

Imagen de portada: "Salto al vacío con careta de Koolhaas", Carlos G. Cuenca sobre la acción de Yves Klein.

## LA INCAPACIDAD Y EL DESEO.

NACHO FERNÁNDEZ TORRES, CURRO GONZÁLEZ DE CANALES Y ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA.



"La mayor libertad nace del mayor rigor". Paul Valery (1).  
"El orden y el rigor conducen a la banalidad, cuando no a la superchería; el gran campo de cultivo está en lo azaroso, en lo impensado, en lo sorprendente". Juan Benet. *Del pozo y del Numa*.

### **Deseo ser un genio**

Los usos lingüísticos son a menudo reflejo de sentimientos no expresados, comodines de la lengua que sirven para una multitud de situaciones (como lo son solidaridad, democracia, fascismo...), que encubren nuestra incapacidad para poder explicar los sucesos de manera íntegra. Producto de la incapacidad de hilar un discurso contemporáneo íntegro, como lo hicieron por ejemplo Le Corbusier y Mies Van der Rohe (los grandes triunfadores de la creación de sistemas totales), surge la teoría de las limitaciones, y con ella, el uso "limitaciones" como reciente asidero de un cierto grupo de arquitectos de generosa difusión mediática.

Basándose en ejemplos concretos -y para estos ejemplos-, Carles Muro (2), propone una arquitectura que encuentra sentido dentro de las limitaciones que ejercen los medios en la que ésta se desarrolla, y establece en unos términos cuasi-metodológicos, una conclusión operativa que consiste en que "el arquitecto puede obtener mayor libertad en su trabajo precisamente a través de una aparente limitación de esa misma libertad. Una arquitectura potencial que trabaja con sistemas de constricciones auto-impuestos, específicamente elaboradas para cada proyecto".

1. Cita de Rafael Moneo en su memoria del Museo del Prado, referida por Luis Fernández Galiano en *El Prado, suma y sigue*, Arquitectura Viva n° 63.
2. Carles Muro, *Arquitectura Potencial*. CIRCO n° 97.
3. Véase por ejemplo El Croquis n° 106-107, (Sobre embudos y duchas) Arranque y oscilación. Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón.
4. Luis Rojo, (El) Informe. El Croquis 96-97. Explicando a esta joven arquitectura española: "El recurso a un sistema superior, formal o material, que se superpone sobre el proyecto, condicionando no sólo el resultado sino también el proceso de producción y sus sucesivos pasos, asegura el control a través de una coherencia interna, que se hace legible como figura, o como geometría, o como repetición".
5. "Cuando el sujeto anímico deja de desear, el sujeto biológico puede morir. No obstante los peligros son mayores cuando tal deseo se canaliza en forma de fantasías o fantasmagorías creadas por el sujeto artístico". A. Breton.
6. "El arte vive de las obligaciones que se impone a si mismo y muere de las de los demás. Si no se impone obligaciones se pone a delirar y se somete a los hombres". A. Camus. Aún peor es que estas obligaciones sean inventadas por los propios hombres.
7. Los ejemplos son infinitos: en la actualidad, Navarro es pintor, Zumthor carpintero, Koolhaas periodista, etc...
8. Cada cual con su Quimera, Spleen de París. Charles Baudelaire.
9. Existen miles de nuevos materiales, pero la industria cementera es una de las diez que más capital mueve en el mercado mundial, y esto es difícil de transgredir. Sin embargo los sueños del diseño específico están más cerca que nunca, sencillas aplicaciones informáticas serían capaces de dar cortes precisos a piezas todas desiguales entre sí.
10. Umberto Eco, *Pensar la guerra, Cinco escritos morales*. Véanse también *Rizoma* o *Mil Mesetas*, Gilles Deleuze.
11. Hace referencia a la casa *Negre*.
12. Alison Smithson, *Rectificaciones sobre reflejos*.
13. Hace referencia al Pabellón de Barcelona de Mies.
14. Casa Farnsworth (1945-50). Casa Eames (1949).
15. La doctora Farnsworth, propietaria de la casa.

no podían dejar de idolatrar los pequeños objetos, esos discretos placeres de la burguesía que la modernidad había proscrito. Nunca fueron capaces de liberarse de esta definición de la objetualidad en sí, de la ligereza de una vida relajada. Por ello la mayor parte de su producción son sus famosas sillas.

Cuando en 1949 hicieron su casa en Santa Mónica la piel Mies salió extraordinariamente ligera, la incapacidad de liberarse de ese gusto por los objetos les llevó a disponer una casa como el que dispone los muebles de su sala de estar. Dócil y doméstica, era un conjunto de objetos bajo una débil piel. Mies era funerario y los Eames eran "la buena vida".

En los años sesenta los excesos del consumismo hicieron distanciarse a los Eames de los objetos. Su producción se debilitó, Charles Eames se volvió un tipo hosco.

A Mies le hubiera gustado que su casa Farnsworth (14) se hubiera habitado como la casa Eames, pero la doctora (15) la descuidó demasiado. Le costó habitar ese espacio único, no era doméstica como la Eames.

En 1947 Mies instaló mobiliario de los Eames en la exposición del Museum of Modern Art "One hundred Useful Objects of Fine Design". Nadie como Mies, tras el fracaso de su casa Farnsworth, sabía de las virtudes de este mobiliario.

Seguramente la casa Farnsworth tuvo influencia en la inspiración de la casa Eames, o al menos, así lo hemos contado: Una curiosa *mirada cruzada*.

Esta proposición, desarrollada y teorizada por arquitectos como Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla (3), es una extensión en el diagrama del estructuralismo lógico-normativo, heredado en este caso de los diez años de trabajo en el estudio de arquitectura de Rafael Moneo, el cual adquirió a su vez tal dinámica durante el periodo de mayor relevancia de Rossi. Un paso más del estructuralismo que no es casual, ya que ciertos arquitectos se veían en la necesidad de resolver algunos desajustes que resumimos:

1. La necesidad de facilitar un sistema constructivo, que se articula como composición de elementos, a saber: vigas/pilares/envoltura, muros/losas/cierres..., sin renunciar a una arquitectura más formal (digamos "patatas" y "cajas").
2. La necesidad de poder explicar con claridad los proyectos realizados, de manera que sea fácil de canalizar hacia una tarea docente, o más bien, hasta un punto de vista fácilmente comprensible; y/o mantener el interés en la argumentación de una exposición o un escrito. Lo que justifica en la labor de los arquitectos no sólo lo dicho, sino también lo grafiado.
3. La necesidad de significar las ideas iniciales de proyecto dado que las estructuras de trabajo y de producción se han vuelto complejas y a veces incontrolables.
4. La necesidad de la tranquilidad mental que supone encontrar un método.

Frente a estas potentes razones, la teoría de las limitaciones se muestra como una opción inteligente y hábil, configura un sistema seguro, estructural, donde se puede hacer una arquitectura dentro de un orden, y añadir en aspectos parciales asuntos de interés para la arquitectura actual (solventando así su compromiso con la labor teórica y de investigación). Es como poder diseñar una serie de muñecos recortables a los que se pueden ir poniendo distintos vestidos en función de la moda o la estación del año. No obstante, nos gustaría hacer algunas matizaciones:

Es cierto que a menudo, a lo largo de la historia de la arquitectura, las limitaciones que se le imponían a un arquitecto le han servido de acicate para cualificar el proceso de creación, pero también es cierto que en ningún caso este hecho ha sido garantía de una mejor solución (la ordenanza de edificación obliga a hacer en la zona centro de Sevilla absurdos balcones en fachada; los arquitectos hacen lo que pueden, pero no dejan de producirse como protuberancias a menudo indeseables en el edificio: el estar limitado por las ordenanzas empobrece la arquitectura en Sevilla); pensar por tanto que el éxito que han podido tener estos "arquitectos limitados" se puede repetir falseando una auto-limitación parece bastante increíble. Es como si vistas ciertas pautas ocurridas en la historia, decidiésemos sistematizarlas, y de esta forma sistematizáramos también lo azaroso, lo impensable, lo sorprendente... Por ello, el discurso del método que supone el argumento de las autolimitaciones conlleva una idea de renuncia. En la búsqueda de un refugio, por incapacidad o perplejidad, se propone una regresión respecto a la instauración moderna de la idea autónoma de forma, ajena a la imposición de cualquier sistema exterior. Esta adopción de un método aleja el miedo que producen aquellos calificativos.

Desde que la razón dominante promueve la corrección, el acierto y el triunfo, existe una mayor ansiedad por encontrar la tranquilidad de no caer en error. Esas ansias son las que pueden llevar a un sistema parcial a ser llamado método, y a este método ser llamado valor universal (4). El ardid tiene su encanto: a fuerza de limitar un sistema parcial se quiere conseguir un sistema íntegro - como el que soñamos de los maestros modernos -, que dé una respuesta determinista, y así disfrutar de la tranquilidad de que al menos, en nuestro proceso, la solución adoptada fue un hecho casi unívoco (algo que sólo ocurrió por lo limitado de lo que se partió).

incapacidad tanto como desde sus capacidades; y ambos hechos cualitativos gozan de oficialidad a la hora del entendimiento y crítica de los fenómenos que ellos conllevan, ¿por qué no llevarlo a la arquitectura? Quizás sea un problema de arquitectónica soberbia.

*Jujol tenía tenedores, pero necesitaba bisagras (11), tenía cajas pero deseaba juguetes. Casi ninguna de sus construcciones se mantuvo en pie. Hoy sabemos que cada uno de sus fracasos fue un pequeño avance en el camino de las incapacidades humanas.*

#### **Anexo: Ellos también fueron incapaces**

Dicen que en la escuela de Hunstanton en 1954, los reflejos de las nubes en sus cristales transmiten una revelación: Mies utilizaba el cristal como si fuera piedra. "De todos los arquitectos, quizás desde los godos, Mies era el que más sabía sobre la piedra, formaba parte de él de un modo artesanal; se fue convirtiendo en un cantero cada vez más monumental, portando la discreción y el aire de un funerario" (12). Seguramente Mies nunca pudo quitarse esa tradición de cantero, ese recuerdo de cuando bajaba con su padre y su tío al taller de cantería y distinguía perfectamente la calidad de cualquier pieza de mármol en bruto. Fue esta incapacidad de dejar de ser cantero la que dictaminó gran parte de la genialidad de su obra; que cuando tuvo su primer gran proyecto, se aferró a lo que mejor conocía, y utilizó la piedra como elemento fundamental (13), y el resto de los paramentos como si de piedra se tratara, y así, con esa piedra purísima que era el cristal, realizó el resto de su obra, y llevó su ejercicio hasta una perfección técnica de acero y cristal.

Ray y Charles Eames querían hacer una piel como las de Mies. Se habían educado con distinción y compartían ciertos gustos europeos. Los Eames sin embargo tenían un problema, y es que

puedes hacer, y esto causa tantos estragos, como las abyectas imágenes que se proyectan en medio mundo de una mejor y más sonriente vida en occidente. Imágenes, como las anteriores que son un fin en sí mismo. La cuestión es: ¿Debemos seguir por el camino de la quimera (8), y confiar nuestras ilusiones a ese otro mundo virtual banalizado para aplacar nuestro deseo?, ¿o debemos darle la vuelta y ponerlo al servicio de una posible revolución tecnológica?, y sobretodo, ¿quién investiga esto segundo? (9).

Entre la resistencia y la banalización se hace necesaria una mediación. La arquitectura ha de posicionarse entre R y R'. El escenario de nuestras vidas no es ya ese espacio moderno de la primera mitad del siglo; es un espacio complejo, un sistema paralelo (10) donde acontecen un sinfín de relaciones, que se dispone en múltiples planos, incluso virtuales, y en cuya construcción la arquitectura no es ya la única herramienta cultural fundamental.

*¿Quién va a echarle una mano a Van Berkel?*

### **Soy incapaz**

NO hay pesimismo en esta reflexión. Hay un nuevo marco de proposición para dotar a la arquitectura de la capacidad de producción desde su verdadero fundamento: la incapacidad del arquitecto ante su producción, y la incorporación de esta conciencia al acto creativo.

Toda gran obra posee en sí misma su propia negación, su fracaso y su redención. En este sentido hay que renunciar a una posición manierista o no libre de retórica y aceptar la negación e incapacidad como parte fundamental de la obra.

No hay nada nuevo en todo ello, vemos como desde diferentes campos del arte esto es una constante, especialmente clara en la literatura, Kafka, Flaubert..., construyen desde la

Aparte de que las limitaciones sean difíciles de sistematizar, cuando además se trata de auto-limitaciones la cosa se complica, porque, si se es incapaz de encontrar un sistema verdaderamente integral, ¿por dónde empezar a auto-imponerse limitaciones? Las auto-limitaciones tienen el peligro de que bajo la bandera de una aparente negación, sirven para dar rienda suelta a todas nuestras capacidades, a un volcado libre de todos los fantasmas personales (5). Pensar que es uno mismo el que tiene la capacidad de auto-limitarse, y no el medio (6), es aceptar que las cosas han de surgir de la mente de genios creadores, que con todas sus capacidades disponen y ordenan a su entero gusto, con una suerte de genialidades que obligan a los moradores de su obra a estar doblegados a sus obsesiones (en lugar de ejercer de mediadores entre habitador y objeto). De esta manera cada vez con más frecuencia nos vamos rodeando de edificios tremendamente estúpidos, eso sí, de una gran coherencia en todo su proceso.

Las arquitecturas potenciales no tienen sustento en las limitaciones, sino en las incapacidades (que a veces albergan a estas primeras), pero nos cuesta trabajo decirlo. Entre estas incapacidades puede aparecer el momento mágico, la verdadera obra sorprendente. El juego de las auto limitaciones tiene también sus límites, y es en las propias incapacidades donde comienzan.

*...Yo deseo ser un genio, como Mies, como Corbu, y tener mi propio sistema total, pero no puedo, porque los genios son mitos románticos, superhéroes que representan la figura de un inalcanzable triunfo. Llamémosle mi incapacidad.*

### **Deseo ser cualquier cosa**

La tradición de la arquitectura a la que tenemos acceso es puramente constructiva, y estos fundamentos constructivos no han cambiado de forma total en los últimos 70 años. Por ello cualquier arquitecto español de cierta edad, al seguir esa tradición, se puede considerar de fundamento moderno.

En su proceso de captura y crítica de la historia de la arquitectura, Rafael Moneo, asume los límites de la modernidad, en definitiva, abandona el concepto de progreso que traslada el deseo a un momento futuro, pero mantiene la objetualidad desarrollada a lo largo del siglo pasado. Desde argumentos compositivos, construye un sistema que enlaza con los maestros del movimiento moderno desde la razón constructiva.

Este proceder es deseado por muchos. Sin embargo lo que está más extendido entre las generaciones más jóvenes es un discurso de retracción que se produce sólo en claves formales. En un principio se trata de cajas, luego patatas, y la transición es fácil porque se trabaja con las formas. El intento de sistematizar estos resultados, argumentando las renunciaciones desde las limitaciones auto-impuestas, esconde una incapacidad no reconocida por estos arquitectos, y sí asumida por arquitectos como Moneo.

Los arquitectos jóvenes están en algo nuevo, en la búsqueda vertiginosa de la forma. Se sienten perdidos, añoran un maestro, se revuelven en sus asientos, buscan la Arquitectura por cualquier parte, les angustia pensar que les queda por mirar en algún sitio. Como el mal viajero, siempre piensan que se han dejado algo fuera de la maleta.

Así es que cuando vemos a los arquitectos escribir de filosofía, de arte, de economía... algo nos preocupa profundamente, ¿será que no pueden hablar de Arquitectura?

Hemos tenido que mirar las otras disciplinas. Lo que desde una disciplina es claro y fácilmente comprensible, desde otra no, y por eso es común el éxito de arquitectos que han compartido dos disciplinas o que vienen de otra (7), por la facilidad con la que revelan a través de esa otra disciplina hechos insólitos para la Arquitectura.

En esta disolución de disciplinas la situación se ha complicado, se ha ampliado el campo de batalla y nosotros debemos ensancharnos, porque la confusión sólo beneficia a los más fuertes. El arquitecto debe interactuar con el literato, el fotógrafo, el cineasta... Transmitir al fotógrafo qué miradas se pueden arrojar, aunque sea el fotógrafo quien las ejecute; el literato podría enseñar al arquitecto la expresión lingüística, aunque sugiera la opinión del arquitecto: injertos que ayuden a avanzar a la disciplina.

*Yo quería ser un genio-arquitecto, pero la incapacidad me llevó a desear ser cualquier cosa que no arquitecto, di un salto mortal y me perdí en el aire.*

### **Puro deseo**

Cada vez que uno toma un avión se introduce en una máquina de los años setenta. La tecnología que a uno le rodea, y sobretodo, la concepción del modelo que tal tecnología ha producido no es muy diferente de la de los años sesenta, lo cual nos debería llevar a preguntarnos por qué no hay un desarrollo en la aeronáutica comercial equiparable al de la industria automovilística u otras industrias aún más avanzadas. La respuesta está en términos económicos, y se puede trasladar automáticamente a la arquitectura.

Pero si los medios de producción constructivos de la arquitectura apenas cambian, los medios para fomentar el deseo avanzan despiadadamente, sobretodo a través de las imágenes que ofrece la informática. La informática te hace ver lo que