

CULTIVANDO LA MEMORIA

Celestino García Braña

Profesor Titular de E.U., Composición Arquitectónica

Hace aproximadamente quince años, tuve ocasión de visitar el museo de historia en Jyväskylä, la ciudad natal de A. Aalto. Allí pude contemplar numerosos ejemplares de las hoces que los campesinos fineses habían utilizado a lo largo de siglos en sus labores agrícolas. La sorpresa que tales objetos me produjo, no provenía de la forma, en sí, de aquellos instrumentos, sino de la notable conexión formal entre ellos y la grafía que muchos siglos después utilizaría A. Aalto, en el tratamiento de sus conocidas "maderas".

Aquella experiencia personal me llevo a reflexionar sobre una cuestión apasionante en el mundo de la arquitectura, como es la relación entre memoria y proyecto. Reflexiones que durante años constituyeron, en el pasado, alguna de las clases impartidas en el curso de Introducción a la Arquitectura y que ahora pongo por escrito, no sin recordar un extraordinario libro del filósofo Emilio Lledó, excepcionalidad por otra parte habitual en todos los suyos, "Silencio y escritura", muchas de cuyas ideas están en el fondo de las interpretaciones aquí expuestas. E. Lledó, en el texto citado nos recuerda que Kant, en su "Introducción a la Crítica de la razón Pura" había escrito: "No existe duda alguna sobre el hecho de que todo nuestro conocimiento proceda de la experiencia".

Según Kant nuestra capacidad de conocer no se despierta sino a través de aquello que pasa por los sentidos, que provoca representaciones y que pone en movimiento nuestra actividad intelectual. Pero además, y esto resulta muy importante en el tema que nos convoca, la experiencia consiste en elaborar todo ese material que entra por los sentidos, hasta producir conceptualidades propias, lejos por lo tanto de toda operación puramente mimética sin elaboración propia alguna. Experiencia no es, por consiguiente, la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino una "elaboración".

La experiencia supone, por lo tanto, no sólo recibir sino elaborar. Conectando lo anterior con aquella experiencia referida al museo de historia en Jyväskylä, cabe decir que A. Aalto elabora una formalización, para el tratamiento "moderno" de sus maderas, cargado de intencionalidades que constituye una nueva propuesta, que, como tal, no debe al pasado más que el hecho de haber sido el desencadenante primero, a veces consciente y muchas inconscientemente, de la nueva elaboración, que ya está ligada a nuevas circunstancias y frente a las cuales quiere construir su propuesta. ¿Cuáles son estas nuevas circunstancias que determinan en último término las propuestas concretas de Aalto? En primer lugar las de su propio presente, el entorno inmediato que le rodea, y entre ellas sin duda ninguna la incipiente era maquinista que sobre él y todos los más conscientes creadores de su momento tan significativamente actuó. Sus formas están ligadas estrechamente a la producción industrial y en ningún modo tratan de imitar las de los viejos campesinos. Su contexto cultural, en el terreno arquitectónico, estaba dominado por las incipientes formalizaciones del Movimiento Moderno y a ellas responderían las específicas formas aaltianas.

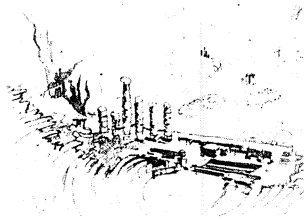


Fig. 1



Fig. 2

Ya ha sido contado en anteriores ocasiones, pero bueno será repetir aquí, como detrás de la propuesta para el auditorio al aire libre que Aalto construye en la universidad de Otaniemi, (1953-1966) seguramente está el recuerdo de una visita realizada a Delfos, en el año 1929. Un dibujo realizado con ocasión de aquel viaje, muestra la atención con la que Aalto se detiene ante las ruinas del teatro griego. Comparando el dibujo y la propuesta para el auditorio al aire libre de Otaniemi, comprobamos su filiación, sin duda, pero también la "actualización" del material recordado, cuánto hay de elaboración propia, distante de la imagen vivida y experimentada años atrás; ha transcurrido mucho tiempo entre ambos acontecimientos, pero sobre todo están las reflexiones de su autor tratando de responder a las incitaciones del mundo moderno, lo que realmente era su problema más importante.

Dejemos que sean las propias palabras de Aalto quien nos narren lo consciente que él mismo era de las singularidades de este proceso creativo:

"Cuando tengo que solucionar un problema arquitectónico me encuentro generalmente, casi sin excepción, ante un obstáculo difícil de superar. La causa de ese fenómeno parece radicar en la complicada tarea originada por el hecho de que el proyecto arquitectónico moviliza innumerables elementos que a menudo están en mutuo conflicto. Exigencias sociales, humanas, económicas y técnicas junto con las cuestiones psicológicas que afectan tanto a los individuos como a los grupos combinados con los movimientos de las masas y los individuos con sus fricciones internas, forman un complejo entramado imposible de desenredar de una manera racional o mecánica. El inmenso número de exigencias y problemas parciales forma una barrera tras la cual la idea básica arquitectónica emerge muy difícilmente. En esta situación, aunque no de modo consciente, hago lo siguiente: olvido durante un tiempo el conjunto de los problemas hasta que todas las exigencias diversas y la atmósfera que las envuelve se sumerjan en mi subconsciente. Entonces paso por una fase semejante al proceso del arte abstracto. Dibujo guiado solamente por el instinto; no hago síntesis arquitectónicas, sino, a veces, algo parecido a composiciones infantiles, y de este modo, sobre una base abstracta, gradualmente, va tornando forma la idea principal, un tipo de sustancia general, a través de la cual es posible armonizar los múltiples problemas parciales en conflicto. Al dedicarme al proyecto de la Biblioteca Municipal de Viipuri (tenía mucho tiempo, cinco años enteros), pasaba largos períodos de tiempo entretenido con dibujos ingenuos. Dibujaba todo tipo de paisajes de montaña fantásticos, de vertientes iluminadas por varios soles en diferentes posiciones, y de ahí surgió paulatinamente la idea principal del edificio de la biblioteca. El sistema arquitectónico de la biblioteca se compone de varias áreas de lectura y de entrega, escalonadas en diferentes niveles, y en la cumbre se encuentran el centro administrativo y de supervisión. Los dibujos infantiles sólo estaban vinculados indirectamente con el pensamiento arquitectónico, pero en todo caso conducían a un entrelazamiento de la sección y de la planta y a cierta unidad entre la construcción horizontal y la vertical.

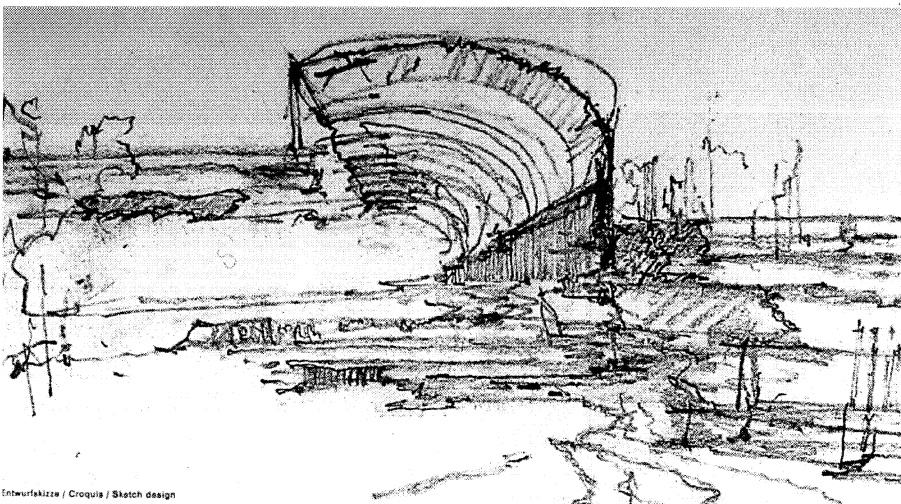
Menciono estas experiencias personales sin querer convertirlas en método. De todas formas, creo que la mayoría de mis colegas sienten algo parecido durante sus propias luchas con los problemas. Los ejemplos no tienen tampoco nada que ver con las buenas y las malas cualidades del resultado. Los cito aquí solamente para demostrar mi propia creencia instintiva en que las artes arquitectóni-

cas y las artes libres tienen la misma raíz abstracta en cierta manera, pero basada, no obstante, en el conocimiento y las imágenes almacenadas en nuestro subconsciente.

En nuestra exposición en Londres en 1933 (de obras de Aino Aalto y mías, organizada por The Architectural Review) expusimos algunas construcciones de madera, de las que algunas eran experimentos de formas y elaboración de madera sin ningún valor práctico, o relación racional siquiera con la práctica. El crítico de arte de The Times escribió sobre éstas como si fuesen una expresión del arte abstracto. Dijo que eran "non-objective art", pero producidas por un proceso de concepción diametralmente opuesto. Quería decir que se originaban en un proceso inicialmente práctico, pero que el resultado final era "non-objective art". Por otra parte, clasificaba algunas construcciones como puros ejemplos de arte abstracto, que, en su opinión, a diferencia del arte no material en general podrían tener uso práctico algún día en el futuro. Quizá tuviera razón, no he querido desmentirlo entonces ni ahora. Pero como opinión personal y emocional querría añadir que la arquitectura y sus detalles pertenecen en cierto modo a la biología. Tal vez se asemejen, por ejemplo, a un salmón grande, o a una trucha. No nacen completamente desarrollados, ni siquiera nacen en el mar o en las grandes aguas en que normalmente viven. Nacen a miles de kilómetros de su morada habitual, donde los ríos se reducen a arroyos entre las montañas, en pequeños regatos cristalinos, bajo las primeras gotitas del hielo que se deshiela, tan lejos de la vida normal como la emoción y el instinto humanos lo están del trabajo cotidiano.

Así como una pizca de huevos requiere tiempo para desarrollarse en un pez completamente evolucionado, igualmente se necesita tiempo para todo lo que se desarrolla y cristaliza en nuestro mundo de ideas. La arquitectura necesita aún más tiempo de desarrollo que cualquier otro trabajo creador. Como un pequeño ejemplo de mi propia experiencia, puedo citar que de lo que puede parecer un mero juego de formas, después de un largo período de tiempo, inesperadamente surge una forma arquitectónica práctica.

Fig. 3



¿Cuál es el desarrollo del capitel de una columna jónica? Su origen está en las formas dobladas de madera y en el retorcimiento de las fibras bajo la presión. Pero el producto final de mármol no es una copia naturalista de este proceso inicial. Sus formas pulcras y estables encarnan cualidades humanas, inexistentes en la forma constructiva original”.

Aalto, en esta larga cita, hace hincapié en la importancia del pasado como germen del presente y del largo tiempo necesario para toda elaboración consciente. Sobre ambos temas volveré más adelante. Nuestra vida, viene a decirnos A. Aalto, recoge lo que otros en sus propias vidas han elaborado y tras de ello su arquitectura incorpora de algún modo aquellas experiencias.

Y además, como decía S. Giedion, “Aalto, donde quiera que se encuentre lleva a Finlandia con él”.

La observación del mundo y lo que otros hombres han hecho sobre él es, sin duda, un principio que da lugar a nuevas ideas arquitectónicas.

Sin pasado no hay presente, un presente que se presenta como la ocasión para completar todo lo que aún no ha sido dicho o hecho sobre un determinado tema y así “el presente es un modo de determinar todo lo indeterminado del pasado”, algo que solamente es posible a través de la propia experiencia, es decir, de aquello que a lo largo de la vida nos ha ido “haciendo”, y en lo que nos ha ido “haciendo” encontraremos las explicaciones para elegir unas determinaciones y no otras. Muchos caminos son posibles pero sólo elegimos, a la postre, uno, rechazando los demás.

Fig. 4



La observación del mundo y de los otros hombres es sin duda un principio originador de la reflexión Arquitectónica. Un texto de J. Utzon "Plataformas y mesetas: Ideas de un arquitecto danés "(1962) sirve bien como ejemplo": La plataforma, utilizada como elemento arquitectónico, resulta algo fascinante. Me cautivó por primera vez en México, durante un viaje de estudios que realicé en 1949. Allí encontré una gran variedad de plataformas, diferentes tanto por su tamaño como por su concepción. Muchas de ellas se encuentran aisladas, rodeadas solamente por la naturaleza.

Todas las plataformas mexicanas fueron ubicadas y construidas por artistas que hicieron gala de una gran sensibilidad en su apreciación del entorno natural y de una gran profundidad en su concepción del diseño. Irradia de ellas una gran fuerza. Cuando una las siente bajo los pies experimenta la misma sensación de firmeza que emana de un macizo rocoso".

En el mismo texto, más adelante, describe el uso que de la idea de la plataforma hará en su proyecto para la Opera de Sydney: "En el proyecto para la Opera de Sydney, la idea rectora fue hacer que la plataforma cortara el edificio como un cuchillo, separando completamente las funciones primeras de las secundarias. En la parte superior de la plataforma, el espectador percibe la obra de arte terminada: en la parte inferior se la prepara.

Es muy importante mostrar la fuerza expresiva de la plataforma y no destruirla con las formas que se construyen sobre ella. Un techo plano no expresa la horizontalidad de la plataforma".

Fig. 5



Quizás el arquitecto que más directamente ha reconocido estas influencias en su arquitectura haya sido Luis Barragán. En el discurso de recepción del premio Pritzker en 1980, a propósito de la idea de la arquitectura escribió:

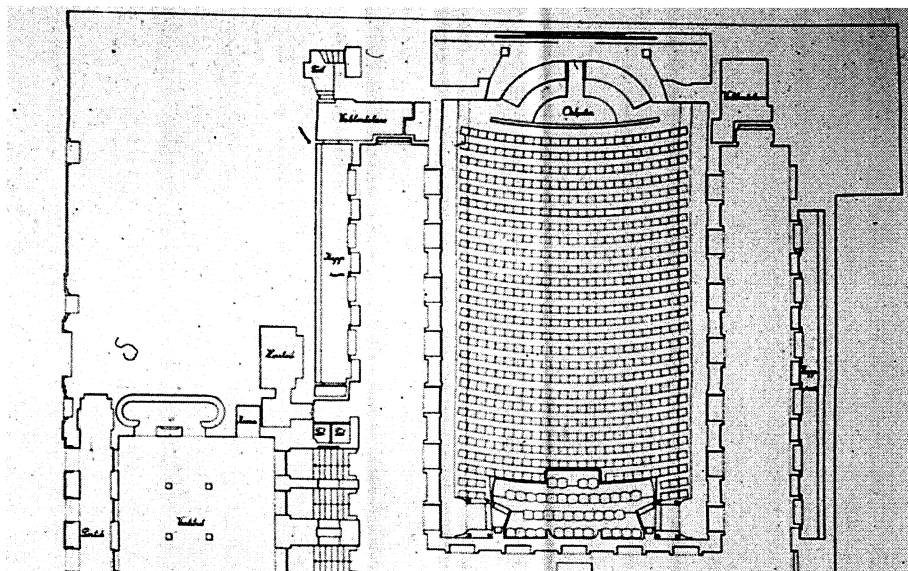
“Arquitectura. Mi obra es autobiográfica, como tan certeramente lo señaló Emilio Ambasz en el texto del libro que publicó sobre mi arquitectura el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En mi trabajo subyacen los recuerdos del rancho de mi padre donde pasé años de niñez y adolescencia y en mi obra siempre alienta el intento de transponer al mundo contemporáneo la magia de esas lejanas añoranzas tan colmadas de nostalgia.

Han sido para mí motivo de permanente inspiración las lecciones que encierra la arquitectura popular de la provincia mexicana: sus paredes blanqueadas con cal; la tranquilidad de sus patios y huertas; el colorido de sus calles y el humilde señorío de sus plazas rodeadas de sombreados portales. Y como existe un profundo vínculo entre esas enseñanzas y las de los pueblos del norte de África y de Marruecos, también éstos han marcado con su sello mis trabajos.

Católico que soy, he visitado con reverencia y con frecuencia los monumentales conventos que heredamos de la cultura y religiosidad de nuestros abuelos, los hombres de la colonia, y nunca ha dejado de conmoverme el sentimiento de bienestar y paz que se apodera de mí espíritu al recorrer aquellos hoy deshabitados claustros, celdas y solitarios patios. Cómo quisiera que se reconociera en alguna de mis obras la huella de esas experiencias, como traté de hacerlo en la capilla de las monjas capuchinas sacramentarias en Tlanpan, Ciudad de México”.

Abundando en el tema y recogiendo un párrafo de una entrevista que Marie-Pierre Toll hace a Barragán en 1981 a propósito de los colores elegidos para la casa Gilardi, la respuesta del arquitecto mexicano no puede ser más expresiva del valor de la experiencia como génesis de la elaboración Arquitectónica:

Fig. 6



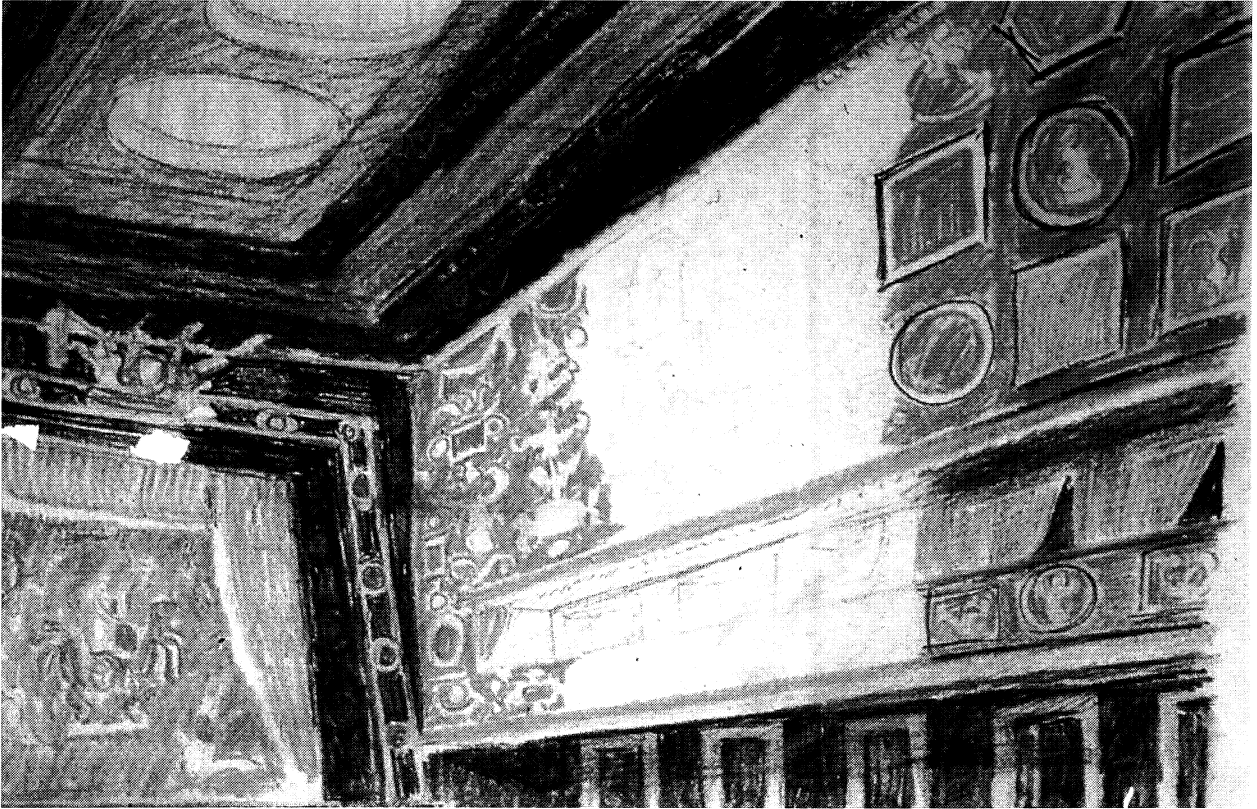


Fig. 7

"Los colores los tomé de una pintura de Chucho Reyes. Ahora se la enseñaré: es un gallo. De ahí salieron el magenta y el azul turquesa.

Chucho Reyes tenía un excelente ojo para el color. Dedicó su vida a las cosas bellas. No entendía de planos, pero me ayudó con el color. El color de los mercados mexicanos... el color de los dulces mexicanos... de las golosinas... la belleza de un gallo.

Colocamos los colores para la casa Giraldi pintando grandes cartulinas en mi casa, recargándolas una tras otra en las paredes, moviéndolas de lugar, jugando con ellas hasta que decidimos los colores exactos".

Naturalmente, lo que estas citas revelan, además, es que toda experiencia necesita tiempo para ser asimilada, a veces los largos años que median entre un viaje de juventud y la ocasión del proyecto en plena madurez. En el diario del viaje que G. E. Asplund realiza recién terminados sus estudios de arquitectura anota la "experiencia" vivida en el sur de Italia:

Siracusa: "...tomamos café y Strega en un pequeño café en la plaza de la catedral, en medio de la multitud y de las encantadoras, y más bien impúdicas, figuras de carnaval italianas. Ofrecimos cigarrillos a los rufianes, jugamos a la pelota con los niños, dejamos que la gente arrojara confeti en nuestras bocas, e intercambiamos miradas con las bellezas sicilianas de ojos oscuros que tocaban sus castañuelas, y reunimos una buena multitud a nuestro alrededor.

Por la noche, bajamos a los muelles del Bastión, junto al mar, bajo un cielo negro carbón, lleno de estrellas, para mirar los barcos extraños y silenciosos, con una deslumbrante luz blanca en la proa, buscando las maravillas del fondo del mar... El teatro Griego es imponente en dimensiones y en efecto. La misma hermosa gravedad de los templos. La clave es el espacio abierto con los cielos encima, los asientos dispuestos alrededor del escenario, el llano y el mar. Una simplicidad de concepción y una gran unidad lo ligan todo, dándole plenitud arquitectónica...".

Taormina: "Como de costumbre, tomamos un carruaje como personas consecuentes para subir a la ciudad. Recibimos la impresión de un mar azul con blancas olas rompiendo sobre las playas del acantilado, almendros floridos delineando las osadas y escarpadas pendientes ascendiendo hasta la ciudad, antes de la caída del crepúsculo. Era el último día de carnaval, con farolillos de colores y figuras cómicas y abigarradas y una gran orquesta en la plaza, el cielo estrellado en lo alto y abajo, a lo lejos, el rumor del mar. ¡Los hombres son seres gozosos! Por la mañana pudimos ver el blanco deslumbrante del Etna y los acantilados rocosos de Castello y Mola elevándose cientos de metros sobre nuestras humildes cabezas. Era hermoso, mucho, tal vez no tan magnífico como Agrigento, pero sí más salvaje. Allí yacía el teatro Griego y nos emocionó como cualquiera otra cosa de ese tipo que habíamos visto".

Sobre el teatro: "Es difícil imaginar una situación más impregnada de devoción y solemnidad. Uno se siente paralizado por la altiva gravedad y la grandeza de espíritu que deben haber motivado las ideas y sentimientos de los antiguos sobre

Fig. 8



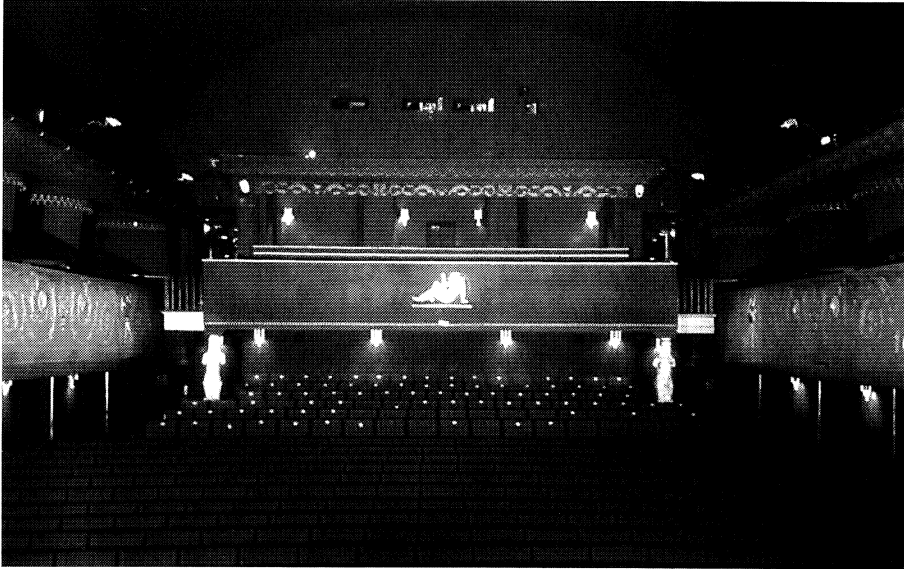


Fig. 9

el arte, lo mismo el arte del teatro que de la escultura, concebido uno como marco para el otro. Una representación, en un lugar como este, debe haber sido algo muy distinto y superior a las insignificantes mezquindades cotidianas que pasan, actualmente, por arte teatral. Y el sentimiento que ha llevado a escoger un lugar y una construcción así debe haber sido algo muy distinto del ideal moderno de comodidad perezosa y elegancia superficial. Las cosas eran grandes entonces, son pequeñas ahora...”.

Con estos textos, estamos ya en condiciones de comprender el origen de la estupenda solución que Asplund daría, años después, para el interior del cine Skandia (1922-1923) en Estocolmo, donde, después de tantear diversas posibilidades, acaba pintando aquel techo de un intenso color azul, en el que leves puntos blancos nos remitirán al estrellado cielo del sur italiano, mejor dicho, al estrellado cielo de sus recuerdos, frente al casi siempre celaje gris de sus tierras nórdicas.

En el proceso de conocimiento, el estudio de los edificios que nos precedieron en el tiempo es de suma importancia. Por encima del ingenuo y bauhassiano rechazo del estudio de la historia de la arquitectura, está el profundo conocimiento de ésta que permitió, por ejemplo, al arquitecto constructivista M. Guinzbourg, entender y formular la singularidad del constructivismo, definiendo sus nuevos valores en contraste con los del pasado, pero extrayendo de aquellos su comprensión de la arquitectura como creación humana, dependiente siempre de las circunstancias de su contexto, de sus valores culturales y del propio desarrollo tecnológico y constructivo, es decir, reconociendo la vitalidad del presente, de su presente.

El camino del conocimiento sólo se inicia comprendiendo algo que luego permita avanzar, casi siempre muy lentamente, tratando de que todo lo que nos viene del exterior entre en reacción con lo que ya sabemos, con lo que en cierto modo ya somos. Y es esta confrontación con lo que ya somos lo que nos permite progresar en el conocimiento, enriquecer nuestra biografía intelectual, si se quiere, arquitectónica.

Para profundizar en aquel conocimiento necesitamos partir de algo en común. Imposible resultaría para nosotros orientarnos en la selva amazónica, algo tan natural para un indio habitante de aquellas naturalezas, como para él hacerlo en alguna de nuestras ciudades. Nada es posible en una u otra dirección porque no hay puntos en común: lo que es fácil y natural a partir del medio que se conoce nada es posible fuera de él.

Se necesitan, pues, elementos comunes para iniciarse en el conocimiento. Sólo podemos iniciar el camino comprendiendo algo, para después avanzar lentamente, haciendo que todo lo que nos viene de fuera dialogue con lo que ya somos, es esa confrontación con lo que ya somos, lo que continuamente irá enriqueciendo nuestras autobiografías.

Debemos adquirir el hábito de saber leer un plano, un proyecto, un espacio... la arquitectura. Con detenimiento, buscando conocer la profundidad de lo que se propone por encima de las apariencias, y, desde luego, por encima de las "gráficas". La lectura de un proyecto como delectación, es una labor que implica descubrimiento y que por ello necesita confrontarse con el propio conocimiento, con la propia memoria. Un proyecto, la arquitectura, no hablan de una sola vez, no lo dicen todo en un instante, hay que interrogarles, repetida e intensamente para desentrañar todos sus enigmas ocultos, enigmas que no están en la obra sino en nosotros al contemplarlos, por eso es necesario volver una y otra vez sobre los mismos proyectos, sobre los mismos edificios, sobre los más importantes, sobre los definitivos. Conocer de memoria las obras cumbres, saber trazar el esquema de las más influyentes... es además el placer de la relectura. A fin de cuentas, ¿por qué se relee sino es por el placer que comunica y por el continuado conocimiento que extraemos del diálogo vivo entre lo que el texto manifiesta y lo que hay en nuestro interior?, y, como nuestro interior cambia, aunque el proyecto con el que nos enfrentamos permanece idéntico, la experiencia siempre será diferente y enriquecedora.

¿Será contradiciendo, aparentemente, a Eco, que lo abierto no es la obra de arte, sino nosotros mismos?

Por ejemplo, la lectura de un proyecto, de un edificio, no será la misma después de conocerlo directamente, después de leída una interpretación, o los varios textos que en su interpretación se han escrito, de ahí el interés de volver una y otra vez sobre las mismas cosas, sobre los mismos proyectos.

De allí, también, la importancia del conocimiento de la teoría, de las teorías de la arquitectura. Cada una de ellas ilumina, como destellos de diferentes coloraciones, aspectos de este complejo fenómeno de la arquitectura. Y en la formación de esta experiencia autobiográfica, el conocimiento de los matices y de las intenciones del pasado nunca es baldío, al contrario, es una de las pocas fuentes donde llenar los cántaros del propio conocimiento, para que luego puedan dialogar con lo que de nuevo se nos proponga, cimentando sólidamente la propia "elección de valores" a significar. Por ello la importancia del conocimiento de la historia, de las teorías de la arquitectura, de todo ese "corpus" de conocimiento que ha ido enriqueciendo el fenómeno de la arquitectura. Y ello, siempre, sin olvidar que las interpretaciones, las lecturas que otros hayan hecho nunca pueden sustituir a la propia lectura, a la propia asimilación, en definitiva a la propia interpretación.

Apropiándonos de un texto de Lledó podemos entender que "percibir el proyecto como problema quiere decir, sobre todo, que el lenguaje inmediato con que se presenta a quien lo analiza, no satura ni agota todas las posibilidades semánticas de ese lenguaje. El edificio no puede decir todo, sino a quien le pregunte por todo, pero esa pretensión de totalidad es absolutamente imposible. Sólo por esto, y no por una modalidad de subjetivismo o relativismo, la arquitectura es un proceso abierto continuamente, y ningún edificio encierra en sus sintagmas un contenido "único" o "último".

Porque lo que conocemos a través de la historia, no es sólo el edificio, sino también la interpretación que en la historia (en las historias) ha originado ese edificio, y esto es valioso en la medida que dé paso, primero, a la propia lectura, y después, quizá, a que sus sugerencias, transformadas en propio conocimiento, en propia experiencia, en autobiografía, puedan surgir transformadas, combinadas, reelaboradas como propuestas proyectuales, ya que en definitiva y volviendo a Lledó:

"La recepción es un fenómeno condicionado no sólo a los valores "estéticos", sino a toda una serie de componentes que integran la "vida" del receptor y de los que surge su peculiar sentido estético".

Y al hablar de la vida del receptor, se refiere fundamentalmente a su memoria, como aquello que "constituye, crea, estructura las sustancias de la historia, y, por supuesto, de la historia personal de cada autor".

Siguiendo las consecuencias de su análisis traducidas a lo arquitectónico, podemos así entender que:

"Es a través de su propia memoria, que el arquitecto integra, a través de ella, las experiencias colectivas, asumiendo a través del filtro de su individualidad todo aquello que después se transforma en proyecto, en obra, en edificio.

Wright no copió de la arquitectura gótica, ni de su conocimiento del arte japonés extrajo "recetas" para su arquitectura, tampoco el arte egipcio o maya está presente en sus propuestas, ni el ritmo musical de Bach, o Beethoven es trasladado a sus proyectos, ni en sus escritos hay nueva transposición de las ideas de Goethe, ni de W. Whitman, ni su modo de entender la arquitectura dependía de Nietzsche o de Unamuno, pero todos ellos estaban magníficamente en el germen de lo que luego serían sus obras. Así nos lo cuenta el propio Wright:

"En aquellos lejanos días me emocionaban los restos Mayas, Incas y Egipcios, amaba lo bizantino. Las estructuras persas, como bóvedas me parecían bellas. Pero nunca nada griego, excepto la escultura y los vasos, el premio a su persistente esfuerzo en busca de la solución elegante. Mi búsqueda iba más a la excepción que probaba la regla que a la regla misma.

En cuanto a la inspiración proveniente de la naturaleza humana, ahí estaban Jesús, Lao-Tsé, Dante, Beethoven, Bach, Vivaldi, Palestrina, Mozart. Shakespeare estuvo en mis bolsillos en los muchos años en que viajé en el tren de la mañana a Chicago. Aprendí, también, de William Blake (de quien leí toda la obra), Goethe, Wordsworth, Dr. Johnson, Carlyle (Sartor Resartus a los catorce años), George Meredith, Victor Hugo, Voltaire, Rousseau, Cervantes, Nietzsche, Unamuno, Heráclito, Aristóteles, Aristófanes.

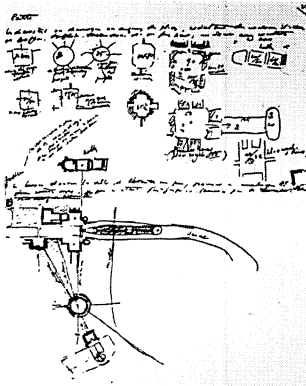


Fig. 10

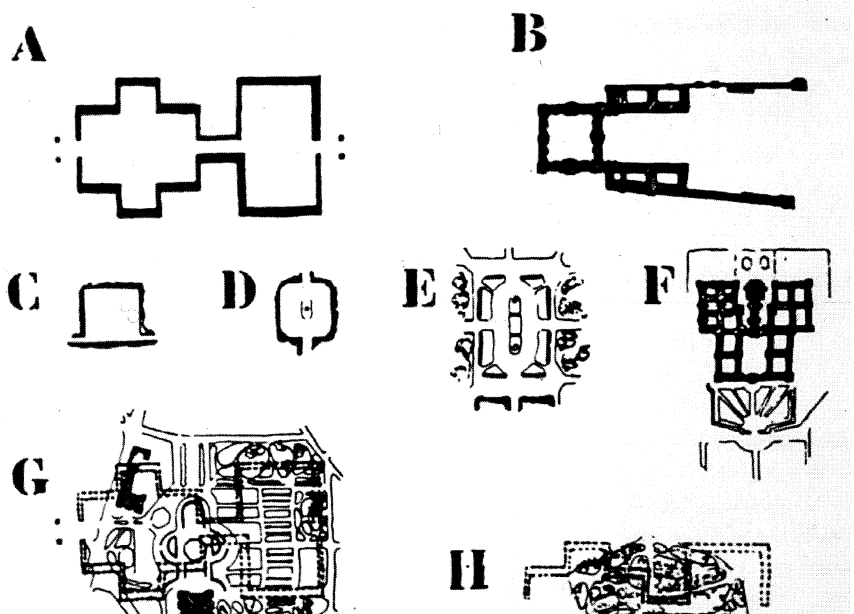
Amaba la Santa Sofía bizantina, una verdadera bóveda en contraste a la bastarda de Miguel Angel. Amaba el gran período Momoyama en la pintura japonesa, y el Ukiyoe posterior, tal como lo encontré en los grabados en madera de la época. Coleccioné esos grabados con devoción extravagante y vergonzosa avidez, y me senté largamente ante las inspiradoras series de Hokusai e Hiroshige; aprendí mucho de Korin, Kenzan, Sotatz y siempre los primitivos. Los períodos Ukiyoe y Momoyama, la arquitectura y la jardinería japonesas, confirmaban el propio sentido de mi obra y me deleitaban, como lo hacía la civilización japonesa, que parecía tan frescamente y completamente del suelo, orgánica.

También el gótico se elevaba, para mí, pero muy rara vez, si alguna, el Renacimiento en arquitectura, fuera de las contribuciones originales de los italianos. Siendo hijo del clérigo, leí mucho la Biblia y entré en todos los grandes museos del mundo, de América a Londres, por todo el globo hasta Tokio.

Leí y respeté a muchos de nuestros propios poetas y filósofos, entre ellos Emerson, Thoreau, Melville, William James, Charles Berad, John Dewey, Mark Twain, nuestro supremo cuentista humorístico; especialmente leí y respeté al dador de la nueva religión de la democracia, Walt Whitman. Poco me importaban los grandes pragmáticos en filosofía y menos todavía los sofistas griegos. El historicismo siempre me pareció equívoco, la mejor de las historias, la Roma, de Gibbons. Siempre fue alto mi respeto por Federico Froebel, debido a la mesa del kindergarten de mi madre. Pronto me aparté de la abstracción griega vía Oxford u otra. De todas las bellas artes, la música era aquella sin la cual no podía vivir y como enseñado por mi padre (la sinfonía, edificio sonoro) encontraba en ella un paralelo simpático con la arquitectura. Beethoven, y también Bach, eran arquitectos príncipes en mi reino espiritual.

Me gustaba Brahms, el gran discípulo de Beethoven. Italia era para mí y es aún el corazón palpitante del arte creador, manifiesto en Vivaldi, los trovadores y Palestrina. Andan a la par del Giotto, Mantegna, Leonardo, etc."

Fig. 11



Y el gran valor de la arquitectura de Wright, ya no consiste en hablarnos de aquellos orígenes, su valor reside en la transformación de todos aquellos conocimientos en nuevas propuestas arquitectónicas, que a partir de él, alcanzan categoría suficiente, para hablar por sí mismas. Para constituirse, por lo tanto, en nueva experiencia, abriendo caminos que aún no estaban explorados constituyéndose, en definitiva, en "nuevos orígenes", a partir de los cuales surgen nuevas vías de conocimiento y de experimentación para todos nosotros.

Volviendo a tomar otro texto de Lledó y transformándolo, como venimos haciendo, según nuestros intereses:

"El "acto de la arquitectura" es, por consiguiente, una forma de temporalidad. Vista desde cada presente, la arquitectura es memoria: pero en el presente de su creación la arquitectura es también tiempo hacia el futuro. Tiempo como un puente sobre el que se pudiese circular entre dos orillas, la una próxima, inmediata, visible; la otra lejana, sometida a innumerables mediaciones, invisible".

Y desde otro ángulo el estudio de la Historia de la arquitectura, en tanto en cuanto implica conocer lo que otros pensaron e hicieron, establecer un diálogo, superar los estrechos cauces que el propio conocimiento y la propia experiencia suponen, es "dejar de hablar consigo mismo, y hablar con los otros".

Sin embargo, una advertencia: He planteado en el proceso del conocimiento, la necesidad del estudio de las obras de los mejores arquitectos que en el mundo han sido, pero ello puede dar lugar a dos resultados totalmente contrapuestos:

"O bien dominando una intimidad vacía y apoderándose de ella saturándola con su mensaje, o, en el caso contrario, de que esa intimidad esté forjada por una auténtica "interioridad" haciéndola fermentar y renovar en el discurrir de la propia consciencia".

Se hace por ello necesario que en el estudio de la arquitectura, la asimilación no se produzca por adhesiones incondicionales, por entusiasmos vacíos, y ello "sólo será posible en la medida en que el diálogo con lo que estudiamos, sea realmente tal, no simple seguidismo. Es necesario por ello forjar la propia intimidad, cargar de contenido lo que somos, multiplicar el número y la intensidad de nuestras experiencias, lograr un contenido vital rico, cargado de memoria: "Una intimidad que no crea su propia memoria, está siempre condenada y remitida al exterior". Todo arquitecto importante ha logrado cargar de contenidos su experiencia, ha logrado una cierta capacidad de expresión con la cual comunicarse con los demás.

Este es el objetivo básico de la búsqueda de nuestra propia autobiografía: el logro de la propia capacidad de expresión, que no será sino la suma y combinación de todo aquello, que en el transcurso del tiempo, hayamos sido capaces de acumular en nuestra memoria personal, a condición de que, tal y como nos recuerda Platón: "Esté escrito con fundamento en el alma del que aprende, capaz de defenderse a sí mismo, y sabiendo con quienes hablar y ante quienes callarse".

En definitiva, lo verdaderamente importante en el proceso de todo aprendizaje, y por ello también el de la arquitectura, es el de estructurar unos conocimientos, suficientemente interiorizados, para a partir de ellos lograr una relativa "seguridad de elecciones, desde lo que ya somos".

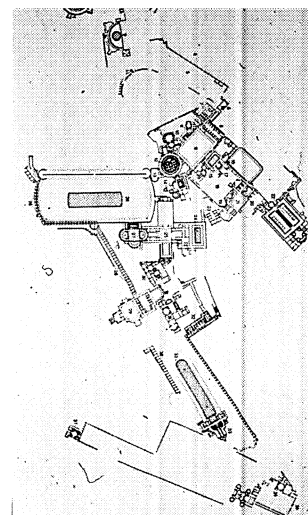


Fig. 12

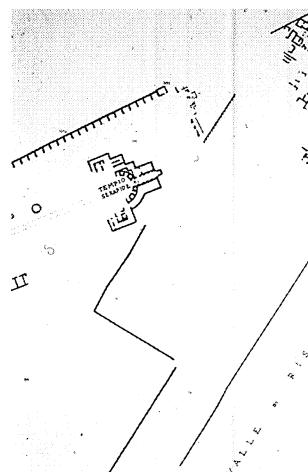


Fig. 13



Fig. 15

Objetivo importante hace ya muchos siglos señalado también por el propio Platón. "Porque todo cuerpo al que le viene de fuera el movimiento es inanimado; mientras que al que le viene de dentro, desde sí mismo y para sí mismo es animado".

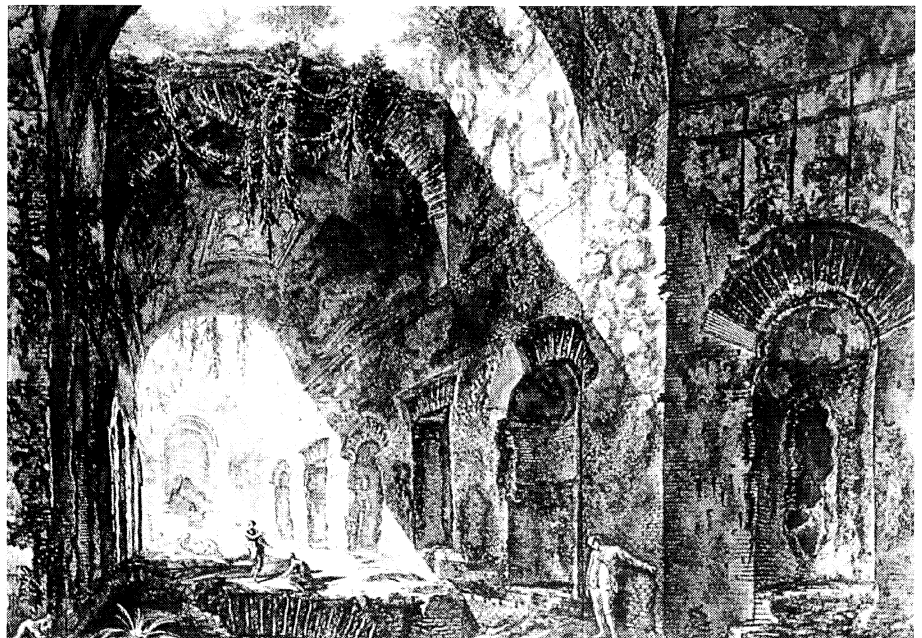
Sólo desde este propio discurso interior se nos permite conocer, que no es sino interpretar lo que desde fuera nos llega, cuanto más la posibilidad de proponer, de proyectar, labor fundamental del arquitecto.

Porque para el arquitecto saber no significa producir lo que ya se sabe, bien al contrario, supone no ser mero reflejo de lo que se recibe, sino tener capacidad de interpretarlo, de transformarlo en nuevas proposiciones. Le Corbusier, gran conocedor de la historia de la Arquitectura, que estudió detenidamente los grandes edificios de París en la Biblioteca Nacional, que recorrió y midió la arquitectura del pasado, supo superar las tentaciones de la reproducción, de la copia, y muy al contrario, pensando y repensando lo conocido y estudiado, a través de su propia interioridad, germinando en su interior, fue capaz de transformarlo en nueva, en una radicalmente nueva, arquitectura.

Muchos ejemplos podrían ponerse de este proceso de aprendizaje de Le Corbusier, me limitaré a señalar sólo algunos, pero en todos, Le Corbusier, transforma sus conocimientos en nuevas Arquitecturas.

En este sentido no hay sorpresas. Su arquitectura es el resultado final de todo su proceso de aprendizaje, de toda su experiencia vital. El propio Le Corbusier no lo oculta, al contrario exhibe aquellos estudios en un afán encomiablemente didáctico y así los reproduce en diferentes ocasiones a lo largo de sus Obras Completas. Allí podemos ver los diferentes croquis que de espacios públicos de París hace y lo que es más interesante, como pone en relación inmediata, a la misma escala, la experiencia que supone el Louvre, las plazas de Los Vosgos, Vendome, La Concordia, Los Inválidos, el Jardín de Luxemburgo y el parque

Fig. 14



Monceau, como grandes artefactos arquitectónicos, con lo que sería su propuesta de un "redent" de la Ville Radieuse, destinado a barrio obrero con una densidad de 1.000 habitantes por hectárea.

También, el propio Le Corbusier, al explicar la organización de la iluminación cenital y de fondo de las capillas secundarias de la iglesia de Ronchamp, insiste en el valor de la memoria. Al reproducir los croquis tomados en su Viaje a Oriente en 1911, está mostrando el origen de la idea que, como nos enseña, proviene del efecto que le produjo la iluminación del Serapeo en la Villa Adriana. Ahora, una especie de periscopio, traduce en términos y lenguaje actuales aquella idea tan bien analizada, retenida y asimilada. Por cierto que si observamos los grabados que Gian Battista Piranesi, (1720-1778) realiza de la misma Villa Adriana tendremos ocasión de comprobar como, también este arquitecto, en 1776, dibuja con suma atención la misma experiencia arquitectónica, en la que la luz que desde arriba se derrama, introduce un notable carácter dramático al final de un espacio sombrío y alargado.

Pero una observación contra la impaciencia, nada germina de la noche a la mañana, estos conocimientos no son nada en el momento en que se adquieren, apenas si uno es capaz de repetirlos literalmente, necesitan tiempo, reposo, maduración en el interior de la propia personalidad para después gozosamente poder transformarse en arquitectura, pintura o literatura.

¿Para transformarse, cuándo?. El tiempo de esta fructificación interior no está programado, ... todo el tiempo de la biografía de aquel que se apunta al cultivo de la arquitectura, a veces pasados los cincuenta como en L. Kahn y de tantos otros. Alguien dijo que el oficio de arquitecto es oficio de viejos. Todo lo que hemos aprendido a lo largo del tiempo, todo lo que en cierto modo ya somos, todo aquello que constituye nuestra biografía se convierte en "parte constituyente, en estructura determinante" de todo lo que podemos llegar a hacer.

Tal vez pudieran quedar al margen de estos, aquellos conocimientos que se acercan a eso que conocemos por verdad científica, pero todos aquellos nuevos "objetivos" como los que constituyen el mundo de la arquitectura están inevitablemente sujetos a lo dicho, al tiempo.

Bien conocía esto L-Eplattenier, el gran maestro de Le Corbusier, quizá no supiera mucho de arquitectura, pero sí de los mecanismos de la mente humana, de como opera, y a que estímulos reacciona. Y, L-Eplattenier, fascinado con las posibilidades que ve en su alumno, E. Jeanneret, programa sus estudios, sus estancias en el extranjero, la necesidad de sus viajes y a donde ir. El resto lo pondría después Le Corbusier, que siendo el mismo E. Jeanneret necesitó de un nuevo nombre para que se comprendiera todo lo que en su interior había madurado.

Pero es que además en el programa que L-Eplattenier propone a E. Jenneret, había una cosa clara, no se trataba de la búsqueda de conocimientos abstractos, no se trataba sólo de recoger una información. Toda su formación tenía un sentido, tenía una finalidad, su última referencia era la belleza. Y este horizonte de la belleza iluminaría los años de aprendizaje y formación, e igual luego, exactamente igual, los de su producción artística: pictórica, escultórica o arquitectónica, y fue precisamente esta "Finalidad sin fin" hacia la belleza lo que le "permitió mantenerse sin claudicar ante lo efímero". Esta finalidad última armonizó y conjugó toda su existencia.

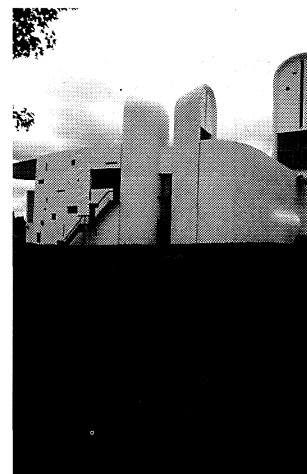


Fig. 16

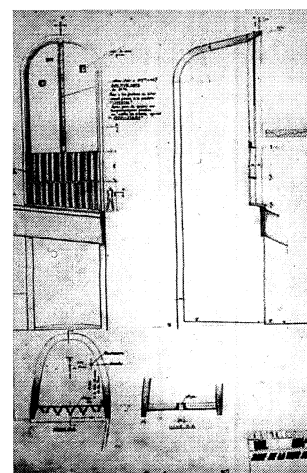


Fig. 17

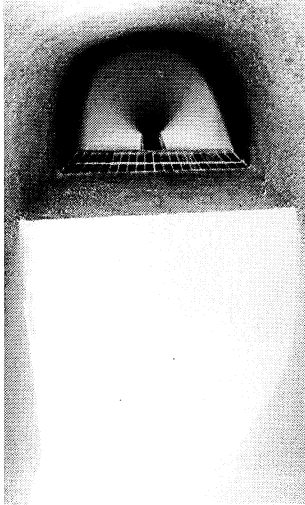


Fig. 18

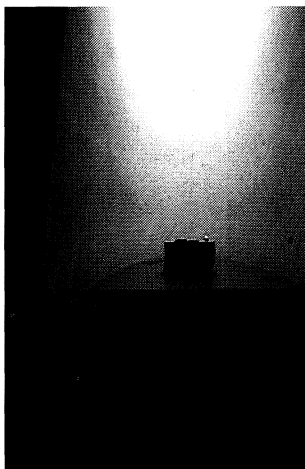


Fig. 19

Así pues, el arquitecto propone su obra como resultado de una historia personal y colectiva, en lo que todo lo acumulado en su memoria, en su experiencia autobiográfica, se constituye en semilla que fructificará luego en el momento del proyecto.

¡Qué bien conocía esto el gran pintor Manet!

En cierta ocasión, un joven artista le preguntó qué debía hacer para pintar como él, como él que era un pintor impresionista: "cultive la memoria, le dijo Manet, porque la naturaleza jamás le dará otra cosa que información".

IMÁGENES:

1. Delfos. Dibujo de A. Aalto. 1929.
2. Idem.
3. Croquis para el auditorio al aire libre en la Universidad de Tecnología (Otaniemi 1953-1966) A. Aalto.
4. Auditorium. Idem.
5. Idem.
6. Cine Scandia. Estocolmo. (1922-1923). Planta. G. E. Asplund.
7. Cine Scandia. Estocolmo. (1922-1923). Primera propuesta. Asplund.
8. Cine Scandia. Estocolmo. (1922-1923). Propuesta definitiva. Asplund.
9. Cine Scandia. Estocolmo. (1922-1923). Estado actual
10. Le Corbusier. Estudio de plazas de París partiendo de la obra de Patte.
11. Le Corbusier. Estudio de plazas de París comparando con esquema para la Ville Radieuse.
12. Villa de Adriano. (siglo II) Plano general
13. Villa de Adriano. Planta del Serapeo.
14. Villa de Adriano. Grabado de Piranesi. (1776)
15. Villa de Adriano. Fotografía del estado actual.
16. Le Corbusier. Notre Dame du Haut. Ronchamp. (1950-1954)
17. Le Corbusier. Notre Dame du Haut. Ronchamp. (1950-1954) Proyecto para Capilla.
18. Le Corbusier. Notre Dame du Haut. Ronchamp. (1950-1954) Capilla.
19. Le Corbusier. Notre Dame du Haut. Ronchamp. (1950-1954)