

«Y, como cualquier éxito estaba descartado, quizá lo único que han querido decir a los vieneses que aún no habían perdido la esperanza en un arte, era: ¡No desesperéis! Nosotros todavía estamos aquí. Cuando llegue nuestra hora ya seguiremos la llamada. Pero mientras, uno de ellos, el arquitecto Olbrich, consiguió el tercer premio; y el otro, el arquitecto Hoffmann, una mención. El primer y segundo premio fueron para la otra tendencia, la que se ocupa en el laborioso estudio de las revistas. No debe pensarse que tal trabajo agote todo el tiempo de aquellos otros señores. También consiguen magníficos resultados en otro campo. Me refiero al de la imitación [...] Vemos así qué puntos de vista guiaron al jurado. El vacío, la mentira, la mediocridad salieron de ahí abundantemente recompensados, cubiertos de honores. Nuestros talentos, sin embargo, son colocados al mismo nivel que, que... Estoy buscando una expresión suave... Digamos que los usuarios de propiedades intelectuales ajenas. Estos son asuntos internos que no se airean a gusto. Pero la situación nos obliga a ello»

Adolf Loos, *Un concurso de la ciudad de Viena*, 1897*

•No hablamos de la ilustración porque los edificios no son caricaturas, aunque escuelas, asociaciones y arquitectos hayan querido hacer una caricatura del oficio

1. *Mistificación de la representación*

Estas palabras preliminares pretenden llamar la atención acerca de la manera como las técnicas de representación de las cuales se valen los arquitectos revelan las deficiencias inherentes al modo de pensar la arquitectura.¹ Para desarrollar esta idea, partamos de considerar que la naturaleza de la caricatura consiste en exagerar los rasgos distintivos de una cosa, hasta hacer ver como evidente lo ridículo de la cosa que ha sido representada. En el ámbito de los concursos de ideas ha sido habitual ver, en las imágenes que ilustran el proyecto sometido a evaluación, a un niño de raza negra captado de frente y esbozando una gran sonrisa en el primer plano quien, a su vez, nos devuelve la mirada. Mientras que esto ocurre, otros niños descalzos se agrupan detrás de él para, por medio de este recurso, aludir a la miseria de las regiones abandonadas por el estado, como puede ser el caso del litoral pacífico.

¿Cuál es el efecto que tienen estas imágenes? Apresuradamente, se tiende a pensar que cobijados en este recurso se denuncia la realidad y vislumbra un tipo de modificación consciente en el horizonte. Sin embargo, ni propicia la acción, ni es crítico de la realidad. Los ojos del niño miran hacia afuera sin cuestionar la condición social que ha heredado y, de esta manera, el símil empleado olvida el enigma que conlleva el simple acto de mirar. Al haber sido separada de su contexto, la figura queda expuesta a la manipulación, pasando a formar parte del banco de imágenes con el cual los arquitectos acompañan, de manera arbitraria, sus presentaciones.²

Esto se traduce en que, más que interrogar las cualidades sensibles que puedan ser expresadas en la redacción del proyecto, se confirme el estado deficitario de las condiciones del presente. Walter Benjamin ha revelado las contradicciones que le son inherentes a este tipo de procedimientos –manipulados y manipuladores de la realidad–, porque ejemplifican como «*se ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce*». Cuando, por el contrario, se le debería exigir al autor «*la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario*».³

* Adolf Loos, *Un concurso de la ciudad de Viena* (1897), en *Escritos I 1897-1909*. El Croquis, Madrid 1993, pp.16-19.

¹ «*El dibujo en arquitectura no se realiza a partir de la naturaleza, sino previamente a la construcción; no produce tanto por reflexión sobre la realidad fuera del dibujo sino como generadora de una realidad que acabará fuera del dibujo [...] que parece indicar una epistemología obstinada en la que el arte no pone las ideas en las cosas, sino que las libera de ellas*». Robin Evans, *Traducciones del dibujo al edificio* (1986). Pre-Textos, Girona 2005, pp.180, 198.

² «*Hay una arquitectura que existe en el fogonazo de la actualidad más instantánea. Aparece y se borra en un destello. Tanto mayor es el impacto visual de su imagen, tanto menos susceptible será de cambios, de transformaciones, de acumulaciones, de usos: no aparece sino como caricatura inmodificable de sí misma, a punto ya de ser sustituida por el nuevo fogonazo que haga flotar por un instante la actualidad de otra nueva imagen*». Josep Quetglas, *En tiempos irregulares*. Revista El Croquis n.106|107, Madrid 2001, p.12.

³ Walter Benjamin, *El autor como productor* (1937), en *Tentativas sobre Brecht*. Taurus, Madrid 1999, p.127.

¡Qué lejos ha quedado el uso del *collage*, entendido como una herramienta de investigación disciplinar –la misma que en los años 50, en manos de los Smithson, llegó a ser un potente mecanismo expresivo empleado en función de la *(re)identificación* urbana–, de la dócil representación del mercado que, en la actualidad, ha derivado en un vehículo de promoción de la pretendida etiqueta de *arquitectura social* predominante en el medio! De acuerdo con la cual, corremos el riesgo de adentrarnos en la mistificación derivada del *deber ser* de la arquitectura y no en el acto de construir una *situación* determinada. John Berger ha escrito que el camino para restituir una fotografía al contexto de la experiencia, consiste en respetar las leyes de la memoria, en lugar de servir de vehículo que predisponga a su atrofia.⁴

Dando tumbos alrededor del tipo de las imágenes señaladas recuerdo, de manera particular, las convocatorias realizadas para el desarrollo de los colegios localizados en zonas marginales de las ciudades colombianas, durante la primera década, los parques educativos asignados mediante una aparente selección de méritos, durante la segunda década, y muchos otros proyectos, de los programas más diversos, resultado de convocatorias públicas que supieron hacer de la miseria una fortuna y que luego, por extensión natural, serían el tema del registro fotográfico de varias de estas obras, una vez que habían sido edificadas.

No creo que, en este momento, sea oportuno citar los casos particulares. Basta con dar un repaso a la manera como se documentan los portales de los arquitectos que comandan las oficinas que los desarrollan. Quienes han hecho de los temas del proyecto una caricatura, debido a la exageración de los rasgos de los edificios publicados por entonces y porque su acotado panorama de la realidad no da para atender a otra parte, que no sea lo que promocionan los medios durante los años de su *(re)producción*.⁵

A pesar de la indignación que conlleva o, mejor aún, como consecuencia de ella, Carles Martí ha sabido contar, con gracia e ironía, el diagnóstico de esta situación, mediante el empleo de una serie de sentencias que no dejan espacio a la duda. Sin embargo, para no agotar los matices de la argumentación, transcribo solamente una de ellas, «es del cineasta japonés Yasujiro Ozu quien, a propósito del gregarismo en el ámbito de la cultura, nos ofrece la siguiente consigna: ‘Para las cosas que no merecen la pena, seguir la moda; para las cosas importantes, seguir la moral; para el arte, seguirse tan sólo a sí mismo’. *Exactamente lo contrario de lo que hacen los arquitectos mediocres, quienes siguen la moda en las cosas importantes, aplican la moral a las que no merecen la pena y, encima, en el arte siguen a los críticos*».⁶

⁴ John Berger, *Usos de la fotografía* (1978), en *Mirar (About looking)*, 1980). De la flor, Buenos Aires 2005, pp.80–81.

⁵ Aunque quisiera evitarlo, no puedo dejar de citar dos obras recientemente inauguradas, con las cuales casualmente tropecé en un recorrido realizado por Bogotá. Una de ellas es un edificio público de ¿quebrasoles? en pvc color caramelo situado en el trayecto que, tomando la avenida 19, conduce desde el *Centro Internacional* hasta el barrio *La Candelaria*, haciendo una parada en la librería *Lerner*. La otra es un edificio teñido de color terracota, debido al efecto pixelado de su envoltorio, que hace parte de un campus universitario y se asoma indecentemente sobre los peatones que deambulan por el andén de la carrera séptima. Ambas, celebradas con júbilo por las instituciones –situación que hasta cierto punto considero comprensible, dado el esperado programa funcional que albergan– y las agremiaciones de arquitectos –situación que considero cínica o, cuando menos, convenientemente aprovechada en servicio de sus intereses–. El problema es que aquí la imaginación, la técnica y la geometría –además de ser tratadas con evidente torpeza– se contradicen, una en detrimento de la otra. La ocasión nos permite continuar con la descripción de la *otra* tendencia esbozada por el arquitecto Loos en el texto ya citado, que da inicio a este ensayo, escrito hace más de un siglo atrás. « ¡Quién no se ha llenado de admiración ante el ingenio de esos arquitectos que, para no caer bajo la sospecha de ‘materialismo’, pintan las paredes de madera como si fueran estucados y tratan las piezas de estuco como madera! [...] Madera, madera y otra vez madera ¡que júbilo!, ya que esa madera puede trabajarse tranquilamente como si fuera bloques de granito. El engaño puede disfrutar a sus anchas y celebrar auténticas orgías». Adolf Loos, *Un concurso de la ciudad de Viena*, cit. pp.17.

⁶ Carles Martí, *Tres paseos por las afueras*. ear.n.1 | Publicaciones URV, Tarragona 2008, p.32.

2. Producción mediada por la imagen

Las obras de intervención en el territorio nacional a través del sistema de concursos ha puesto en evidencia grandes deficiencias que, en cierta medida, ocurren porque el modelo seguido es el del parque temático. Más cercano al tipo de infraestructura configurado en *Disneylandia* que al de la ciudad compleja. En un momento en el cual, las diferentes agremiaciones, parecen estar complacidas con sus resultados y no se han percatado del detrimento formal –y con esto quiero decir técnico, cultural y simbólico– que las intervenciones, de allí derivadas, ocasionan en el territorio. ¿Qué hacer para que el sistema de concursos deje de ser el simple aparato de producción de mercancía, que es en la actualidad y, por el contrario, cumpla con la función técnica y disciplinar que le atañe, mediante la implementación de otra manera de encarar el problema que implique medios de organización alternativos?⁷

Veamos con un poco más de detenimiento las implicaciones asociadas a esta cuestión. Porque en este contexto –a pesar de valorar las cualidades del perfil de los profesionales que han sido delegados para coordinar y redactar los pliegos de condiciones en algunas de las últimas ediciones– es necesario reconocer que resulta tan o más apremiante la elección de quienes evalúan las propuestas presentadas a concurso. Aquí, salvo por las escasas ocasiones debidas a la rotación de un par de nombres que resultan habituales en la designación del jurado, se pone en evidencia el desolado panorama que su organización implica. En una situación análoga, Javier García-Solera se ha manifestado en los siguientes términos, «*nadie puede dudar de las bondades objetivas de los concursos. Pero tampoco de la importancia que tiene su adecuada organización en tiempos, transparencia y composición de jurados. Pienso que solo deben ser convocados si lo son en perfectas condiciones*».⁸

Para cumplir con este rol se requiere de arquitectos con alguna cultura, es decir, que se hayan preocupado de cultivar un conocimiento que sobrepase a la mera actualidad. O, como lo da a entender Josep Quetglas en un ensayo escrito acerca de los sistemas de formación profesionales, se enfrente a otro tipo de conocimiento –anacrónico o vanguardista– que, por paradójico que parezca, permita la salida de su propio tiempo.⁹ La idea que quiero transmitir aquí ha quedado registrada en el inicio del texto de Adolf Loos titulado «*Mi casa en la Michaelerplatz*» con unas palabras que, una vez leídas, resulta difícil reemplazar por otras, «*sé que nunca se premia al mejor arquitecto, sino que gana el proyecto que más se acerque a la sensibilidad del momento. Los concursos son adecuados cuando se trata de peinados para señoras y sombreros. Seguro que, a los cinco años, entre los mismos trabajos se escogerían como mejores otros distintos. Lo mismo pasaría en nuestros concursos de arquitectura. Pero entonces ya sería demasiado tarde*».¹⁰

Parecería apresurado, o falta de rigor, hacer una lista de las características formales presentes en este tipo de proyectos. Sin embargo, a pesar de las reservas que puedan existir, la siguiente cita, formulada por los arquitectos sevillanos Cruz y Ortiz, permite esbozar una breve descripción de las deficiencias de los proyectos que predominan en la escena local, a los cuales hago referencia. Dependientes de ideas advenedizas que se traducen en la torpeza del trazo y la ausencia generalizada de recursos técnicos asociados al movimiento del cuerpo, los giros abruptos en la planta –cuando se abandona la regularidad de la caja porque, como se ha expresado en otra parte de este ensayo, carecen de la paciencia, la lentitud y el apego que demanda la definición de la forma–, el abuso de figuras simples como

⁷ Un autor como Álvaro Siza apunta, en un contexto similar, hacia algunas de las consecuencias ya citadas. «*La imagen es un resultado de un proceso pero no es un punto de partida. Sin embargo se ve como en muchos casos supone el punto de partida, sobre todo en concursos, porque hay que impresionar. La intención de muchos es hacer un símbolo, aunque esa palabra ya es demasiado profunda para una imagen en estos casos*». Álvaro Siza, *Entrevista*, en *En Blanco*. General de Ediciones de Arquitectura, Valencia 2008, p.10.

⁸ Javier García-Solera, *Entrevista de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada*. 2003.

⁹ Josep Quetglas, *Escuelas de Arquitectura: de arquitectos, modelos de formación y empresas*. eXtra! ZONA iAZ-WAM, Barcelona 1999.

¹⁰ Adolf Loos, *Mi casa en la Michaelerplatz* (1911), en *Escritos II 1919-1932*. El Croquis, Madrid 1993, p.43.

rectángulos y círculos repetidas como en un *offset* –para configurar un sistema aparentemente casual derivado de los comandos que ofrece el ordenador–, el efecto de la superficie pixelada replicada indistintamente en los suelos y los alzados –y, en general, el predominio de imágenes mal hilvanadas derivadas de otros tópicos–, el tono servil con el cual busca agradar al jurado en particular y a la audiencia en general –ligados como están, uno a otro, en estos tiempos–, la saturación visual y conceptual... «A veces, bromeando, nos preguntamos si algunos grandes maestros que hoy quisieran construir tendrían éxito en los concursos actuales. Alvar Aalto, cuya arquitectura está tan ligada a lo material, a lo físico, y es tan poco diagramática, hoy difícilmente ganaría algún concurso».¹¹

Como medida de resistencia frente a éste vacío cultural queda poco más que enmudecer o, dado el caso, balbucear como lo harían los personajes que pueblan las obras de Samuel Becket. No como una manera de evadir la realidad, sino de plantarle cara, instigando el lenguaje, ante la arrolladora máquina de opiniones prefabricadas producida por los medios.¹² Francesco Venezia, en un proceso de concurso en el cual participó como jurado y fue declarado desierto, encuentra la ocasión para insistir en el profundo malestar provocado por el estado actual de la disciplina e, incluso, tira de la ironía frente al discurso dominante empleado, porque ha olvidado su naturaleza *fundacional* y ahora se mueve en un plano meramente *superficial*. «Hoy la arquitectura no considera el suelo, ni tampoco el cielo: es sin tierra y sin cielo. Se mueve como un electrodoméstico: en un mundo artificial. Actualmente en un proyecto de un edificio nunca hay referencias a las situaciones del paisaje, del movimiento del sol, de la calidad del contexto geográfico... Sólo se da importancia a la tecnología del edificio, al diseño. Y debería tener siempre un componente arcaico: que mantenga los principios originarios de la arquitectura. Debe, sí, ser un edificio de hoy, del momento, y cumplir las necesidades y expectativas de la sociedad de cada tiempo, pero hay cosas que no cambian: no puede renunciar a las razones de la permanencia, que son las raíces primarias de la arquitectura».¹³

3. Gestión institucional de la mercancía

Ocasionalmente paso por la librería para hojear los libros que tienen en el escaparate y en una de esas ocasiones, revisando el stock, cogí por el lomo uno publicado por una editorial relativamente nueva que, creo entender, se especializa en promocionar a la mal llamada *vanguardia local*. La sinopsis que lo describe revela un discurso, cuando menos, enrevesado, debido a la reiteración de términos abstrusos y mal hilvanados en los cuales se soporta su argumentación. Mediante los cuales pretende validarse y que, generalmente, toma prestados de disciplinas ajenas al oficio. En suma, el libro es presentado de una manera tal, que dificulta la comprensión del público al cual parece dirigirse, a quien preveo mayoritariamente juvenil. Algo similar ocurre con los nombres a través de los cuales se reconocen a las oficinas allí reunidas que, a su vez, son un espejo de las obras ilustradas.¹⁴

¹¹ Antonio Cruz y Antonio Ortiz, *Conversando con Cruz y Ortiz*. Revista Expresión Gráfica Arquitectónica, n.21, Ediciones de la Universidad Politécnica de Valencia 2013, p.38.

¹² De una manera que encuentro próxima a la estética de la *interioridad*, tal y como ha sido planteada por Adriano Cornoldi en un pequeño ensayo que ha escrito acerca de la obra de Sigurd Lewerentz, «no ausencia, sino ocultamiento y reticencia, y si hay una renuncia a cualquier cosa evidente por si misma existe a favor de otra más escondida». Adriano Cornoldi, *Arquitecturas de la Interioridad*, en *Otras Vías*. Nobuko, Buenos Aires 2010, p.54.

¹³ Si quedan dudas al respecto, líneas abajo, el autor es capaz de ser aún más directo y, sin contemplaciones, expresa de forma lapidaria: «Hoy hay como una rivalidad entre el software y la arquitectura, ya que ésta pretende ser como un ordenador. Hoy los edificios tienen fachadas como pantallas de ordenador. Y en este sentido el ordenador te lo hace mucho mejor. La arquitectura tiene que darte otra cosa. Un gran arquitecto como Le Corbusier decía que hay dos países en los cuales la arquitectura no existe: Japón y los Países Bajos. Y hoy en el mundo las escuelas de arquitectura más masivas están precisamente en esos dos países. Lo he dicho todo». Francesco Venezia, *La arquitectura de hoy es sin cielo y sin tierra*, en *El Diario Montañés*. Cantabria, Santander 2006.

¹⁴ Al escribir esto, no puedo evitar asociarlo con otras situaciones análogas duramente criticadas en contextos aparentemente distantes. Empiezo con Robin Evans, quien explica que «se trata más de un proceso de infección

Casos como el que acabo de citar, revela los síntomas del estado cultural de los profesionales a quienes hago referencia, cuando menos dóciles frente al mercado. Sin embargo, ya lo sabemos, toda situación es susceptible de empeorar, pues ahora que hago memoria, recuerdo una escena anterior ilustrativa de la situación descrita. El caso al cual me refiero es un video colgado en las redes sociales por una oficina agenciada en Cali y enseña como se reúne el pleno de sus integrantes para, a su vez, ver el video de una entrevista ofrecida por la cabeza de la que, sin temor a equivocarme, puede ser considerada como la oficina más ruidosa de las publicadas en el citado libro. Porque el ruido es, quizá, el aspecto más notorio ligado a la postura de estos arquitectos, replicando una situación que, como en un juego de cajas de pandora, viene a ser algo así como la subcultura de la pseudocultura. Y, bueno, así van las cosas.

En las clases que tengo a cargo, acostumbro a asociar este estado del desarrollo profesional, que podríamos denominar como *naïve*, con una etapa infantil del crecimiento. Aquella en la cual los niños equivocan las fronteras de la realidad y se toman a sí mismos como personajes con poderes fantásticos que parecen sacados de una historieta –en la que predominan *el humo, el bluf y la treta*-. Al tomarse por personajes de ficción terminan eliminando los vínculos con la realidad sensible y provocan que la fragilidad exterior que conlleva el mundo de la imaginación se sobreponga a la experiencia interior de la memoria. Por el contrario, lo que se espera de la actual situación es que el ejercicio del oficio alcance una etapa consciente e instintivamente crítica frente a las condiciones impuestas por el mercado, en la cual se abandone la *infantilización* que caracteriza a quienes se encuentran enajenados en un rol servil, con unas condiciones ilusorias que han sido establecidas de antemano. Antes de continuar, no está de más precisar que la analogía empleada aquí, no se refiere a la imaginación del niño, tan elogiada por la crítica del arte moderno, sino, más bien, a un *atrofiamiento* de su desarrollo.

La otra cara del problema está ejemplificada en los promotores y representantes de las instituciones, quienes atraviesan todos los ámbitos de actuación: los gremios que nos representan, las administraciones locales, las escuelas y las universidades, estableciendo una trama compartida de responsabilidades con el tipo de profesional antes descrito. Al respecto, solamente basta pensar en la curaduría de las últimas bienales, a las cuales se han delegado a supuestos *académicos* que ejercen, más bien, tal y como lo harían los *discjockeys* de una emisora, porque se comportan como promotores de tendencias y no en calidad de orientadores profesionales –y testigos de un oficio-. «*Es la arquitectura del gusto dominante, del gusto útil a los dominantes, que se imita, que se practica, que se publica*». Parafraseando una vez más a Walter Benjamin, no hacen de la crítica un mecanismo de resistencia y discernimiento de la realidad, sino de divulgación del mercado.¹⁵

bacteriana que de una discusión crítica». No apto para su uso como envoltorio (1985), en *Traducciones*, cit. pp.151, 135. Y continúo con Josep Quetglas, para quien «*sin duda hay un modelo de arquitectura que encaja bien con esa mercancía coyuntural, atenta al cambio de los gustos, a lo que se lleva, a lo que se va a llevar, que rellena las estanterías de los centros comerciales, puesta en saldo al final de cada temporada para ser sustituida por otra nueva pacotilla, que eso es la `cultura` para los camareros del régimen totalitario del mercado. Una arquitectura homologada como producto atractivo, nuevo, diferente, exclusivo, que se consume en tanto que imagen de sí misma, que se va a visitar para comprobar que es igual a las fotografías y que hemos estado allí, y que no deja más gusto que el de volver a por más, cuando se anuncie la llegada de nuevos modelos. Una arquitectura tan delicada que no presta atención al secuestro de la ciudad y el territorio por parte de los empresarios, ni a su uso publicitario al servicio de la supervivencia de las instituciones de la dominación*». En *tiempos irregulares*, cit. p.8.

¹⁵ En este sentido puede resultar demoledora la cita a una crítica de Gilles Deleuze –siempre y cuando reemplacemos el termino de filosofía por el de arquitectura-. «*El movimiento general que ha sustituido la Crítica por la promoción comercial no ha dejado de afectar a la filosofía [...] Pero cuanto más se enfrenta la filosofía a unos rivales insolentes y bobos, cuanto más se encuentra con ellos en su propio seno, más animosa se siente para cumplir la tarea, crear conceptos, que son aerolitos más que mercancías [...] El concepto es evidentemente conocimiento, pero conocimiento de uno mismo, y lo que conoce, es el acontecimiento puro, que no se confunde con el estado de cosas en el que se encarna*». Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?* (1991). Anagrama, Barcelona 1993, pp. 16, 37.

Por el tono del ensayo no viene al caso nombrar a quienes influyen en las entidades decisorias, en parte, para no contaminar este espacio. Sin embargo, quisiera insistir en volver la mirada hacia la tupida red configurada entre Bogotá, Medellín y Cali porque, en su conjunto, tiene la capacidad de abarcar –en toda su *bobería*– a la promoción de productos banalizados por la ramplona apropiación cultural que han hecho de los recursos públicos, al decidir hacia donde se dirige la atención, de qué manera y cuando se hacen las cosas, quién ejecuta las obras y ejerce el modelo de profesional ejemplar. De una manera en la cual, fácilmente, se puede asociar a la producción de las bienales, los concursos y la asignación directa de contratos que hacen las instituciones.¹⁶

Valiéndose de una anécdota ocurrida en una mesa redonda compartida con otros arquitectos, Josep Quetglas recuerda el abismo que lo separa del tipo de profesional que cultiva el anhelo de sentirse *absolutamente contemporáneo* –las cursivas no son mías–, hasta hacernos ver lo ridículo de la situación representada. Frente a este sentimiento inocuo, el autor nos ofrece el ejemplo de los *maestros*, de quienes aprendemos que la arquitectura se apoya en la memoria activa del pasado –sostenida en la labor paciente de quienes nos han precedido–.¹⁷ Cabría suponer en las escuelas de arquitectura una educación forjada a partir de la paradoja vivificante de cultivar cierta inactualidad que, lejos de deshistorizar las prácticas arquitectónicas, las haga presentes, porque por «una especie de relación profética, las obras de arquitectura se anuncian y explican mutuamente, juntas a la vez». Sin embargo, tal principio parece ser obsoleto en los tiempos que corren, en donde todo está dominado por el mercado, creando un permanente estado de expectación no cumplida. En el cual la memoria deja de ser necesaria y pasa a ser reemplazada por el espectáculo de las imágenes y la burocracia del estado incubados al abrigo de la academia misma –y, sobra decirlo, el problema no es de un tono menor–. «Frente al autismo amnésico de la arquitectura disponible, intercambiable, al servicio inmediato del presente, hubo otra arquitectura que contiene una muy dilatada memoria –capaz así de no encajar en este presente, de desencajar este mal presente–».¹⁸

4. Otro modo de ser

Frente al enrarecido panorama planteado, no está de más recordar la lección ejemplar aprendida de la actitud de Giambattista Piranesi en el siglo XVIII. Quién, en el momento mismo de la formación del capital, esgrime la plenitud del sentido desprendido de las palabras «*también yo soy pintor*». Con esta consigna, el autor señala una vía alternativa, formativa y edificante, mediante la cual

¹⁶ Si bien es cierto que la presencia del profesional descrito es abrumadora en todos los niveles de la producción, no puedo dejar de citar el cerco burocrático y comercial conformado por las cabezas directivas de las entidades de las ciudades ya citadas. Porque se han paseado de manera campante –y lo seguirán haciendo, enquistados como están, por las jefaturas de las escuelas, las presidencias regionales, las juntas directivas y las asesorías públicas–, disponiendo de puestos, contratos y premios que circulan entre ellos y en la extensa sombra que arrojan sobre socios, compadres y protegidos. Intuyo que de ellos viene, más por debilidad conceptual que por otro tipo de motivación, la iniciativa de una campaña de marketing promocionada a través de las redes sociales, en la cual, simuladamente, buscan evadir el malestar y acallar las críticas con la intención de mantener el estado habitual de las cosas para que no se produzcan cambios en estructuras que son endogámicas por naturaleza –simulando una preocupación institucional aparente, mientras que las condiciones en la práctica de la arquitectura sigue siendo la misma–. En una de ellas, el eslogan reza, «*para lograr la anhelada valoración social y profesional de la arquitectura, comencemos por respetarnos y valorarnos entre colegas*».

¹⁷ Josep Quetglas, *Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura*. Revista El Croquis n.92, Madrid 1998, p.6.

¹⁸ Josep Quetglas, *En tiempos irregulares*, cit. p.12. La misma idea se repite en la nota al pie de una conferencia sobre Adolf Loos en 2013, contenida en *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*. Arcadia, Barcelona 2017, p.77. «*Los arquitectos han dejado de trabajar para ofrecer alojamiento a la gente. Ahora, como los músicos y los cocineros en tiempos de María Theresia, forman parte del servicio doméstico de los poderosos*».

propone otra manera de interpretar el oficio, basada en el reconocimiento de la inevitable introspección del trabajo intelectual y la reivindicación de la capacidad de resistencia que conlleva la autonomía profesional.¹⁹ En este momento, no se me viene a la mente otro autor que ejemplifique una mejor manera de resistir con dignidad y, a la vez, con indignación frente a un orden del mundo continuamente banalizado. Su figura –como la de otros arquitectos de este tipo– hace pensar en la posibilidad de una práctica alternativa, que difícilmente se puede definir en los términos convencionales.²⁰

Siempre he afirmado –porque así lo pienso honestamente– que la mejor arquitectura permanece oculta detrás de la apariencia, tal y como se manifiesta en una época determinada. Los mejores arquitectos de quienes puedo dar cuenta, están al margen o apenas si se expresan en su oficio, porque conscientemente –y con esto quiero decir, también, valientemente– han preferido tomar distancia de las posturas condescendientes, o indiferentes, que prevalecen en el estado actual de la disciplina. Entregada, como está, al servicio del negocio y de los vivos –entendiendo el término, a la vez, como beneficio inmediato y actualidad carente de memoria–. El esfuerzo solitario, los fracasos y las dificultades con los cuales se han encontrado, son una muestra de los objetivos que se han propuesto. Su persistencia en el desarrollo del oficio, a pesar de intentarlo desde los márgenes, se deriva de la fe en su propia experiencia y el profundo escepticismo en el medio.²¹

He tenido la fortuna de conocer y, en algunas ocasiones, colaborar con algunos de ellos y, puede ser que en parte por esta razón, en este momento me siento en la necesidad de señalar hacia la cálida sombra con la cual, muchos como yo, nos hemos sentido arropados. En todos ellos reconozco –al margen de su comportamiento lacónico y escéptico frente a la realidad– la independencia y el estado de reflexión continua con los cuales han asumido su destino. Su figura ha representado –para muchos como yo– la medida de la arquitectura, porque su interpretación crítica de la realidad se proyecta en un conjunto de acciones existenciales que señala *la posibilidad de otro mundo, de otro modo de ser*, en el cual –y esto se me ocurre mientras pienso en la experiencia de la tarde de diciembre transmitida por el personaje del escritor que nos ofrece Peter Handke–, «*su postura de quedarse fuera y proseguir su trabajo con sus propias fuerzas y no a costa del otro fue convirtiéndose con los años en una especie de desquite*».²²

¹⁹ «El dibujo, es cierto, es espejo de la debilidad del espectador; le presenta, desarticulados e intransitivos, los instrumentos de su anterior mirada, pero al mismo tiempo le permite un refugio: el dibujo ahora no será un instrumento positivo de construcción, sino un medio de crítica o, mejor, de reproche. 'No veo que me quede otra opción, a mí y a cualquier otro arquitecto moderno, más que explicar con dibujos mis propias ideas – escribe Piranesi tras proclamar su renuncia a confiar en construir–, para substraer así (*la arquitectura*) del arbitrio de quienes poseen los tesoros y creen poder disponer a su antojo de las operaciones de la misma'». Josep Quetglas, *Loos dice...* (1985), en *Artículos de ocasión*. Gustavo Gili, Barcelona 2004, p.79.

²⁰ «Este Fin de Milenio se asemeja a un bazar de segunda mano, lleno de objetos abandonados, desgastados y sin valor, que nada tienen que ver con las antigüedades ni con los libros viejos, de valor único, capaces siempre de aportar, paradójicamente, energía renovadora. En un mundo de buhoneros, como el presente, la 'mercancía' que ofrece Van der Laan, al igual que la de Lewerentz o Pikionis y la de tantos artistas contemporáneos de este tipo, no se encuentra en los bazares de baratijas de este inmenso zoco del arte y la arquitectura actual». José Ignacio Linazasoro, *El tiempo detenido*, en *Otras Vías*, cit. pp.83-84.

²¹ «¿Quedan aún artistas genuinos?» A la anterior pregunta de Agustina Bessa-Luís, Carles Martí se responde de una manera que ha hecho perceptibles a los autores anónimos o marginales, reclamando atención para ellos. «Yo creo que sí, aunque a la mayoría no tenemos el placer de conocerles. Están, como siempre han estado, aislados, trabajando intensamente en múltiples rincones del planeta. Cuando llegue el momento, se harán visibles y su mirada cambiará nuestra comprensión del mundo. Mientras, seguimos cultivando la esperanza de que si existen. A veces tenemos la impresión de habernos cruzado con alguno de ellos. Se les puede reconocer por su mirada inquieta, su laconismo, su obstinación en el trabajo, su recelo hacia las multitudes por miedo a contraer esa enfermedad del espíritu que causa el trato asiduo con ellas: el gregarismo, verdadera plaga de nuestro tiempo». Carles Martí, *Tres paseos por las afueras*, cit. pp.26, 27.

²² Peter Handke, *La tarde de un escritor* (1987). Alfaguara, Madrid 1995, p.52. En la frase anterior estaba parafraseando al autor en la relación literaria que establece con un escritor desaparecido a quién alude el

Rafael Moneo ha trazado un emotivo perfil, para el prefacio de un libro recopilatorio de los ensayos de un autor británico desaparecido prematuramente, que me resulta imposible no asociar con la figura del arquitecto aquí reivindicada y quien, a su vez, señala una figura orientativa en medio del paisaje vislumbrado en el horizonte. «*El talento iba parejo a su independencia. Puede, la independencia, parecer una virtud obligada y, sin embargo, bien sabemos cuán difícil es. Robin Evans fue independiente en grado sumo. Su presencia en las instituciones académicas, en las escuelas, fue ocasional, resistiéndose siempre a las obligaciones a que dan lugar los nombramientos. Atento y riguroso, perspicaz y agudo, entregaba pródigamente su tiempo a esclarecer aquellas cuestiones que le preocupaban y apenas trabajó movido por los encargos. No buscó jamás ni el reconocimiento ni el halago. Su contribución a la crítica de la arquitectura reciente ha sido definitiva para quienes busquen en ella ayudas para entender el enigma de lo construido*».²³

Me he referido a los casos que he conocido de manera directa y, también, de oídas, a través del reconocimiento distante y la experiencia transmitida por terceros. Como dice Guy Debord en el comienzo de su autobiografía, haberlos conocido ha hecho que por respeto a su figura haya intentado hacerme más exigente y merecedor de su trato porque –léase de manera literal y metafórica–, tanto en la cercanía como en la amistad declarada hacia quienes han representado esa otra postura –la no servil, la no dominante–, «*si no hubiera podido tener esos amigos, ciertamente no me hubiera rebajado a consolarme con otros*».²⁴

Final. El arte de la naturalidad

Las líneas que cierran este ensayo, hacen eco de las palabras del joven Peter Handke consignadas en su libro de iniciación en el mundo literario –y allí resuenan, aunque no sólo, muchas de las lecciones transmitidas por *el Grupo de los Independientes*, en cabeza de los Smithson–. En el cual se propone abordar el arte como una técnica para enfocar la atención y proporcionar el estímulo necesario para hacer algo que, de otra manera, no se haría. «*Antes que nada me importa el método. No tengo temas concretos sobre los que quiera escribir, sólo tengo un tema, llegar a ser más atento y volver más atentos a los demás: volverlos más sensibles, receptivos, exactos, y llegar a serlo yo para que yo y también otros podamos existir de forma más exacta y sensible, para que pueda comunicarme mejor con los demás y tratarlos mejor*».²⁵

Esbozado en sus líneas generales a la orilla del mar de la Sierra Nevada en los últimos días de 2018
Miguel Santiago Mota Solarte, msmotoasolarte@mlrg-a.com

premio y considera su maestro, que ha sido descrita en su *Discurso con motivo de la concesión del premio Franz Kafka* (1979), en *Contra el sueño profundo* (1980). Nórdica, Madrid 2017, p.155.

²³ Rafael Moneo, en (Robin Evans) *Traducciones*, cit. p.16.

²⁴ Guy Debord, *Panegírico* (1993). Acuarela, Madrid 1999, p.46. Dedico estas líneas a Diana, Néstor, Aurelio y José –cuyo nombre tiene aquí un sentido polisémico, ya que alude a un tiempo a un maestro, más a través de la lectura de sus textos, que por el trato directo que llegué a establecer con él y quien, nunca mejor dicho, como a mi a muchos otros rasgó la mirada que tenemos frente a las cosas, y a un arquitecto amigo que representa, a su vez, a arquitectos cercanos, con quienes he compartido actividades, ilusiones y los desencantos que el oficio conlleva–.

²⁵ Peter Handke, *Soy un habitante de la torre de marfil*, citado en el prólogo de *Contra el sueño profundo*, cit. p.14.