya que constituye el patrón o la pauta desde la cual medir el índice de extravío que arroja el curso histórico subsecuente a su consolidación. Ese curso muestra a las claras un proceso gradual de resquebrajamiento de dicha síntesis, de manera que los términos en ella dialectizados comienzan a constituirse en órdenes autónomos, extraños y separados.

Las razones de fondo de esa quiebra histórica y social sólo pueden quedar implícitas en este libro, en el cual se investiga su inflexión en la esfera de la cultura.

Todavía en el mundo vivido y refle-

xionado por Goethe esa síntesis aparece como posibilidad práctica, solo que necesariamente menguada. Pero esa mengua queda compensada por el carácter problemático de la aventura. Ya que para Goethe constituye obviedad la escisión, la separación, el desgarramiento, siendo por esta razón tanto más valiosa su búsqueda de una mediación entre esferas que se viven ya divorciadas.

En el universo hegeliano la síntesis se hace sólo posible en la esfera del pensamiento, ya que se vive en la convicción de que el reino del hacer y del producir ha sido consumado. Sólo queda como tarea melancólica el pensar. Surge en consecuencia la inteligencia como esfera desvinculada de la acción, del mundo y de la vida. Surge la Lucidez.

En el mundo de Wagner y de Nietzsche la síntesis entre alma y ciudad acusa su quiebra absoluta: el sujeto se pierde en simulaciones o se hunde en la noche mental de sus alucinaciones. Surge así una Consciencia histriónica sin vínculo dialéctico con la razón. Y correlativamente un sujeto alucinado sin relación ninguna con el mundo real.

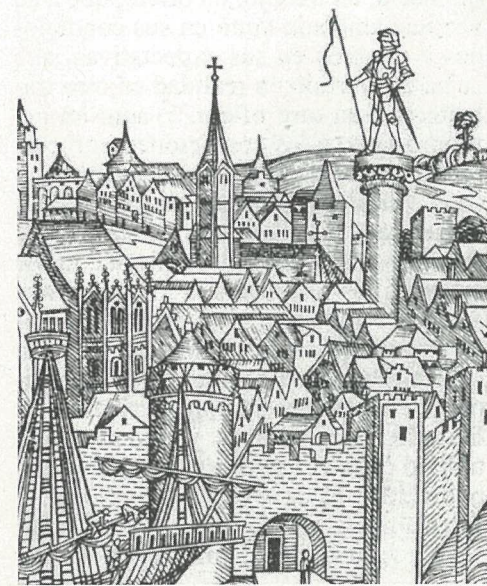
Ese proceso de quiebra del Deseo y la Producción, del Sujeto y el mundo objetivo, del artista y la sociedad, halla en Thomas Mann el narrador pertinente que da cuenta del mismo en sus relatos y que reflexiona sobre él en sus ensayos.

No se pretende a través de esta segunda parte agotar una problemática que exigirá un trabajo largo y sistemático hasta quedar plenamente delineada y detallada. Únicamente se intenta esbozar un orden de cuestiones que configuran nuestra propia experiencia vital y reflexiva contemporánea. Remontándose al próximo pasado, a ese siglo romántico que constituye la premisa histórica del nuestro, puede quizás, con la distancia, hallarse el núcleo y la semilla de multitud de experiencias y de ideas que hoy han sido plenamente monetizadas, hasta constituir experiencia diaria y casi obvia.

La perspectiva histórica contribuye, en este sentido, a convertir lo que parece obvio en extraño, ajeno, incluso en algún sentido sorprendente.

Esta es la razón por la que se han elegido pensadores y escritores del pasado cultural que aparentemente "nada dicen" a nuestra sensibilidad contemporánea. Craso error que alimenta nuestra propensión a convertir todo conocimiento en valor de cambio, todo objeto cultural en moneda circulante.

Aproximarse a Goethe, a Thomas Mann, a Wagner, constituye entonces un anacronismo deliberado: el hecho mismo de que no "circulen" en el mercado de los valores culturales de las vanguardias los hacen especialmente aptos para revelar, tras su fachada objetiva, un fondo experiencial que constituye el arranque y la médula de su inserción en la esfera de la cultura.



MISCELANEA DE CITAS

ARTISTA

"El arte es lo contrario de las ideas generales, describe sólo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica".

(Marcel Schwob. Vidas imaginarias, pag 11)

"...empezó a ver en los artistas y los literatos a personas más bien poseídas por la ambición que dotadas de creatividad y procuraba evitar su compañía".

(Milan Kundera. La inmortalidad pag 335)

"Es bueno que los hombres no tengan necesidad de artistas para ser gente artísticamente despierta y talentosa".

(Robert Walser. Vida de poeta pag 43)

"Cuando un lugar es inerte o irreal, casi siempre hay detrás una mente rectora. El lugar está tan lleno de la voluntad de su hacedor que no hay cabida para su propia naturaleza".

(Christopher Alexander. El modo intemporal de construir. pag 41)

"No se hace Arte con buenas intenciones"

(Flaubert)

"El artista debe arreglárselas de modo que la posteridad acabe creyendo que jamás existió. De acuerdo con un ideal de Arte, creo que no hay que mostrar ninguna idea propia, y que el artista debe aparecer tan poco en su obra como Dios en la naturaleza".

(Flaubert. citado por Julian Barnes en El loro de Flaubert, pag 162 y 105)

"El arte de los negocios es el paso que sigue al arte"

(Andy Warhol. El País)

CIUDAD

"Pues bien, la ciudad nace, en mi opinión, por darse la circunstancia de que ninguno de nosotros se basta a sí mismo, sino que necesita de muchas cosas".

(Platón. República 369b).

"Las ciudades perecen en el momento en que no pueden distinguir a los malos de los buenos"

(Diogenes Laercio. Cit. Carlos García Gual en La secta del perro, pag 101)

"Desde aquí no presenta mal aspecto la ciudad, con sus barracas de madera y sus tejados cubiertos de musgo; aún se siente la atmósfera de cosa viva que le proporciona el trabajo de las manos y el deterioro orgánico causado por el paso del tiempo, una atmósfera en la cual se puede vivir".

(E. Jünger. Radiaciones vol II pag 412)

"Un edificio o una ciudad sólo estarán vivos en la medida en que sean gobernados por el modo intemporal".

(Christopher Alexander. El modo intemporal de construir, pag 11)

ernesto reiner

jesús ramos

HOTEL GLAM

Es increíble la cantidad de información que desde una página Web puedes transmitir al resto del planeta. Lo fácil que resulta actualizarla, le proporciona una inmediatez a las noticias hasta ahora sólo igualada por la televisión y la radio.

Además, en cuanto hay movimiento y buen número de visitas, la página se enriquece con innumerables "banners" y "links" que te conectan con nuevas páginas repletas a su vez de nuevas conexiones a otras páginas adentrándonos en un laberinto infinito. Recuérdese que la estética del laberinto es un concepto arquitectónico de extenso contenido.

Esta concatenación casi aleatoria de información es única en la historia de la humanidad. Hasta ahora un autor nos obliga a leer un texto en un orden establecido, quizás podamos saltar algún párrafo, pero difícilmente un artículo sobre información bursátil puede acabar convirtiéndose en una visita a los nuevos modelos de la casa Porsche. En especial, en horas bajas para la bolsa mundial.

En internet, esto pasa siempre, lo podemos catalogar como la Cultura del Hipertexto, sabemos donde empezar pero nunca donde podemos acabar. Quizás de ahí viene el termino de "navegar" en la red, por esa idea de dependencia de los elementos, no podemos predecir hacia donde soplarán los vientos, si nos arrastrará la corriente o si seremos víctimas del ataque de los desalmadas piratas informáticos.

Mi viaje de esta noche comienza en la página Web de Hotel Glamour por varias razones. En primer lugar por ser un elemento arquitectónico complejo al que todos nosotros deberíamos enfrentarnos alguna vez en la vida. Con soluciones muy diversas, desde los glamurosos hoteles de las Vegas con sus luces, casinos y yacuzzi, hasta los sosos hoteles de conocidas cadenas que han repetido el mismo modelo de edificio hasta la extenuación del tipo. En segundo lugar por descubrir si es posible en un plazo de dos o tres meses llenar una pagina web de contenido, de información y de posibilidades que la hagan de interés para un número alto de usuarios.

Desde luego contenido tiene, arquitectura no mucha a pesar de la abundante cantidad de silicona que rezuma por toda la página.

El azar de mi viaje me lleva a volver a uno de mis puertos malditos. Donde navegan escasos navíos, debido a la poca calidad de sus aguas, escaso calado y flojos vientos que te mantienen al paio durante días.

No he podido aguantar y he vuelto a la página web del COAR. Por dios, de que mala leche me pone, empezar viendo que la exposición que anunciamos en primera página acabó el 12 de marzo del 2003. En dos meses y medio, ¿no ha habido nadie capaz de anular esa información?.

Después del tirón de orejas de febrero, hubo un pequeño lavado de cara de la página y eso fue todo. Se eliminó (de la página Web) a la antigua Secretario Técnico con celeridad, pero que yo sepa se ha contratado a una nueva que no aparece en el Organigrama Colegial de nuestra página. Incluso creo que alguien se encarga de los aspectos culturales del COAR, cena colegial incluida, pero tampoco aparece en el listado. Hasta nuestra simpática delegada de la Hermandad ha estado de baja y debe tener sustituta/o dijo yo. Sigue siendo imprescindible llamar al Coar para saber quién es quien.

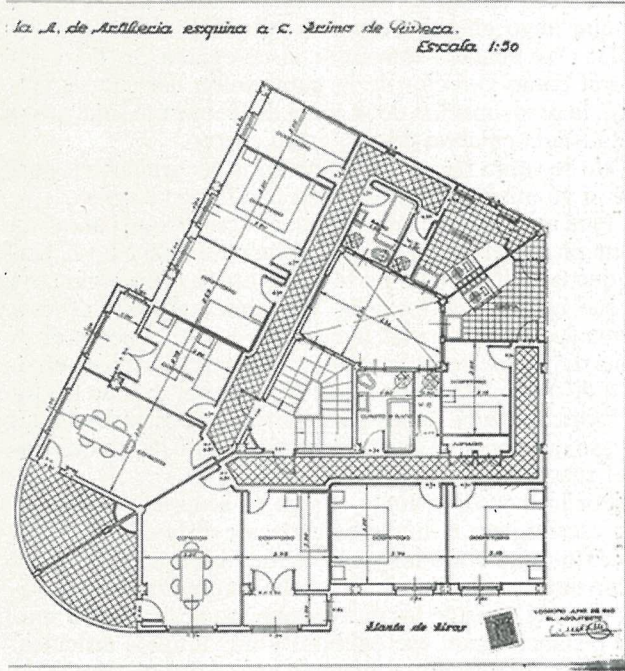
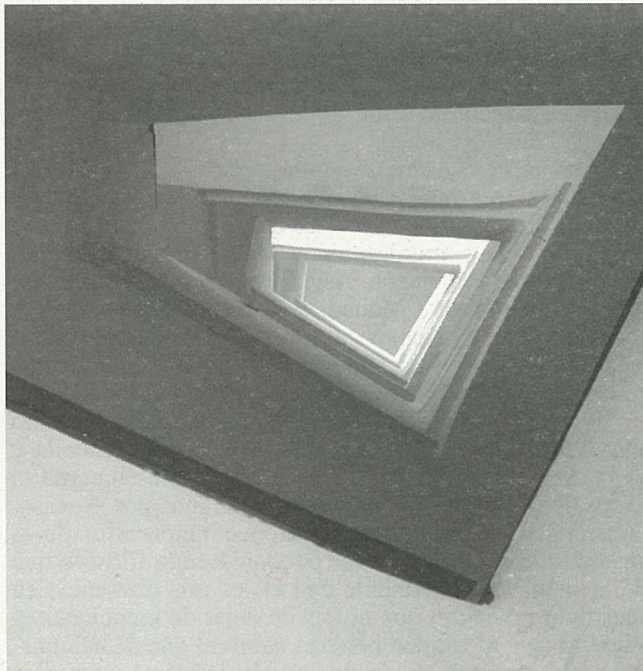
Parece ser que los motivos para tener una página web digamos, poco actualizada, eran problemas técnicos. (Por problemas económicos no será). El ultimo servidor que nos han vendido no servía. Desde luego es una razón de peso, mas bien de fondo.

Por que el fondo es que si compramos un servidor o cualquier otro bien consumible informático y tardamos años en utilizarlo resulta que el servidor no sirve. Volvemos a comprar otro servidor y seguimos tardando años en llenarlo de contenido y cuando por fin está lleno o no sirve el servidor o no sirve el contenido. Falla el contenido y el contenedor, quizás falla el sistema, y se produce lo que en términos informativos llamamos un "error fatal".

Sé que no es fácil mover ese dinosaurio informático y burocrático que es el Colegio de Arquitectos, además conozco personalmente las continuas zancadillas que aparecen al intentar realizar la difícil labor a la que os enfrentáis tanto quienes dirigen como quienes trabajan en el Coar, pero desde luego nuestra página Web está a años luz de tener ese glamour que como arquitectos deberíamos darle.

peraltilla@eniac.es

DESAMPARADOS 7 : GRAL. PRIMO DE RIVERA 1. LOGROÑO.



Proyecto de casa para D. Angel Saez Baxilio en la A. de Artillería esquina a C. Primo de Rivera. Escala 1:30



Fachada a la Avenida de Artillería.

Fachada a la calle Primo de Rivera.

Siguiendo con la referencia de edificios necesitados de amparo urbanístico paseo por la acera norte de la calle Gral. Primo de Rivera donde se construyeron una serie de edificios que podríamos encuadrar dentro del racionalismo. Me atrevo a usar ese calificativo aun siendo consciente de que en nuestra región no contamos con ejemplos "puros" de ese movimiento arquitectónico, y de que muchos de los que cuentan con rasgos englobables en él, cuentan también con elementos "contaminantes", que en algunos casos llegan a enlazar con arquitecturas historicistas.

El primero de ellos es el situado en la esquina de esa calle con la Avenida 12 Ligero de Artillería (va de militares), y fue proyectado en 1940 por D. Agapito del Valle, estando recogido en el libro "Arquitectura de Logroño" y en el cuadernillo monográfico sobre este arquitecto, publicaciones ambas del COAR.

Con éste son cuatro los edificios ubicados en esquina que aparecen como desamparados, y todos ellos en el vial Colón-12 Ligero.

En el protagonista de esta columna, la planta adquiere una especial importancia, puesto que resuelve de una forma hábil y funcional la distribución de dos viviendas en un solar de geometría compleja, provocada al formar las alineaciones un ángulo agudo de poco más de 60°. La solución se consigue agrupando en el centro todos los elementos de servicio y comunicación vertical, que son los que absorben la irregularidad del solar, y rodeándolos por los elementos de comunicación horizontal, que sirven a aquéllos y a los espacios principales que lógicamente se ubican al exterior. Las plantas reflejan gráficamente la voluntad de orden introducida, dibujando la cuadrícula de pavimento sólo en cocinas, pasillo y balcones de esquina, obviando los aseos y miradores.

Ya sin artificios y haciendo del defecto virtud, el traslado a la escalera de las alineaciones exteriores consigue que, a pesar de sus reducidas dimensiones, el hueco de la misma adquiera una calidad espacial relevante, como intento mostrar en la fotografía que acompaño.

Al exterior el ángulo que forman las alineaciones del edificio se matiza por el empleo de un trazado curvo del

volumen en voladizo que sirve de charnela entre ambas, con lo que consigue dotar al edificio de una escala más adecuada al entorno urbano.

Este volumen fue proyectado inicialmente abierto en la zona curva y con la separación entre viviendas ejecutada con pavés, por lo que pudo contar con una imagen mucho más expresionista. Desconozco en que momento se realizó el cerramiento del gran balcón, pero viendo las dimensiones de las viviendas es funcionalmente comprensible.

Sí que está en el proyecto la cobertura con teja de la losa de remate de este volumen de esquina. La verdad es que sorprende este detalle tan poco racionalista, cuando en otros edificios coetáneos o anteriores, del Valle proyecta y construye losas sin esa cobertura tan inapropiada tanto desde el punto de vista estético como constructivo. Por citar a otro desamparado como ejemplo podemos observarlas en Milicias 2 (el hall nº65).

Al hablar de éste edificio ya cité la lucha entre las arquitecturas historicistas y el movimiento moderno que destila toda la obra de Agapito del Valle. Aquí las ménsulas que aparentan sustentar el voladizo vuelven a evidenciar la pesada carga historicista del arquitecto. Citar aquí la integración, como debiera ser norma en todos los edificios, del tratamiento de la planta baja en el conjunto edificado.

Tampoco pudo el arquitecto resistirse a decorar la fachada enmarcando los huecos, eso sí de una forma sutil, con unos leves moldurados en el estuco. Por cierto el estuco de fachada lleva aplicado 60 años sin que se aprecien graves desperfectos, espero que quien alguna vez tenga que adecentar la fachada proceda a su limpieza y reparación sin aplicarle la asesina pintura plástica.

A pesar de todas las impurezas y modificaciones, creo que el edificio debiera ser objeto de protección, asumiendo algunas de las modificaciones -el cierre de los balcones-, e incluso con la posibilidad de introducir otras, como la eliminación de las tejas sobre la losa del volumen volado. En otras columnas hablaré de sus compañeros de acera, con los que podría formar un "conjunto racionalista" a proteger.

MEA CULPA

Esta es mi Junta, sí señor. Esta es mi gente. La que llama a las cosas por su nombre. Nada de eufemismos en sus acuerdos respecto a mí, nada de ocultar mi nombre del acuerdo en que se me tira de las orejas por la forma en que llevo el hAll (véase Circular del 8 de mayo del 2003: "se acuerda transmitir al colegiado Sr. Diez del Corral como Director de la publicación del COAR "el hAll, la preocupación de la Junta de Gobierno... etc"). Así me gusta la palabra: crítica, y con cuerpo.

No le sobra razón a la Junta en la recriminación porque ni yo mismo estoy contento con lo que escribo.

Para empezar no debe ser buen escritor aquél al que la gente no le contesta; y desde que he retomado el hAll, tengo que admitir que no he recibido apenas eco alguno de lo que escribo (en los ocho números que llevo de esta nueva época, el eco más interesante es este acuerdo de la Junta). A veces tengo la sensación de que escribo en el aire, o de que mi escritura es un espectáculo más de la ciudad para diversión de los transeúntes. Tristes gestos de un payaso ocasional. O de un "Artista", -como de los que trata el cuadernillo central de este hAll.

Por lo menos, la Junta cita en su acuerdo el editorial que escribí para el número fundacional de el hAll. Usan un texto mío contra mí y eso es muy halagador. Pero así como otras veces encuentro mucha contradicción entre unas cosas y otras de las que escribo, no acabo de ver mucha distancia entre ese editorial y mis últimos artículos. Proponía allí que el hAll fuera un marco de encuentro y lo sigo manteniendo. Otra cosa es que los que se quejan al Decano no quieran salir en el hAll y que la Junta de Gobierno respete su anonimato en la redacción de su acuerdo. Encontrarse es poner cuerpo a la palabra. Así que ¿por qué la Junta no dice en su acuerdo quién se ha quedado de mis artículos y por qué causas? ¿por qué esos que se quejan no lo hacen con su nombre y su palabra en las páginas de el hAll? Como director, una y otra vez repito que yo estoy esperando sus escritos con los brazos abiertos para hacerlos públicos. Porque el anonimato no es encuentro. Y la queja y la llamada telefónica son maniobras de poder, no palabras de entendimiento.

Si tuviera que definir o redefinir la línea editorial de esta humilde publicación yo diría que está contenida en mi artículo Arquitectura y Delito, publicado en el hC03. Decía allí que para ser habitable, la arquitectura necesita de la palabra crítica y que a su vez la palabra crítica necesita pulirse con nuevas palabras críticas sobre ella.

Pero en vez de palabras que dialecticen con mi palabra lo único que me llega a través de ese acuerdo son gestos y presiones que tratan de cortar mi primera palabra crítica hacia la arquitectura. Y eso me desanima, claro. Pero no sólo por el desencanto hacia esas personas, como se pudiera suponer, sino sobre todo, por no acertar con mi escritura para sacarles de su escondrijo. Para sacarles su palabra pública.

Así que la recriminación que me hace la Junta, y personalmente su Decano, de forma amistosa y personal, me anima a repensar mi escritura y sus múltiples defectos. Porque otra cosa sería que la Junta se callase esas quejas externas y esas preocupaciones suyas, y luego actuara sibilinamente aprovechando cualquier ocasión para quitarme el papel donde escribo. Como bien sé la diferencia entre lo uno y lo otro, como conozco muy bien la diferencia entre quien decide hablarte y quien decide ignorarte, a la actual Junta de Gobierno y a su Decano no puedo por menos que dar las gracias por la frontalidad de su acuerdo.

Aún lo adornaba Domingo en la conversación a la que me invitó para transmitírmelo personalmente, diciéndome que corregir la actual forma de mis artículos no podía sino ser beneficioso para mí. Yo no sé muy bien a qué tipo de "beneficio" podría referirse, y seguro que algunos de los que él pudiera tener en mente a mí no me interesan mucho, pero en cualquier caso, siempre es beneficioso repensar lo que uno hace. Siempre es beneficiosa la crítica, y en mi caso, si no viene de fuera, bien pensada y articulada, pues sea entonces autocrítica. De la filosofía digo, -como Diógenes Laercio-, que me ha enseñado a hablar conmigo mismo. La filosofía es el consuelo (Boecio) de quien no tiene quien le escriba.

Bien, ya sé que me he puesto muy pesado con Moneo y que no paro de meter su nombre con ocasión de mentar lo peor del estado de la arquitectura de nuestros días. Tuñón, Moreno y Nacho Quemada me decían en el vino que siguió a la Conferencia sobre Valbuena que ellos, discípulos de Moneo en su propio despacho, no tenían ninguna necesidad de "matar al padre", -por usar esa terminología freudiana. Es cierto que Moneo fue profesor

mío en la escuela y que me enseñó mucho y bueno, pero de ahí a tenerlo por "padre" va un abismo. En mis aceras críticas a Moneo hay gente que ve un enfrentamiento personal, pero yo no tengo nada que ver personalmente (ni mucho menos "familiarmente") con Moneo. El nombre de Moneo que yo trato de derribar para liberar a la arquitectura y a la ciudad de su fatídica influencia no es el de una persona sino el de un mito construido sobre una persona llamada Moneo.

Hace ya muchos años, un día escribí una carta a Rafael Moneo (persona), diciéndole con una cita de Borges que quien se monta en un tigre no se puede bajar de él. Fue mi última comunicación personal porque efectivamente Borges tenía razón. Así que a partir de entonces he escrito mucho sobre Moneo, y al decir Moneo hubiera querido referirme siempre al mito, no a la persona, pero repasando mis escritos, veo que no lo he conseguido. Que no he logrado separarlos. Mea culpa.

He llegado a pensar que la solución podría ser la de no citar nunca más su nombre, pero eso sí que es canalla y no cortés (como muchos piensan), pues me recuerda la famosa prohibición de "no citar al maligno" por si acaso. Moneo mito, Moneo marca, Moneo empresario de sí mismo (como me decía hace poco un amigo filósofo que había estado recientemente con él) es una referencia en nuestra arquitectura que no puede dejar de mencionarse; mientras que al Moneo persona sobre el que se ha construido ese mito, no queda sino compadecerle: y es que no imagino desdicha mayor en la vida que tener que cargar sobre tus espaldas con un mito que lleva tu propio nombre. Pues los mitos, por definición, no pueden recibir más que la hueca adoración o la burla sacrílega. Nunca el diálogo de la palabra humana.

En mis últimos artículos también he criticado varias veces con cierta severidad a nuestro compañero Javier Martínez Laorden. Yo mismo me he quedado sorprendido de ello porque desde que dejé el ejercicio de la profesión creía que el trabajo de Javier me había dejado de afectar. Pero aunque no ejerza de arquitecto liberal, soy ciudadano en Logroño y tarde o temprano el choque se tenía que producir.

A diferencia del caso de Moneo, Javier es un vecino de mi misma ciudad, y aún más, un compañero de profesión de mi mismo Colegio. No es un artista ni un mito. Pero en mi discurso sobre la arquitectura y la ciudad es la representación viva de esa siniestra forma de gobierno que asola nuestro mundo llamada "tecnocracia". Una vez más debería separar siempre en mis escritos lo que uno es (vecino, compañero, ser humano) y lo que para mí representa en su forma de trabajar, y no dirigir nunca mis dardos sobre el primero. Tampoco lo he conseguido. Así que, por segunda vez, mea culpa.

Se me reconocerá que es una labor difícilísima, por no decir imposible: casi como operar un tumor maligno sin cortar aunque sea una pequeña parte de los tejidos sanos. Pero eso no quiere decir que no lo deba intentar o que deba utilizar la mejor de las tecnologías de la comunicación para hacerlo; la mejor de las anestésicas. Javier es una persona muy querida en nuestro colectivo (incluso para mí mismo) y no son pocos los que, con la propia Junta de Gobierno del COAR, recriminan mis críticas. Todos tienen razón, desde luego, salvo que intentando que no critique el trabajo de Javier traten de defender la tecnocracia.

He dado cuerpo a las críticas a Moneo o Martínez Laorden no ocultando sus nombres, y me ha salido mal. Pero no mejor me ha salido la crítica cuando al hacer algún comentario sobre la prensa local he evitado deliberadamente llamar por su nombre a ese periódico que tiene el mismo nombre de nuestra región y que con ello induce a la confusión de si la realidad de La Rioja es lo que aparece en ese periódico -y lo es con el modo e importancia con que aparece en ese periódico-, y si lo que no aparece en él no existe ni tiene importancia. Por ejemplo: desde hace ocho meses que se publica el hAll bajo mi dirección, ese periódico no ha mencionado en sus páginas de arquitectura ni una sola vez la existencia de este medio de comunicación entre arquitectos ni sus contenidos. Es curioso ¿no? ¿Ignorancia de nuestra existencia y nuestra importancia? No, que va. Cualquiera sabe que no es así, sobre todo porque me consta que algunas de las quejas sobre la Junta han venido de ahí.

Personalmente no he tenido jamás ningún problema con los periodistas y ejecutivos de ese medio de comunicación (especialmente con Pablo Alvarez o José María Esteban), pero en este caso mi delito no está en que les nombre, sino en que no les nombre, es decir, en que les devuelva su misma moneda: la peor de las monedas imaginables para la habitabilidad de una ciudad: la de que un vecino no reconozca a su vecino. Mea Culpa también.

Seguramente habrá más desatinos en mis escritos pero por el momento no acierto a ponerlos junto a estos tres que se me hacen tan evidentes. Si alguien quiere seguir enumerándolos, que sepa que tiene las páginas de el hAll abiertas para ello. Mientras tanto, y sin dejar de ser crítico, yo prometo esforzarme por evitarlos a ver si así consigo que alguien me escriba.

Pero la crítica más dura que yo le haría a el hAll no es que su director escriba mal o se meta con la gente, sino que el director de el hAll no ponga remedio a que el hAll sea la "obra de su director", es decir, a que constantemente se vea una continua e insoportable identificación entre el hAll y su director.

Para evitarlo ya me he puesto en contacto con los coordinadores de cultura, a ver si conseguimos hacer de esta pequeña publicación un "servicio" al colectivo y no un solar (o solaz) de Juan Diez del Corral.

Vale que al director le guste escribir y que hasta alguna vez lo haga bien, pero quede claro que si escribe es por rellenar el hueco que dejan los que no escriben. La mejor manera de acabar con este hAll tan marcadamente personal es que todos los arquitectos escriban cosas o que el Colegio, sus órganos de Gobierno y sus servicios internos lo entiendan como un medio de comunicación con los colegiados, con otros colegios, o con la sociedad en general, según proceda.

Al Colegio y a todos los colegiados les emplazo a hacer el hAll suyo; o nuestro -dejadme que me cuente entre vosotros. Y para ello propongo esas tres vías: que el Colegio, en la Comisión de Cultura o a través de sus Coordinadores, programe y coordine más los contenidos de el hAll; que los arquitectos escribais más columnas o colaboraciones; y finalmente, -por lo que a mí me toca-, que yo consiga ese estilo que, sin dejar de ser crítico, deje a salvo las susceptibilidades de la intimidad personal. En esas quedamos.

