

2000. 78  
EL CORAZÓN DEL TIEMPO

CIRCO

RE-CREAR UNA OBRA DE ARQUITECTURA  
El papel del hacedor

JAIME SARMIENTO



Imagen de portada: C.N. Ledoux, Teatro de Besançon, *coup d'oeil* del interior.

#### 1. El método.

El proceso de investigación en el arte podría parecerse a un reloj de arena, en el que el saber se expande luego de pasar por un delgado cuello. Es comúnmente aceptado que existen dos métodos para llegar al aprendizaje: el que va de lo general a lo particular, el método deductivo, y de lo particular a lo general, el inductivo. Conviene precisar, sobre todo, el orificio angosto por el que se filtra la investigación, es decir, la selección y delimitación del tema de estudio. Conviene escoger temas de los que ya tengamos información previa, y que nos causen curiosidad y gusto.

Por poner un ejemplo, y aunque pueda parecer utópico, el cuento del "Aleph" de Borges nos sirve para imaginar el proceso por el cual, mirando por un pequeño agujero, se puede apreciar el universo: "El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa era infinitas cosas, porque yo claramente las veía desde todos los puntos del universo"(1). Es posible, a través del análisis de pequeñas partes, de asuntos claramente delimitados y precisos, de diminutas partículas, llegar a lograr unos bastos

Algo similar a ese olvido voluntario en el análisis de las obras ocurre cuando se proyecta en arquitectura. Le Corbusier decía que en su proceso creativo, al momento del encargo del trabajo, tenía muchas referencias posibles que luego procuraba no pensar; las ideas bullían, dormitaban en su mente y después afloraban con espontaneidad. Esto mismo sostiene Alvaro Siza: "hay que observarlo todo, copiarlo todo, para luego, al momento del proyecto, olvidarlo todo".

La capacidad de observación y olvido que le faltaba a Funes, le permitiría a Menard crear su Quijote. Es lo que les ocurrió a los ojos inquietos de los pintores cubistas, que desfiguraban los objetos que estaban pintando, para inventar otras formas.

Jaime Sarmiento

Medellín, Colombia, abril de 2000

#### NOTAS

1. Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Alianza Editorial, 1997 (reimpresión de la primera edición de 1949).
2. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk (1927-40)* y *Über den Begriff des Geschichte* (1940) (tomado de Programa del curso 1988-89, programa del curso de Historia del Arte y de la Arquitectura, ETSAB,UPC, 1988).
3. Rafael Moneo, en *Circo*, n. 48, 1997.
4. Jorge Luis Borges, *Narraciones*, Cátedra, Madrid, 1988, , p. 81-93.
5. *Ibid.*, p. 111-120.

### 3. La mirada que transforma.

Explica Víctor Shvlovski que hay dos actitudes posibles para enfrentarse al arte. Existe la postura pasiva del que mira las cosas, se informa y las guarda para sí. La otra actitud es la del "vampiro", que succiona ávidamente la esencia del otro para sobrevivir y, yendo más allá, para producir. Esta última es la actitud de Jean Luc Godard entrando a otras películas para producir las propias, la actitud de Picasso observando las Meninas de Velázquez, o la de Le Corbusier asimilando el Partenón de la acrópolis de Atenas para re-crearlo en Ronchamp. Aquí se da el caso contrario en el que las partes visibles de las obras no coinciden, más lo oculto es idéntico. El Partenón y la Capilla no se parecen en nada, pero los conceptos que los generaron fueron los mismos: la relación entre la arquitectura y el lugar, la manera en que el visitante se aproxima al templo, la conformación del conjunto, el aspecto ritual.

Cuando se analiza una obra de arquitectura se hace preciso, en algún momento de la investigación, olvidar todo lo que se ha dicho de ella, renunciar a los posibles recuerdos que se tengan de ella, mirarla directamente como si acabara de nacer, e interrogarla, hacerla decir todo lo que sabe. (A partir de un comentario de Giorgio Vasari, se ha creído ver en la Gioconda de Leonardo una sonrisa, difícil ya de remover del rostro para descubrirla por primera vez y sorprenderse de ella). Menos importante que la obra misma es lo que está alrededor de la obra, como los datos que arrojan el autor, el entorno social, lo que han dicho otros...

descubrimientos. Analizando una obra moderna como el Pabellón Alemán en Barcelona de Mies, se puede llegar a vislumbrar incluso la arquitectura clásica. La obra de arte es como la punta visible del *Iceberg*; oculto a nuestros ojos está el pensamiento que la genera, y que nos es preciso descubrir.

En contra de las investigaciones generales con títulos rimbombantes, está la postura de enfocar modestos -incluso desapercibidos- datos que puedan lanzarnos a esferas más complejas del conocimiento. El sistema aquí expuesto es el mismo que propone Walter Benjamin para el materialismo histórico, en el que los pequeños eventos pueden revelarnos grandes acontecimientos: "La primera etapa de este camino (el de la reconstrucción tangible de la historia) estará en asumir el principio del montaje de la historia. Erigir, en suma, las grandes construcciones sobre la base de minúsculos elementos recortados nítida y precisamente. Llegar a descubrir, en el análisis del pequeño momento particular, el cristal del acontecer total. Romper, en suma, con el vulgar naturalismo histórico"(2).

### 2. Re-crear una obra.

Analizar una obra de arquitectura implica, en cierto sentido, hacerla de nuevo. Como lo explica Rafael Moneo, es la actitud de Manfredo Tafuri en la "Ricerca", reconstruyendo a partir de los dibujos originales el proyecto y elaborando una nueva historia para el Palacio de Carlos V en Granada. La tarea del crítico -que es también la del que quiere conocer la arquitectura- es la de asumir el papel del creador de la obra: "Tafuri se entusiasma

siguiendo en los dibujos el rastro de lo que fue el proceso mental seguido por el arquitecto... El papel del crítico es ahora el de escudriñar la arquitectura con los ojos del arquitecto... La labor del crítico ahora es 'inventar' la trama (verosímil)".(3)

Esto en algo coincide con otro fantástico cuento de Borges, el de "Pierre Menard, autor del Quijote": "(Menard) No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes". Las apariencias dirían que el Quijote de Menard era el mismo que el de Cervantes, pero el texto escrito por el francés del siglo XX resultaba en esencia distinto al del español del siglo XVII, así las letras y la gramática coincidieran (en este caso las apariencias de los dos textos son engañosas, y se hace preciso sondear lo que hay en el fondo de ellas -el bulbo del iceberg-): "Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo -por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Menard... Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote".(4)

Lo contrario de la ambiciosa creación de Menard es la reproducción, la copia. El Pabellón de Mies fue reconstruido en

Barcelona; el original fue desmontado un año después de la exposición de 1929. En este caso las piedras, el vidrio y el metal de la réplica coinciden en disposición y tamaños con el Pabellón de Mies. La aparente coincidencia de los dos edificios es engañosa, pues en sus respectivos trasfondos, en sus razones de ser, resultan ser muy distintos. Las formas coinciden, más las ideas y aspiraciones que originaron ambos edificios son antagónicas. La copia se construye como un hecho conmemorativo -acaso nostálgico- que pretende preservar una imagen; mientras que el original surgió como una especie de manifiesto revolucionario, seguramente a sabiendas de su transitoriedad.

En la otra orilla de la labor creativa de Menard, se encuentra reflejado de manera inversa otro cuento de Borges, el de "Funes el memorioso": "Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales... Ahora su percepción y su memoria eran infalibles... Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer".(5) Entre los acontecimientos vividos por Funes y sus respectivos recuerdos, no había diferencia ni mediación alguna, todo le era inmediato. Recordar un día entero le tomaba otro día entero. Se trata de la misma actitud inmediateista y capacidad de memoria de Rem Koolhaas, reproduciendo el repertorio de formas de los maestros modernos (Mies van der Rohe y Le Corbusier).