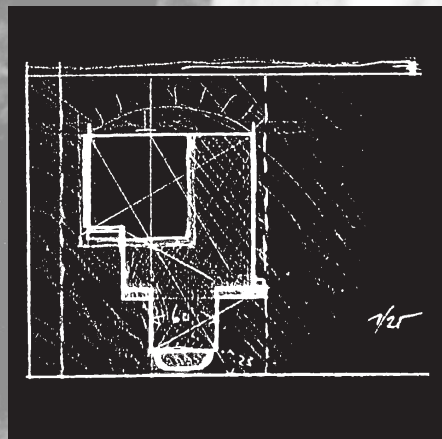


# ARQUITECTONICS

MIND, LAND & SOCIETY

## ARQUITECTURA Y HERMENÉUTICA



DOSSIERS DE RECERCA & NEWSLETTER

*Director:*

Josep Muntañola Thornberg

*Consejo de dirección:*

Josep Muntañola Thornberg  
Luis Ángel Domínguez

*Coordinación editorial:*

Luis Ángel Domínguez

*Coordinación de redacción:*

Marisa Andrea Lostumbo

*Traducción:*

Inés Zaikova

*Secretaría:*

Carmen Popescu

*Redacción:*

Luis Felipe García  
Javier Soria  
Wilson Mogro Miranda

*Portada:*

Foto: Lo nuevo y lo viejo: el camino sobre el «vallo»,  
arqu. Carlo Scarpa  
Dibujo: Estudio para el «nicho hacia el Adige»,  
arqu. Carlo Scarpa

*Edición:*

Edicions UPC  
c/ Jordi Girona, 31. 08034 Barcelona  
Edicions Virtuals: [www.edicionsupc.es](http://www.edicionsupc.es)  
A/e: [edicions-upc@upc.es](mailto:edicions-upc@upc.es)  
ISBN 84-8301-649-4  
Depósito Legal: B-44882-2002  
Producción: C. Miracle S.A.  
Rector Ubach 6-10, 08021 Barcelona

© 2002 **ARQUITECTONICS** y los autores de los textos

© 2002, EDICIONSUPC.

*Correspondencia y suscripciones:*

Equipo de Investigación. «Factores Sociales  
e Históricos de la Arquitectura».  
Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la  
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona  
Universitat Politècnica de Catalunya. UPC  
Av. Diagonal, 649, 6.º. 08028 Barcelona  
Tel.: 93 401 58 72  
Fax: 93 401 63 93  
e-mail: [newsletter@pa.upc.es](mailto:newsletter@pa.upc.es)

Primera edición: enero de 2003

*Colaboran en este número*

**Paul Ricoeur**

Filósofo

**Josep Muntañola Thornberg**

Dr. Arquitecto

Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, UPC

**Evelina Calvi**

Profesora de la Scuola di Architettura dell'Università di Torino, Italia

**Benedetta Rodeghiero**

Arquitecta

Estudiante de Doctorado

de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, UPC

**Robert Slutzky**

Pintor y profesor de Arquitectura en la Cooper Union, Nueva York

**ARQUITECTONICS**

MIND, LAND & SOCIETY

**EDITORIAL**

- 7 . . . . . ¿Por qué Arquitectura y Hermenéutica?  
*Per què Arquitectura i Hermenéutica? – Why Architecture and Hermeneutics? – Pourquoi Architecture et Herméneutique?*

**DOSSIER**

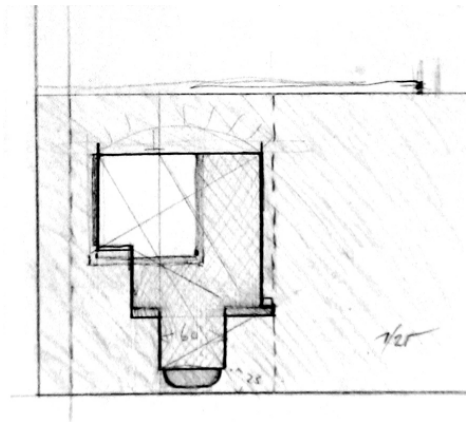
- 9 P. Ricoeur . . . . . Arquitectura y narrativa  
*Architecture et narrativité*
- 31 J. Muntañola . . . . . La arquitectura de la transparencia (En el espacio humano)  
*The architecture of transparency (In human space)*
- 47 P. Ricoeur - J. Muntañola . . . . . Diálogo entre Paul Ricoeur y Josep Muntañola  
*Dialogue entre Paul Ricoeur et Josep Muntañola*
- 53 E. Calvi . . . . . Proyecto y relato. Arquitectura como narración  
*Progetto e racconto. L'architettura come narrazione*
- 71 B. Rodeghiero . . . . . Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio  
*Carlo Scarpa e il racconto di Castelvecchio*
- 87 R. Slutzky - J. Ockman . . . . . Color/Estructura/Pintura  
*Color/Structure/Painting*

**NEWSLETTER**

- 99 . . . . . *troballes - findings - trouvailles - Encuentros*

---

# arquitectura y hermenéutica



### **Per què Arquitectura i Hermenèutica?**

En aquest número monogràfic d'ARQUITECTONICS, titulat *Arquitectura i Hermenèutica*, hem intentat resumir l'extraordinària "intel·ligència" del filòsof Paul Ricoeur, a partir de la publicació (amb el seu permís) dels seus escrits en castellà i francès. Paul Ricoeur, en els seus llibres i articles més recents, ens ha fet un gran regal als arquitectes en aplicar les seves idees a l'espai arquitectònic com a realitat material "intel·ligible".

D'altra banda, poques persones han estat més influents en aquesta complexa relació entre arquitectura i hermenèutica que Robert Slutzky. Increïble pintor i increïble professor a les millors escoles d'arquitectura dels Estats Units, juntament amb Colin Rowe i John Hejduk, ha aconseguit donar a l'arquitectura un nivell de sensibilitat i d'intel·ligibilitat inigualable. Coma mostra aquest text de 1985, autèntic tractat i teoria del bon pintar, en el qual el text escrit i la imatge pictòrica dialoguen en una doble hèlix d'energia inesgotable.

### **¿Por qué Arquitectura y Hermenèutica?**

*En este número monográfico de ARQUITECTONICS, titulado *Arquitectura y Hermenèutica*, hemos intentado resumir la extraordinaria "inteligencia" del filósofo Paul Ricoeur, a partir de la publicación (con su expreso permiso) de sus escritos en castellano y francés. Paul Ricoeur, en sus libros y artículos más recientes, nos ha hecho un gran regalo a los arquitectos al aplicar sus ideas al espacio arquitectónico como realidad material "inteligible".*

*Por otro lado, pocas personas han sido más influyentes en esta compleja relación entre arquitectura y hermenèutica que Robert Slutzky. Extraordinario pintor y no menos buen profesor en las mejores escuelas de arquitectura de los Estados Unidos, junto con Colin Rowe y John Hejduk, Slutzky ha logrado dar a la arquitectura un nivel de sensibilidad y de inteligibilidad inigualable. Buena muestra de ello es el texto de 1985 (que publicamos aquí), auténtico tratado y teoría del buen pintar, en el que palabra escrita e imagen pictórica dialogan en una doble hélice de energía inagotable.*

### **Why Architecture and Hermeneutics?**

The intention of this monographic issue of ARQUITECTONICS entitled *Architecture and Hermeneutics* was to try and resume the extraordinary "intelligence" of French philosopher Paul Ricoeur, whose article and interview are published here (with the Author's special permission) both in French and in Spanish translation. Paul Ricoeur, in his most recent books and articles, made a great contribution to our architectural cause, by applying his ideas to architectonic space understood as an "intelligible" material reality.

On the other hand, few persons could be named as bestowed with greater influence in this complex relation between architecture and hermeneutics than Robert Slutzky, a stunning painter and an equally stunning professor at the most reputed schools of Architecture of the United States of America. Together with Colin Rowe and John Hejduk, he succeeded in endowing architecture with an unsurpassable grade of sensibility and intelligibility. A clear proof of it, this text dating back to 1985 is an authentic treatise explaining a theory of what can be considered a really good painting. In it, the written word and the pictorial image are engaged in a dialogue that is a sort of double helix, a source of inexhaustible energy.

### **Pourquoi Architecture et Herméneutique?**

*Dans ce numéro monographique d'ARQUITECTONICS intitulé *Architecture et Herméneutique*, nous avons essayé de résumer l'"intelligence" extraordinaire du philosophe français Paul Ricoeur, en publiant (avec sa permission expresse) de ses écrits en français et espagnol. Paul Ricoeur, dans ses livres et articles plus récents, a fait un grand cadeau aux architectes, en appliquant ses idées à l'espace architectonique en tant que réalité matérielle « intelligible ».*

*D'autre part, il y a eu peu de monde plus influent dans le domaine de ce rapport si complexe entre architecture et herméneutique que Robert Slutzky. Un magnifique peintre et professeur des meilleures écoles d'architecture des États-Unis, à côté de Colin Rowe et John Hejduk. Il a réussi à doter l'architecture d'un niveau de sensibilité et d'intelligibilité inégalable, dont la preuve est le texte daté de 1985, publié ici – un vrai traité théorique de la peinture, où le texte écrit et l'image picturale dialoguent en manière d'une hélice double dont l'énergie est inépuisable.*

## Arquitectura y narratividad

## Architecture et narrativité

La ville et l'architecture sont des récits qui se conjuguent au passé, présent et futur. Qui d'autre que Paul Ricoeur, philosophe attentif au « travail de la mémoire », pouvait ouvrir ce débat ; « ouvrir », c'est-à-dire nous accompagner sur ce chemin qui mène à une clairière, comme le dirait Heidegger. Mais le récit sous-entend la narration, qui elle-même appelle l'interprétation. La mémoire des pierres parle-t-elle aussi bien que celle des textes? Paul Ricoeur nous propose sa lecture de ces mémoires ; qui à jamais vivifient le passé de notre présent.

*Puisque c'est le thème de la mémoire qui m'a été confié, je vais commencer par expliquer comment je relie mémoire et narrativité. J'adopte la définition la plus générale de la mémoire – celle que l'on trouve dans un petit texte d'Aristote précisément intitulé De la mémoire et de la réminiscence, et qui reprend d'ailleurs des notations, en particulier de Platon dans le Théétète, concernant l'eikôn, l'image: « rendre présent de l'absence », « rendre présent de l'absent » ; ainsi que la notation qui distingue deux absents: l'absent comme simple irréel, qui serait donc l'imaginaire, et l'absent-qui-a-été, l'auparavant, l'antérieur, le proteron. Ce dernier est, pour Aristote, la marque distinctive de la mémoire quant à l'absence : il s'agit donc de rendre présente l'absence-qui-a-été. J'ai trouvé une grande complicité de pensée au deux extrêmes de notre histoire de l'Occident, entre les Anciens – avec cette idée de l'absence rendue présente et de l'antériorité – et un propos de Heidegger, auquel je tiens beaucoup, quel que soi mon éloi-*

Paul Ricoeur

La ciudad y la arquitectura son relatos que se conjugan en el pasado, el presente y el futuro. ¿Quién mejor que Paul Ricoeur, filósofo atento al «trabajo de la memoria», para abrir este debate y acompañarnos en ese camino que lleva a un claro en un bosque, como diría Heidegger? Pero el relato sobreentiende la narración, que se define a sí misma como interpretación. ¿Habla la memoria de las piedras igual de claro que la de los textos? Paul Ricoeur nos propone su lectura de esas memorias, que vivifican para siempre el pasado del nuestro presente.

Puesto que me ha sido confiado el tema de la memoria, empezaré por explicar mi manera de relacionar la memoria y la narratividad. Yo adopto la definición más general de la memoria —la que encontramos en un pequeño texto de Aristóteles, titulado precisamente *De la memoria y de la reminiscencia*—, que retoma a su vez las observaciones (en particular, las de *Teeteto* [«De la ciencia»] de Platón), que conciernen al *eikôn*, la imagen: «hacer presente la ausencia», «hacer presente lo ausente»; al igual que la noción que distingue dos tipos de lo ausente: lo ausente como simplemente algo irreal, que sería, por lo tanto, imaginario, y lo «ausente-que-ha-sido», «lo de antes», «lo anterior», el *proteron*. Este último es, para Aristóteles, la marca distintiva de la memoria en cuanto ausencia: se trata, entonces, de hacer presente

*gnement de son idée de l'être-pour-la-mort : la pensée qu'il fait dédoubler notre concept du passé et ce qu'il appelle le révolu, le Vergangen, et ce-qui-a-été, le Gewissen. Du même coup, on rend justice à la définition des Anciens, car l'auparavant-rendu-présent est doublement marqué grammaticalement : il n'est plus, mais il a été. Et il me semble que c'est la gloire de l'architecture de rendre présent non pas ce qui n'est plus mais ce qui a été à travers ce qui n'est plus.*

### **La narrativité**

*Q'en est-il de la narrativité? Il m'avait paru, lors des travaux anciens d'il y a une dizaine d'années, dans Temps et Récit, que la mémoire était portée à la fois au langage et à des œuvres par le récit, par le mettre-en-récit. Le passage de la mémoire au récit s'impose ainsi : se souvenir, de façon privée comme de façon publique, c'est déclarer que « j'étais là ». Le témoin dit : « J'y étais ». Et ce caractère déclaratif de la mémoire va s'inscrire dans des témoignages, dans des attestations, mais aussi dans un récit par lequel je dis aux autres ce que j'ai vécu.*

*J'adopte donc, dans ma réflexion, deux présupposés : d'une part, rendre présent de l'antériorité qui a été et, d'autre part, la mettre en œuvre par le discours, mais aussi par une opération fondamentale de mise en récit que j'identifie à la « configuration ».*

*Au point de départ, je voudrais mettre en place une analogie, ou plutôt ce qui paraît, au premier abord, n'être qu'une analogie : un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l'architecture serait à l'espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération « configurante »; un parallélisme entre d'une part construire, donc édifier dans l'espace, et*

la «ausencia-que-ha-sido». He encontrado una gran complicitad de pensamiento en los dos extremos de la historia de Occidente: entre los Antiguos —con su idea de la ausencia hecha presente y de la anterioridad— y en una propuesta de Heidegger a la que atengo, por muy alejado que me sienta de su idea del «existir-para-la-muerte»: el pensamiento según el cual es preciso desdoblarse nuestro concepto del pasado, lo que él llama «la época pasada» (*Vergangen*), y «lo-que-ha-sido» (*Gewissen*). Al mismo tiempo, se hace justicia a la definición de los Antiguos, ya que lo «anterior-hecho-presente» está doblemente marcado gramaticalmente: ya no es, pero ha sido. Y a mí me parece que la gloria de la arquitectura consiste en hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe.

### **La narratividad**

¿Qué pasa con la narratividad? Me parecía, a la hora de escribir mis trabajos de hace unos diez años, como *Temps et Récit* [«Tiempo y relato»], que la memoria llegaba tanto al lenguaje como a las obras mediante el relato, la «puesta-en-relato». El paso de la memoria al relato se impone de la siguiente manera: recordar, tanto en privado como en público, significa declarar: «He estado allí». El testigo dice: «Yo estaba allí». Y ese carácter declarativo de la memoria viene a inscribirse en los testimonios, las atestaciones, pero también en un relato mediante el cual yo transmito a los demás lo que he vivido.

Por lo tanto, yo adopto en mi reflexión dos supuestos: por un lado, el hacer presente lo anterior que ha sido y, por otro lado, ponerlo en obra mediante el discurso, pero también a través de una operación fundamental de puesta en relato que yo identifico con la «configuración».

Como punto de partida, quisiera trazar una analogía o, más bien, lo que a primera vista no parece ser más que

*d'autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps.*

*Au cours de cette analyse, je me demanderai si l'on ne doit pas pousser beaucoup plus loin l'analogie, jusqu'à un véritable entrecroisement, un enchevêtrement entre la « mise en configuration » architecturale de l'espace et la « mise en configuration » narrative du temps. Autrement dit, il s'agit bien de croiser l'espace et le temps à travers le construire et le raconter. Tel est l'horizon de cette investigation : enchevêtrer la spatialité du récit et la temporalité de l'acte architectural par l'échange, en quelque sorte, d'espace-temps dans les deux directions. On pourra ainsi retrouver, à terme, sous la conduite de la temporalité de l'acte architectural, la dialectique de la mémoire et du projet au cœur même de cette activité. Et je montrerai surtout, dans la dernière partie de ma présentation, combien la mise en récit projetée dans l'avenir le passé remémoré.*

### **Temps raconté et espace construit**

*Revenons au point de la simple analogie. Rien n'est évident, car un gouffre semble séparer le projet architectural inscrit dans la pierre, ou tout autre matériau dur, de la narrativité littéraire inscrite dans le langage : l'un se situerait dans l'espace, l'autre dans le temps. D'un côté, le récit offert à la lecture, de l'autre, la construction entre ciel et terre offerte à la visibilité, donnée à voir. Au début, l'écart ou le « gouffre logique » semble grand entre temps raconté et espace construit. Mais nous pouvons progressivement le réduire, tout en restant encore dans le parallélisme, en notant que le temps du récit et l'espace de l'architecture ne se limitent pas à de simples fractions du temps universel et de l'espace des géomètres. Le temps du récit se déploie au point*

una analogía: un estrecho paralelismo entre arquitectura y narratividad: la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación «configuradora»; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y, por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo.

En el curso de mi análisis me preguntaré si esta analogía no debe ser llevada mucho más lejos, hasta realmente entrecruzar y fundir la «puesta en configuración» arquitectónica del espacio y la «puesta en configuración» narrativa del tiempo. Dicho de otro modo, se trata, en realidad, de cruzar el espacio y el tiempo a través de los actos de *construir* y de *narrar*. Ésta es la meta de la presente investigación: fundir la «espacialidad» del relato y la temporalidad del acto arquitectónico mediante algún tipo de intercambio bidireccional «espacio-tiempo». Así uno se podrá encontrar, literalmente, ante la temporalidad del acto arquitectónico, la dialéctica de la memoria y el proyecto en el mismo corazón de esta actividad. Y mostraré, sobre todo en la última parte de mi presentación, cómo la puesta en relato proyecta hacia el futuro el pasado rememorado.

### **Tiempo narrado y espacio construido**

Volvemos al punto de la simple analogía. Nada es evidente, ya que un abismo parece separar el proyecto arquitectónico, plasmado en piedra o cualquier otro material duro, de la narratividad literaria plasmada en lenguaje: el primero se situaría en el espacio, la segunda en el tiempo. Por un lado, tenemos el relato ofrecido a ser leído; por otro lado, la construcción entre cielo y tierra, ofrecida a la visibilidad, a ser vista. Al principio, la separación (o el «abismo lógico») entre el tiempo narrado y el espacio construido parece ser grande. Sin embargo, podemos reducirlo progresivamente; aun permaneciendo en el campo del paralelismo, si observamos que el tiempo del relato y el espacio de la arquitectura no se limitan a

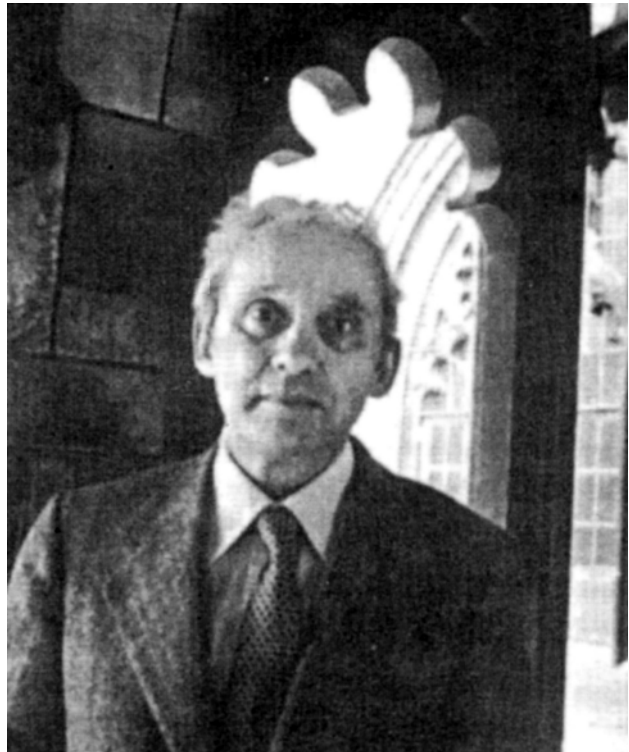
*de rupture et de suture entre le temps physique et le temps psychique, ce dernier décrit par Augustin dans les Confessions comme « distendu », étirement de l'âme entre ce qu'il appelait le présent du passé – la mémoire –, le présent du futur – l'attente –, et le présent du présent – l'attention. Le temps du récit est donc un mixte de ce temps vécu et de celui des horloges, temps chronologique encadré par le temps calendaire avec, derrière lui, toute l'astronomie. À la base du temps narratif, il y a ce mixte du simple instant qui est une coupure dans le temps universel, et du présent vif où il n'y a qu'un présent: maintenant.*

*De même, l'espace construit est une sorte de mixte entre des lieux de vie qui environnent le corps vivant et un espace géométrique à trois dimensions dans lequel tous les points sont des lieux quelconques. Lui aussi est, pourrait-on dire, à la fois taillé dans l'espace cartésien, l'espace géométrique, où tous les points peuvent être, grâce aux coordonnées cartésiennes, déduits d'autres points, et lieu de vie, site. À l'instant du présent qui est le nœud du temps narratif, le site est le nœud de l'espace que l'on crée, que l'on construit.*

*C'est sur ce double enracinement, sur cette parallèle inscription dans un temps mixte et dans un espace mixte que je voudrais me fonder. Je place toute mon analyse sous les trois rubriques successives que j'ai parcourues dans Temps et Récit, ce que j'avais placé sous le titre très ancien de la mimésis – donc de la re-création, de la représentation créatrice – en parlant d'un stade que je nomme « préfiguration », celui où le récit est engagé dans la vie quotidienne, dans la conversation, sans s'en détacher encore pour produire des formes litté-*

simples fracciones del tiempo universal y del espacio geométrico.

El tiempo del relato se despliega en el punto de ruptura y sutura entre el tiempo físico y el tiempo psíquico, este último descrito por Agustín en sus *Confesiones* como «distendido», como un «estiramiento del alma» entre lo que él llama el «presente del pasado» —la memoria—, el «presente del futuro» —la espera— y el «presente del presente» —la atención—. El tiempo del relato es, pues, una mezcla de ese tiempo vivido y de aquel tiempo de los relojes, tiempo encuadrado cronológicamente por el calendario, respaldado por toda la astronomía. En las bases del tiempo narrativo está esa mezcla del simple instante, que es un corte en el tiempo universal, y el presente vivo, donde no hay más que un presente: ahora.



*raires. Je passerai ensuite au stade d'un temps vraiment construit, d'un temps raconté, qui sera le deuxième moment logique : la « configuration ». Et je terminerai par ce que j'ai appelé, dans la situation de lecture et de relecture, la « refiguration ».*

*Je suivrai un mouvement parallèle du côté du construire, pour montrer que nous pouvons aussi passer d'un moment, d'un stade de la « préfiguration » qui va être lié à l'idée, à l'acte d'habiter – il y a là une résonance heideggerienne (habiter et construire) – à un deuxième stade, plus manifestement interventionniste, de l'acte de construire, pour réserver finalement un troisième stade de « refiguration »: la relecture de nos villes et de tous nos lieux d'habitation.*

*On peut donc dire, au premier stade, que c'est l'habiter qui est la présupposition du construire, et, au deuxième, que c'est vraiment le construire qui reprend en charge l'habiter; mais ceci pour que le dernier mot soit donné à un habiter réfléchi, un habiter qui refait la mémoire du construire. Telle est la progression de mon itinéraire de réflexion.*

### **La « préfiguration »**

*Le récit, au stade de la « préfiguration », est pratiqué bien avant qu'il soit mis en forme littéraire, soit par l'histoire des historiens, soit par la fiction littéraire, depuis l'épopée, la tragédie, jusqu'au roman moderne. La « préfiguration » est donc l'« en-fouissement » du récit dans la vie, sous la forme de la conversation ordinaire. À ce stade, le récit est vraiment impliqué dans notre propre prise de conscience la plus immédiate. Hannah Arendt en proposait une définition très simple dans Conditions de l'homme moderne : le récit a pour fonction de*

Asimismo, el espacio construido es una especie de mezcla entre *lugares de vida*, que envuelven al cuerpo viviente, y un espacio geométrico en tres dimensiones en el que todos los *puntos* pueden pertenecer a cualquier lugar. Se podría decir que está modelado al mismo tiempo en el espacio cartesiano, en el espacio geométrico, donde todos los puntos pueden ser, gracias a las coordenadas cartesianas, deducidos de los otros puntos, y en el lugar de vida, el sitio. En el momento del presente que es el nudo del tiempo narrativo, el lugar es el nudo del espacio que es creado, construido.

Es en este doble arraigo, en esta inscripción paralela en un tiempo mixto y en un espacio mixto que me gustaría fundamentarme. Mi análisis se organiza en tres rúbricas sucesivas, definidas en *Tiempo y relato* con una denominación muy antigua de *mimesis* —es decir, recreación, representación creativa—, empezando por la fase que yo llamo «prefiguración», en la que el relato es empleado en la vida cotidiana, en la conversación, antes de separarse de ella para producir las formas literarias. Luego pasaré a la fase de tiempo realmente construido, tiempo relatado, que constituirá el segundo momento lógico: la «configuración». Y terminaré hablando de lo que he denominado, refiriéndome a la situación de lectura y relectura, la «refiguración».

Seguiré un movimiento paralelo al acto de construir, para mostrar que podemos también pasar en un instante de una fase de la «prefiguración», que será vinculada a la idea, al acto de *habitar* —hay aquí unas reminiscencias heideggerianas (habitar y construir)—, a una segunda fase, más manifiestamente intervencionista, que es el acto de *construir*, para reservarnos finalmente la tercera fase, la de «refiguración»: la relectura de nuestras ciudades y de todos los lugares que nosotros habitamos.

Puede afirmarse, pues, que en la primera fase el habitar es la presuposición del construir, en la segunda fase el

*dire « le qui de l'action ». En effet, lorsque vous voulez vous présenter à un ami, vous commencez par lui raconter une petite histoire : « J'ai vécu comme ceci, comme cela », manière de vous identifier, au sens de vous faire connaître pour qui vous êtes ou croyez être. En somme, la prise de contact du vivre-ensemble commence par les récits de vie que nous échangeons. Ces récits ne prennent sens que dans cet échange des mémoires, des vécus et des projets.*

*Le parallélisme, à ce niveau de pré-compréhension, entre la pratique du temps et celle de l'espace est tout à fait remarquable. Avant tout projet architectural, l'homme a construit parce qu'il a habité. À cet égard, il est vain de se demander si habiter précède construire. Il y a d'abord un construire, peut-on dire, qui colle au besoin vital d'habiter. C'est donc du complexe habiter-construire qu'il faut partir, quitte à donner plus tard la priorité au construire, au plan de la « configuration » et peut-être de nouveau à l'habiter, au plan de « refiguration ». Car c'est bien l'habiter que le projet architectural redessine, et que nous allons relire.*

*Certains auteurs marqués par la psychanalyse voient dans l'« entourement » l'origine de l'acte architectural et dans l'« englobement » la fonction originelle de l'espace architectural : paradis perdu, la matrice maternelle offre en effet son enveloppe au désir humain, mais précisément comme paradis perdu. Du berceau, à la chambre, au quartier, à la ville, on pourrait suivre le fil ombilical rompu par l'arrachement de la naissance. Mais c'est la nostalgie seule qui empêcherait plutôt de vivre. Ouvertures et distances ont, dès l'instant de l'accès à l'air libre, rompu de charme, et c'est*

construir realmente pasa a encargarse del habitar, y todo eso para que la última palabra la tenga un habitar reflejado, un habitar que rehace la memoria del construir. Tal es la progresión de mi itinerario de reflexión.

### **La «prefiguración»**

El relato, en la fase de la «prefiguración», es practicado bastante antes de adoptar una forma literaria, sea por la historia de los historiadores, sea por la ficción literaria, desde la epopeya o la tragedia hasta la novela moderna. La «prefiguración» es, por consiguiente, una disolución del relato en la vida real, bajo la forma de la conversación ordinaria. En esta fase el relato está realmente implicado en nuestra propia toma de conciencia más inmediata. Hannah Arendt propuso una definición muy sencilla en sus *Condiciones de l'homme moderne* [«Condiciones del hombre moderno»]: la función del relato es la de decir «quién efectúa la acción». En efecto, cuando Ud. quiere presentarse a un amigo, comenzará por contarle una pequeña historia: «He vivido así o asá» —una manera de identificarse, en el sentido de darse a conocer como alguien que usted es o cree ser—. En suma, la toma de contacto de la convivencia empieza por los relatos de vida que nosotros intercambiamos. Estos relatos sólo adquieren sentido en este intercambio de recuerdos, experiencias y proyectos.

El paralelismo, a este nivel de «precomprensión», entre la práctica del tiempo y la del espacio es realmente notable. Antes de todo proyecto arquitectónico, el hombre ha construido porque ha habitado. En este aspecto, es inútil preguntarse si el habitar precede al construir. Podría afirmarse que al principio hay un acto de construir que se ajusta a la necesidad vital de habitar. Entonces, hay que partir del binomio «habitar-construir», aún con el riesgo de conceder más tarde la prioridad al construir, en el plano de la «configuración» y, posiblemente, de nuevo al habitar, en el plano de la «refiguración». Porque es el habitar que el proyecto arquitectónico rediseña, y que

*avec cet air libre qu'il faut désormais négocier. On ne quitte néanmoins pas le niveau vital, et, en ce sens, préarchitectural, dans le sens où l'on caractérise l'habiter-construire comme relevant du monde de la vie – du Lebenswelt – par une diversité d'opérations qui appellent l'artifice architectural : protéger l'habitat par un toit, le délimiter par des parois, régler les rapports entre le dehors et le dedans par un jeu d'ouvertures et de fermetures, signifier par un seuil le franchissement des limites, esquisser par une spécialisation des parties de l'habitat, en surface et en élévation, l'assignation à des lieux distincts de vie, donc d'activités différenciées de la vie quotidienne, et d'abord le rythme de la veille et du sommeil par un traitement approprié, aussi sommaire soit-il, du jeu de l'ombre et de la lumière.*

*Ce n'est pas tout. On n'a guère souligné encore les opérations du construire qui enveloppent l'acte de demeurer, de s'arrêter et de se fixer, que les nomades eux-même n'ignorent pas, acte d'un vivant déjà né, loin de la matrice, et en quête d'un site à l'air libre. On n'a pas encore nommé les opérations de circulation, d'aller et venir, qui suscitent des réalisations complémentaires de celles visant à fixer l'abri : le chemin, la route, la rue, la place révèlent aussi du construire, dans la mesure où les actes qu'ils guident font eux-mêmes partie intégrante de l'acte de l'habiter. Habiter est fait de rythmes, d'arrêts et de mouvements, de fixations et de déplacements. Le lieu n'est pas seulement le creux où se fixer, comme le définissait Aristote (la surface intérieure de l'enveloppe), mais aussi l'intervalle à parcourir. La ville est la première enveloppe de cette dialectique de l'abri et du déplacement. On voit ainsi naître simultanément la*

nosotros vamos a releer.

Ciertos autores marcados por el psicoanálisis ven en el «entorno» el origen del acto arquitectural y en la acción de «englobar» la función original del espacio arquitectónico: el paraíso perdido, el útero materno ofrece, de hecho, su refugio al deseo humano, pero precisamente como paraíso perdido. El cordón umbilical roto por el trauma del nacimiento se podría seguir arrastrando desde la cuna a la habitación, al barrio, a la ciudad. Sin embargo, entonces, la misma nostalgia prácticamente nos impediría vivir. Las aberturas y las distancias, desde el momento del acceso al aire libre, han roto el hechizo, y es con este aire libre que hay que pactar desde entonces. Sin embargo, no se trata de rebajar el nivel vital, y en este sentido prearquitectónico que caracteriza el binomio «habitar-construir» como algo que depende del mundo de la vida —el *Lebenswelt*— por una diversidad de operaciones que implica el artificio arquitectónico: proteger el hábitat con un tejado, delimitarlo por unas paredes, regular la relación entre el exterior y el interior mediante un juego de aberturas y cierres, marcar por un umbral el traspaso de los límites, esbozar mediante una especialización de las partes del hábitat —en superficie o en elevación— su asignación a lugares distintos de vida y, por lo tanto, a actividades diferenciadas de la vida cotidiana, y definir el ritmo de la vigilia y el sueño mediante un tratamiento adecuado, aunque fuera muy a grosso modo, del juego de sombras y luces.

Pero eso no es todo. Todavía no han sido subrayadas las operaciones de construir que envuelven el acto de permanecer, de pararse y establecerse, que no es completamente desconocido ni para los nómadas, acto de un ser vivo ya nacido, que está lejos de la matriz y en busca de un lugar al aire libre. Aún no han sido mencionadas las operaciones de circulación, de ir y venir, que suscitan las realizaciones complementarias a las operaciones encaminadas a fijar un refugio: el camino,

*demande d'architecture et la demande d'urbanisme, tant la maison et la ville sont contemporaines dans le construire-habiter primordial. De même, que l'espace intérieur de la demeure tend à se différencier, l'espace extérieur de l'aller-et-venir tend à se spécialiser en fonction des activités sociales différenciées : à cet égard, un état « naturel » de l'homme est introuvable : c'est toujours déjà sur la ligne de fracture et de suture et de la culture que l'homme réputé « primitif » se laisse rencontrer.*

*Qu'en est-il du parallélisme entre narrativité et architecture, à ce plan de la « préfiguration »? Quels signes de renvoi du récit prélimitaire à l'espace habité se laissent discerner? D'abord, toute histoire de vie se déroule dans un espace de vie. L'inscription de l'action dans le cours des choses consiste à marquer l'espace d'événements qui affectent la disposition spatiale des choses. Ensuite et surtout, le récit de conversation ne se borne pas à un échange de mémoires, mais est coextensif à des parcours de lieux en lieux. On a précédemment évoqué Proust : l'église de Combray est, en quelque sorte, le monument de mémoire. Ce que Hannah Arendt appelait « espace public d'apparition » n'est pas seulement espace métaphorique de paroles échangées, mais espace matériel et terrien. Inversement, qu'il soit espace de fixation ou espace de circulation, l'espace construit consiste en un système de gestes, de rites pour les interactions majeures de la vie. Les lieux sont des endroits où il se passe quelque chose, où quelque chose arrive, où des changements temporels suivent des trajets effectifs le long des intervalles qui séparent et relient les lieux. J'ai gardé présente à l'esprit l'idée de chronotope, construite par Bakhtine, avec le topos, le lieu, le site, et chronos,*

la ruta, la calle, la plaza dependen también del acto de construir, en la medida en que los actos por ellos guiados forman por sí mismos una parte integral del acto de habitar. El habitar se compone de ritmos, de pausas y movimientos, de fijaciones y desplazamientos. El *lugar* no es solamente un *hueco* donde poder establecerse, como lo definía Aristóteles (la superficie interior de un envoltorio), pero también un intervalo que hay que recorrer. La ciudad es la primera envoltura de esta dialéctica del refugio y desplazamiento.

Así se ve nacer simultáneamente la demanda de arquitectura y la demanda de urbanismo; tanto la casa como la ciudad son contemporáneas en el construir-habitar primordial. Asimismo, el espacio interior de la vivienda tiende a diferenciarse, y el espacio exterior del «ir-y-venir», a especializarse en función de las actividades sociales diferenciadas: en este respecto, un estado «natural» del hombre es inalcanzable: incluso el hombre llamado «primitivo» ya se encuentra en la «línea de fractura y sutura»; en el umbral de la cultura.

¿Qué hay del paralelismo entre la narratividad y la arquitectura en este plano de «prefiguración»? ¿Qué signos de la entrada del relato preliterario al espacio habitado se dejan entrever? Primero, toda *historia de vida* se desarrolla en un *espacio de vida*. La inscripción de la acción en el curso de las cosas consiste en marcar el espacio de los acontecimientos que afectan a la disposición espacial de las cosas. Luego, hay que tener en cuenta que el relato de conversación no se limita a un intercambio de memorias, sino que es coextensivo a los desplazamientos de un lugar a otro. Ya hemos evocado anteriormente a Proust: la iglesia de Combray es, de algún modo, un monumento de memoria. Lo que Hannah Arendt denominaba «espacio público de aparición», no es únicamente un espacio metafórico de intercambio de palabras, sino un espacio material y terrenal. Inversamente, se trate de un espacio de asentamiento o

*le temps. Par là, je voudrais montrer que ce qui se construit dans mon exposé et dans notre histoire, c'est justement cet espace-temps raconté et construit. L'idée développée par Evelina Calvi dans son essai de Tempo e progetto. L'Architettura come narrazione [Tiempo y proyecto. La arquitectura como narración] est celle que j'ai adoptée ici.*

#### **La « configuration »**

*Le deuxième stade du récit, que j'appelle « configuration », est celui où l'acte de raconter s'affranchit du contexte de la vie quotidienne et pénètre dans la sphère de la littérature. Il y a d'abord l'inscription par l'écriture, puis par la technique narrative. Nous allons voir que l'affranchissement correspond, du côté du construire, à cette élévation du récit de la vie quotidienne au niveau de la littérature. Mais je m'arrêterai en premier lieu aux traits majeurs du récit littéraire, dont je chercherai l'équivalent.*

*J'ai retenu trois idées, qui constituent d'ailleurs une progression dans l'acte de raconter. La première, que j'avais mise au centre d'une précédente analyse est la mise-en-intrigue (ce qu'Aristote a nommé mythos, où le côté ordonné est plus accentué que le côté fabuleux). Elle consiste à faire une histoire avec des événements, donc à rassembler en une trame – en italien, on emploie un mot très juste : intreccio, la tresse. Cette tresse, cette intrigue, ne permet pas seulement de rassembler des événements, mais aussi des aspects de l'action et, en particulier, des manières de la produire, avec des causes, des raisons d'agir, et aussi des hasards. C'est Paul Veyne qui, dans sa description de l'histoire, regroupe ces trois notions : cause, motif ou raison, et hasard. Tout cela est contenu dans l'acte de faire-récit. Il s'agit donc de*

de circulación, el espacio construido consiste en un sistema de gestos, de ritos destinados a las mayores interacciones de la vida. Los lugares son unos sitios donde cualquier cosa sucede, cualquier cosa se produce; donde los cambios temporales siguen los trayectos efectivos a lo largo de los intervalos que separan y vuelven a unir los lugares. He tenido presente la idea de *cronotopo*, construida por Bajtín uniendo el *topos* (lugar, sitio) y el *chronos* (tiempo). Con ello, me gustaría demostrar que lo que se construye en mi escrito y en nuestra historia es justamente ese espacio-tiempo relatado y construido. Aquí he adoptado la idea desarrollada por Evelina Calvi en su ensayo *Tempo e progetto. L'Architettura come narrazione* [«Tiempo y proyecto. La arquitectura como narración»].

#### **La « configuración »**

La segunda fase del relato, que yo llamo «configuración», es aquella en la que el acto de narrar se libera del contexto de la vida cotidiana y penetra en el campo de la literatura. Primero la narración se registra mediante la escritura, luego por la técnica narrativa. Veremos que esa liberación corresponde, en el ámbito del construir, a la elevación del relato de la vida cotidiana al nivel de la literatura. Pero me detendré, en primer lugar, en las principales características del relato literario, para el que buscaré un equivalente.

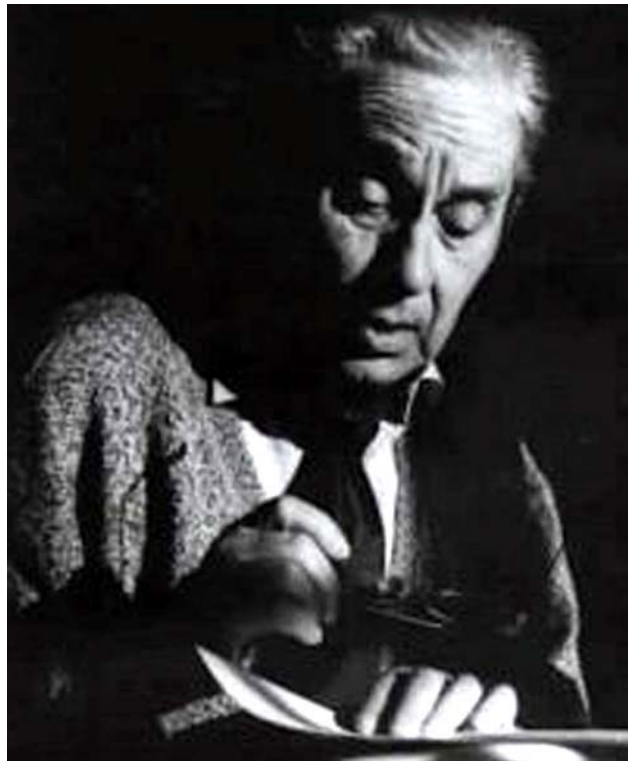
He destacado tres ideas que constituyen, por otra parte, una progresión en el acto de relatar. La primera, que yo había puesto en el centro del anterior análisis, es la *puesta-en-intriga* (lo que Aristóteles llamó *mythos*, donde la vertiente ordenada está más acentuada que la de fabulación). Consiste en hacer una historia con los acontecimientos, o sea, reunirlos en una trama —en italiano se emplea una palabra muy acertada: *intreccio*, «trenza»—. Esta «trenza», esta intriga permite reunir no solamente los acontecimientos, sino también los aspectos de la acción y, en particular, las maneras de producirla, incluyendo causas, razones de actuar, y también las

*transformations réglées. En effet, on peut dire qu'un récit va transformer une situation initiale en une situation terminale à travers des épisodes. Là se joue une dialectique – dont nous verrons tout à l'heure le parallélisme intéressant avec le construire – entre la discontinuité de quelque chose qui arrive soudain et la continuité de l'histoire qui se poursuit à travers cette discontinuité. J'ai alors adopté l'idée de rapport entre concordance et discordance. Tout récit contient une sorte de concordance-discordance, le récit moderne accentuant peut-être la discordance aux dépens de la concordance, mais toujours à l'intérieur d'une certaine unité – ne serait-ce que par le fait qu'il y a une première et une dernière page au roman, même s'il est aussi déconstruit que le roman moderne ; il y a toujours un premier mot et un dernier mot.*

*Deuxième idée après la mise-en-intrigue : l'intelligibilité, la conquête d'intelligibilité. Car les récits de vie sont naturellement confus. J'ai retenu les analyses d'un juge allemand constatant, lorsqu'il est confronté à des clients, à des plaignants, à des accusés, le caractère inextricable des histoires. Il avait donné à son livre le titre Enchevêtrés dans des histoires, que mon ami Jean Gresch a traduit par Empêtrés dans des histoires.*

*La narrativité est donc bien un essai de mise en clair de l'inextricable ; c'est là toute la fonction des motifs narratifs, des types d'intrigue. Par conséquent, tout ce qui sera de l'ordre du procédé, de l'artifice du raconté est l'objet de la narratologie. Cette science du récit n'est possible que dans la mesure où est effectué un premier travail réflexif sur ce qui arrive, sur les événements, par la mise-en-intrigue mais aussi par les archétypes de mise-en-intrigue qui*

casualidades. Estas tres acciones —causa, motivo o razón, y azar— están reagrupadas por Paul Veyne en su descripción de la historia. Todo ello está presente en el acto de «hacer-el-relato». Se trata, pues, de formaciones regladas. De hecho, se puede decir que un relato transforma una situación inicial en una situación terminal a través de los episodios. Aquí se juega una dialéctica —cuyo interesante paralelismo con el construir veremos enseguida— entre la discontinuidad de cualquier cosa que ocurre de improviso y la continuidad de la historia que pasa a través de esta discontinuidad. Entonces, he adoptado la idea de interdependencia entre la concordancia y la discordancia. Todo relato contiene una especie de concordancia-discordancia, y el relato moderno acentúa, quizás, la discordancia a expensas



sont les modèles narratifs.

*La troisième idée que je retiens est celle d'intertextualité. La littérature consiste justement à mettre côte à côte, à confronter des textes qui sont distincts les uns des autres, mais qui entretiennent des relations pouvant être très compliquées dans le temps – d'influences, etc., mais aussi de prise de distance –, dans une généalogie de l'écriture comme dans la contemporanéité. Sur les rayons d'une bibliothèque, le plus frappant, dans le classement par ordre alphabétique, est le caractère hurlant du voisinage de deux livres. Nous verrons que la ville est souvent de cette nature-là : d'une grande intertextualité, qui peut parfois devenir un cri d'opposition.*

*Je pense que c'est sur cette intertextualité que se greffent toutes sortes d'opérations de plus en plus raffinées dans le récit moderne. L'introduction de ce qu'on appelle les tropes – c'est-à-dire, les figures de style, l'ironie, la dérision, la provocation, et donc la possibilité non seulement de construire, mais de déconstruire – est, à la limite, un type d'usage purement ludique du langage que se célèbre lui-même, loin des choses. Le nouveau roman, en particulier, sorte de laboratoire d'expérimentation, qui, en s'éloignant – peut-être trop – des invariants réputés du récit, a été exploratoire.*

*Pour résumer, l'acte de « configuration » possède une triple membrane : d'une part, la mise-en-intrigue, que j'ai appelée la « synthèse de l'hétérogène » ; d'autre part, l'intelligibilité, la tentative de mise au claire de l'inextricable ; enfin, la confrontation de plusieurs récits les uns à côté des autres, contre ou après les autres, c'est-à-dire l'intertextualité.*

de la concordancia, pero siempre dentro de una cierta unidad —aunque sea por el mero hecho de que haya una primera y una última página en una novela, incluso cuando ésta sea tan deconstruida como la novela moderna: siempre hay una primera y una última palabra—

La segunda idea, tras la «puesta-en-intriga», es la *inteligibilidad*, la conquista de la inteligibilidad (dado que los relatos de la vida son confusos por naturaleza). Recuerdo las observaciones analíticas de un juez alemán que constataba, refiriéndose a los clientes, litigantes o acusados, el carácter inextricable de sus historias. Ha titulado su libro *Enredados en historias*, que mi amigo Jean Gresch ha traducido como *Empêtrés dans des histoires*.

La narratividad es, pues, una especie de ensayo de la «puesta en claro» de lo inextricable; ésta es precisamente la función de los motivos narrativos, de los tipos de intriga. Por consiguiente, todo lo que se refiere al orden de procedencia, al artificio de la narración, constituye el objeto de la narratología. Esta ciencia del relato sólo es posible en la medida en que se haga un trabajo reflexivo inicial con lo que ocurre, con los acontecimientos, por parte de la «puesta-en-intriga», pero también por parte de los arquetipos de puesta-en-intriga, es decir, por los modelos narrativos.

La tercera idea que yo mantengo es la de *intertextualidad*. La literatura consiste justamente en poner juntos, confrontar textos que son distintos entre sí, pero mantienen relaciones en el tiempo que pueden ser muy complicadas —relaciones de influencia, etc., pero también las de toma de distancia—, tanto en la genealogía de la escritura como en la actualidad. En las estanterías de una biblioteca lo más sorprendente en la clasificación por orden alfabético es la evidente incompatibilidad que puede existir entre dos libros vecinos. Comprobaremos que la ciudad tiene

*Cette « configuration » du temps par le récit littéraire est un bon guide pour interpréter la « configuration » de l'espace par le projet architectural. Bien plus qu'un simple parallélisme entre deux actes poétiques, il s'agit d'une exhibition de la dimension temporelle et narrative du projet architectural. À l'horizon de cette investigation, on trouve, comme on a suggéré plus haut, la manifestation d'un espace-temps dans lequel s'échangent les valeurs narratives et architecturales. Pour la clarté dialectique, j'ai conservé la progression de l'analyse qui précède, depuis le niveau premier du faire-récit par l'intrigue jusqu'au niveau réflexif de la célébration par lui-même du logos, de l'acte poétique dans le ludique, en passant par les niveaux de l'intertextualité et de la rationalité narratologique. Au long de cet axe vertical, nous allons voir le parallélisme se resserrer, au point qu'il deviendra légitime de parler de narrativité architecturale.*

*Au premier niveau, celui du faire architectural, donc parallèle à la mise-en-intrigue, le trait majeur de l'acte « configurant », à savoir la synthèse temporelle de l'hétérogène, a son équivalent dans ce que je proposerai d'appeler une synthèse spatiale de l'hétérogène. On a observé que la plastique du bâtiment compose entre elles plusieurs variables relativement indépendantes : les cellules d'espace, les formes masses, les surfaces limites. Le projet architectural vise ainsi à créer des objets où ces divers aspects trouvent une unité suffisante. Il n'est pas jusqu'à l'idée de concordance discordante qui ne trouve sa réplique dans les « régularités irrégulières » qui font, en quelque sorte, hésiter l'ordre. Une œuvre architecturale est ainsi un message polyphonique offert à une lecture à la fois englobante et analytique. Il*

a menudo la misma naturaleza: la de gran intertextualidad, que puede con frecuencia convertirse en un grito de protesta.

Yo pienso que esta intertextualidad es la base de cultivo de diversas y cada vez más refinadas operaciones dentro del relato moderno. La introducción de los llamados «tropos» —es decir, figuras estilísticas, la ironía, la burla, la provocación— y, por tanto, la posibilidad no solamente de construir, sino de desconstruir es, a fin de cuentas, un tipo de uso puramente lúdico del lenguaje que se *celebra* a sí mismo, alejado de las cosas. La nueva novela, en particular, sale de un laboratorio experimental que, al alejarse —quizá demasiado— de las conocidas constantes del relato, ha desempeñado un papel de exploración.

En resumen, el acto de «configuración» se divide en tres etapas: por una parte, la *puesta-en-intriga*, que he definido como la «síntesis de lo heterogéneo»; por otra parte, la *inteligibilidad* —el intento de esclarecer lo inextricable— y, finalmente, la confrontación de varios relatos, colocados al lado de otros, frente o detrás de ellos, es decir, la *intertextualidad*.

Esta «configuración» del tiempo por parte del relato literario es una buena guía para interpretar la «configuración» del espacio por el proyecto arquitectural. Más que de un simple paralelismo entre dos actos poéticos, se trata de una exhibición de la dimensión temporal y narrativa del proyecto arquitectural. En el horizonte de esta investigación se encuentra, como se ha sugerido anteriormente, la manifestación de un espacio-tiempo, en el cual se intercambian los valores narrativos y arquitectónicos. Para mayor claridad dialéctica, he conservado la progresión del análisis anterior, después del primer nivel de la creación del relato por la intriga y hasta el nivel reflexivo en el que el relato celebra el *logos*, el acto poético dentro de lo lúdico, pasando por los niveles de intertextualidad y racionalidad narratológica. A lo largo de este eje vertical,

*en est de l'œuvre architecturale comme de la mise-en-intrigue, qui, on l'a vu, ne rassemble pas seulement des événements, mais des points de vue, à titre de causes, de motifs et de hasards. La mise-en-intrigue était ainsi sur la voie de sa transposition de temps à l'espace par la production d'une quasi-simultanéité de ses composantes. La réciprocity entre le tout et la partie, et la circularité herméneutique de l'interprétation qui en résultait à son exact répondant dans les implications mutuelles des composantes de l'architecture.*

*En revanche, le récit prête sa temporalité exemplaire à l'acte de construire, de configurer l'espace. C'est en effet peu de dire que l'opération de construire prend du temps. Il faut ajouter que chaque bâtiment nouveau présente dans sa construction (à la fois acte et résultat de l'acte) la mémoire pétrifiée de l'édifice se construisant. L'espace construit est du temps condensé.*

*Cette incorporation du temps dans l'espace devient plus manifeste encore si l'on considère le travail simultané de « configuration » de l'acte de construire et celui de l'acte d'habiter : les fonctions d'habitation sont sans cesse « inventées », aux deux sens du mot (trouver et créer), en même temps que les opérations de construction inscrites dans la plastique de l'espace architectural. On peut dire que se façonnent en même temps l'acte d'habiter et la construction résultant de l'acte de construire. Le renvoie les unes aux autres des fonctions d'habitation et des formations constructives consiste en un mouvement et une chaîne de mouvements de l'intelligence architecturale investie dans la mobilité du regard qui parcourt l'ouvrage. Du récit à l'édifice, c'est la même intention de cohérence discordante qui habite l'in-*

veremos cómo el paralelismo se estrecha, hasta el punto de que sea legítimo hablar de la narratividad arquitectural.

En el primer nivel, el de *hacer* arquitectónico, paralelo por tanto a la «puesta-en-intriga», el rasgo principal del acto «configurador», es decir, la *síntesis temporal de lo heterogéneo*, tiene su equivalente en lo que yo propongo llamar una «síntesis espacial de lo heterogéneo». Se ha observado que la plástica del edificio integra una serie de variables relativamente independientes: las células de espacio, las formas sólidas, las superficies límite. Así el proyecto arquitectónico tiende a crear objetos en los que esos diversos aspectos encuentran una unidad suficiente. El orden sólo se ve tambalearse de algún modo ante la idea de «concordancia discordante» que encuentra su réplica en las «regularidades irregulares». Una obra arquitectónica es, por consiguiente, un mensaje polifónico ofrecido a una lectura a la vez englobante y analítica. El proyecto es para la obra arquitectónica una especie de «puesta-en-intriga» que, como se ha visto, no recoge únicamente acontecimientos, sino también puntos de vista, a modo de causas, motivos y factores del azar. La «puesta-en-intriga» se encaminaba así hacia su transposición, del tiempo al espacio, mediante la producción de una casi-simultaneidad de sus componentes, la reciprocidad entre el todo y la parte, y la circularidad hermenéutica de la interpretación, que resultaba ser su correspondiente exacto en las implicaciones mutuas de los componentes de la arquitectura.

En cambio, el relato presta su temporalidad ejemplar al acto de construir, de configurar el espacio. De hecho, no basta con decir que la operación de construir consume tiempo. Hay que añadir que cada nuevo edificio presenta en su construcción (que es, a la vez, acto y resultado del acto) la memoria petrificada del edificio que se está construyendo. El espacio construido es el tiempo condensado.

*telligence du narrateur et celle du bâtisseur, laquelle – on le dira plus loin – en appelle à celle du lecteur de signes inscrits. Deuxième parallèle au niveau de la « configuration » : ce que j'avais appelé l'intelligibilité, le passage de l'inextricable au compréhensible. C'est la même inscription qui transporte vers l'espace l'acte « configurant » du récit, l'inscription dans un objet qui dure en vertu de sa cohésion, de sa cohérence (narrative, architecturale). Si c'est l'écriture qui confère de la durée à la chose littéraire, c'est la dureté du matériau qui assure la durée de la chose construite. Durée, dureté : cette assonance a été maintes fois remarquée et commentée. De là, on peut passer à un second niveau, déjà réflexif par rapport au faire surpris à l'œuvre, pour prendre la mesure de la victoire provisoire sur l'éphémère, marquée par l'acte d'édifier.*

*Au niveau premier de réflexivité, la temporalité concerne l'histoire de la composition architecturale. Je ne veux toutefois pas parler ici d'histoire écrite après coup sur l'architecture, mais de l'historicité que confère à l'acte « configuratif » le fait que chaque nouvel édifice surgit au milieu d'édifices déjà bâtis, qui présentent le même caractère de sédimentation que l'espace » littéraire. De même que le récit a son équivalent dans l'édifice, le phénomène d'intertextualité a le sien dans le réseau des édifices déjà là qui contextualisent le nouvel édifice. L'historicité propre à cette contextualisation doit être, encore une fois, bien distinguée d'une histoire savante rétrospective. Il s'agit de l'historicité de l'acte même d'inscrire un nouveau bâtiment dans un espace déjà construit qui coïncide largement avec le phénomène de la ville, laquelle relève d'un acte « configurant » relativement distinct selon la différenciation entre architecte*

Esta incorporación del tiempo al espacio llega a ser aún más manifiesta si se la considera un trabajo simultáneo de «configuración» del acto de construir y del acto de habitar: las funciones de la vivienda están siendo incesantemente «inventadas», en ambos sentidos de la palabra (encontrar y crear), al mismo tiempo que las operaciones de construcción inscritas en la plástica del espacio arquitectónico. Puede decirse que se perfilan al mismo tiempo el acto de habitar y la construcción resultante del acto de construir. La transmisión de las funciones de vivienda y de las formaciones constructivas entre ellas consiste en un movimiento y una cadena de movimientos de la inteligencia arquitectural contenida en la movilidad de la mirada que *recorre* la obra. Del relato al edificio, se trata de la misma intención de coherencia discordante que reside en la inteligencia del narrador, al igual que en la del constructor, que apela —como se verá más adelante— a la inteligencia del lector de signos *inscritos*. Otro paralelismo a nivel de la «configuración»: lo que yo había denominado «inteligibilidad», el paso de lo inextricable a lo comprensible. Es la misma inscripción que transporta hacia el espacio el acto «configurador» del relato, la inscripción hecha en un objeto que dura en virtud de su cohesión, de su coherencia (narrativa, arquitectónica). Si es la escritura la que confiere durabilidad al objeto literario, entonces la dureza del material es lo que asegura la durabilidad del objeto construido. Durabilidad, dureza: esta asonancia ha sido remarcada y comentada en repetidas ocasiones. De ahí se puede pasar a un segundo nivel, ya reflexivo con relación al acto de hacer que está atrapado en la obra, para así poder medir el grado de la victoria provisional sobre lo efímero, marcada por el acto de edificar.

En el primer nivel, el de reflexividad, la temporalidad concierne a la historia de la composición arquitectural. Sin embargo, no quiero hablar aquí de la historia escrita a posteriori sobre la arquitectura, sino de la *historicidad* conferida al acto «configurativo» por el hecho de que

et urbanisme.

*C'est au cœur de cet acte d'inscription que se joue le rapport entre innovation et tradition. De même que chaque écrivain écrit « après », « selon » ou « contre », chaque architecte se détermine par rapport à une tradition établie. Et, dans la mesure où le contexte bâti garde en lui-même la trace de toutes les histoires de vie qui ont scandé l'acte d'habiter des citadins d'autrefois, le nouvel acte « configurant » projette de nouvelles manières d'habiter qui viendront s'insérer dans l'enchevêtrement de ces histoires de vie déjà échues. Une nouvelle dimension est ainsi donnée à la lutte contre l'éphémère : elle n'est plus contenue en chaque édifice mais dans leur rapport les uns aux autres.*

*Car il faut aussi parler de détruire et de reconstruire. On n'a pas seulement détruit par haine des symboles d'une culture, mais aussi par négligence, par mépris ou par méconnaissance, pour remplacer ce qui a cessé de plaire par ce que le nouveau goût suggère ou impose. Mais on a également pieusement réparé, entretenu et reconstruit, parfois à l'identique, principalement en Europe de l'Est, après les grandes destructions des guerres du XX<sup>e</sup> siècle – je pense à Dresde. L'éphémère n'est donc pas seulement du côté de la nature, à quoi l'art superpose sa durée et dureté ; il est aussi du côté de la violence de l'histoire, et menace de l'intérieur le projet architectural considéré dans sa dimension « historique » propre, notamment à la fin de cet horrible XX<sup>e</sup> siècle, avec toutes ces ruines qui sont à intégrer dans l'histoire en marche – on trouve d'ailleurs de belles réflexions de Heidegger, avant la Deuxième Guerre mondiale, sur la ruine, dans la ligne du romanisme allemand. D'autres réflexions*

cada nuevo edificio surge entre otros edificios ya construidos, que presentan el mismo carácter de sedimentación que el «espacio» literario. Del mismo modo, el relato tiene su equivalente en el edificio, y el fenómeno de intertextualidad tiene el suyo en el entramado de edificios ya existentes que contextualizan el nuevo edificio. La historicidad propia de esta contextualización debe, una vez más, diferenciarse de una historia científica retrospectiva. Se trata de la historicidad del mismo acto de «inscribir» un nuevo edificio en un espacio ya construido que coincide en muchos puntos con el fenómeno de la ciudad; la historicidad que tiene que ver con un acto «configurador» relativamente distinto, según la diferenciación entre la arquitectura y el urbanismo.

Precisamente en el núcleo de este acto de inscripción es donde se juega la relación entre la innovación y la tradición. Del mismo modo que cada escritor escribe «tras», «según» o «contra» algo, cada arquitecto se determina en su relación con una tradición establecida. Y, en la medida en que el contexto construido guarde en su interior la *huella* de todas las historias de vida que han escandido el acto de habitar de los ciudadanos de antaño, el nuevo acto «configurador» proyecta las nuevas maneras de habitar que se integrarán en el embrollo de esas historias de vida ya caducadas. Una nueva dimensión está encaminada a luchar contra lo efímero: ya no reside en cada edificio, sino en la relación que existe entre ellos.

Por lo tanto, se debería hablar de destruir y reconstruir. No solamente se destruye por odio a los símbolos de una cultura, sino también por negligencia, por menosprecio o por ignorancia, para reemplazar lo que ha dejado de agradar, debido a las sugerencias o imposiciones de nuevos gustos. Pero también se han llevado a cabo piadosas reparaciones, mantenimientos y reconstrucciones, a veces idénticas al original (principalmente en Europa del Este, después de las grandes destrucciones de las guerras del siglo XX —yo

*menées sur le mode mineur par certains interprètes du projet architectural, rapprochant les idées de trace, de résidu, de ruine, peuvent s'autoriser du spectacle offert à tous les yeux de la précarité nouvelle, que l'histoire ajoute à la vulnérabilité commune à toutes les choses de ce monde. Au niveau le plus haut de réflexivité auquel nous passons maintenant – celui où j'avais conduit le récit vers le ludique, – l'architecture présente un niveau de théorisation tout à fait comparable à celui où, du côté du récit, la rationalité se mue en jeu raisonnable. On peut même dire que la composition architecturale n'a jamais cessé d'exciter la spéculation, l'histoire intervenant maintenant au niveau des valeurs formelles opposant style à style. Ce qui donne à ces conflits d'école en matière d'architecture une tournure particulièrement dramatique, c'est le fait que la théorisation ne porte pas purement sur l'acte de construire, mais sur son rapport présumé à l'acte d'habiter et aux besoins censés régir ce dernier. On peut ainsi faire deux lectures différentes des doctrines en compétition.*

*Première lecture : les préoccupations formelles prévalant dans tel style, de telle école, sont à rapprocher du structuralisme en narratologie, donc du formalisme. Le risque alors est que les préoccupations idéologiques du bâtisseur l'emportent sur les attentes et les besoins issus de l'acte d'habiter. C'est principalement dans la « configuration » de la Cité que se donne à lire, à travers son espace organisé d'une façon représentative, l'histoire sédimentée des formes culturelles. La monumentalité assume alors la signification étymologique majeure, qui rapproche monument de document. Or, cette première lecture ne se limite pas à l'interprétation des « configurations » sédimentées du passé, elle se projette*

pienso en Dresde—). Lo efímero no está entonces solamente en la naturaleza, a la que el arte superpone su durabilidad y solidez; está también en la violencia de la historia, amenazando desde el interior el proyecto arquitectural, considerado en su propia dimensión «histórica», sobre todo a finales de ese horrible siglo XX, con todas sus ruinas que se integran en la historia actual —por cierto, están las hermosas reflexiones de Heidegger sobre la ruina, anteriores a la Segunda Guerra Mundial, en la línea del romanticismo alemán—. Otras reflexiones desarrolladas «en modo menor» por parte de ciertos intérpretes del proyecto arquitectural, próximas a las ideas de huella, residuo, ruina, etc. pueden permitirse el espectáculo ofrecido a todos los que deseen verlo: el de la nueva *precariedad* que la historia añade a la vulnerabilidad inherente a todas las cosas de este mundo. En el más alto nivel de reflexividad, que analizaremos a continuación—en el que yo había conducido el relato hacia lo lúdico—, la arquitectura presenta un grado de teorización del todo comparable con el grado en el que la racionalidad del relato se transforma en un juego racional. Se puede decir incluso que la composición arquitectural nunca ha cesado de suscitar especulación, y la historia interviene ahora a nivel de valores formales que oponen un estilo a otro. Lo que da a esos conflictos de escuela en materia de arquitectura un cariz particularmente dramático, es el hecho de que la teorización no sólo concierne al mero acto de construir, sino también a sus presuntas relaciones con el acto de habitar y con las supuestas necesidades de regir este último. De ahí que puedan hacerse dos lecturas diferentes de las doctrinas rivales.

Primera lectura: las preocupaciones formales predominantes en un estilo determinado, una escuela determinada, se aproximan al estructuralismo en el ámbito de la narratología, es decir, al formalismo. El riesgo entonces consiste en que las preocupaciones ideológicas del constructor predominen sobre las expectativas y

*aussi vers l'avenir de l'art de construire, dans ce qui mérite précisément le titre de projet architectural. C'est ainsi que, dans un passé encore récent, dont les bâtisseurs actuels s'efforcent de s'éloigner, les membres de l'école de Bauhaus, les fidèles de Mies van der Rohe, ceux de Le Corbusier ont pensé leur art de bâtisseurs en liaison avec les valeurs de civilisation auxquelles ils adhéraient, en fonction de la place qu'ils assignaient à leur art dans l'histoire de la culture.*

*Seconde lecture : le formalisme conceptuel trouve sa limite dans les représentations que les théoriciens se font des besoins des populations. En un sens, ce souci n'a jamais été absent mais n'était pris en compte, dans un passé encore proche, que les attentes d'une catégorie d'habitants (princes, dignitaires religieux puis grands bourgeois) et les besoins de visibilité glorieuse des institutions dominantes. L'époque contemporaine est assurément marquée par la prise en charge des masses humaines, de la foule, qui accèdent, elles aussi ou à leur tour, à la visibilité, sous le signe de la dignité plus que de la gloire ; mais il ne faut pas en conclure que cette approche du projet architectural est moins idéologique que la précédente, dans la mesure où c'est trop souvent la représentation qui se font les « compétents » du besoin d'habiter des dites masses qui infléchit la spéculation sur la destination de l'architecture – et les grandes tours, hélas! en sont le signe. Cela explique la réaction en sens inverse de ceux qui préconisent un retour à l'architecture pure, déliée de toute sociologie et de toute psychologie sociale, c'est-à-dire de toute idéologie. On se trouve alors en face d'une revendication tout à fait comparable à celle que les théoriciens du nouveau roman ont élevée, dans la célébration du*

necesidades surgidas en el acto de habitar. La historia sedimentada de formas culturales se presta a la lectura principalmente en la «configuración» de la Ciudad, a través de su espacio, organizado de un modo representativo. La monumentalidad asume entonces una mayor significación etimológica, que acerca el monumento al documento. Ahora bien, esta primera lectura no se limita a la interpretación de las «configuraciones» sedimentadas del pasado, ella se proyecta también hacia el futuro del arte de construir, por lo que precisamente merece llevar el nombre de proyecto arquitectónico. De esta manera, en un pasado aún reciente, del que los arquitectos actuales intentan alejarse, los miembros de la escuela de Bauhaus, los incondicionales de Mies van der Rohe o de Le Corbusier han *pensado* su arte de arquitectos como estrechamente vinculado a los valores de civilización con los que ellos se identificaban, en función del puesto que ellos asignaban a su arte dentro de la historia de la cultura.

Segunda lectura: el formalismo conceptual tiene su límite en las representaciones que hacen los teóricos de las necesidades de la población. En cierto sentido, esta inquietud siempre ha estado presente, pero hasta hace muy poco únicamente se habían tenido en cuenta las expectativas de una sola categoría de habitantes (príncipes, dignatarios religiosos, luego magnates de la gran burguesía) y las necesidades de una visibilidad gloriosa por parte de las instituciones dominantes. La época contemporánea está, sin duda, marcada por la aparición en la escena de masas humanas, de la multitud que accede también, o a su vez, a la visibilidad, bajo el signo de dignidad más que de gloria. No hace falta decir que este planteamiento del proyecto arquitectural es menos ideológico que el anterior, en la medida en que con demasiada frecuencia la representación que hacen las personas «competentes» de la necesidad de habitar de dichas masas desvíe las especulaciones acerca de la destinación de la arquitectura —y los rascacielos, desafortunadamente, son el signo de ello—. Eso explica

*langage, pour sa propre gloire, les « mots » s'étant dissociés sans retour des « choses » et la représentation cédant la place au jeu. Ainsi, narrativité et architecture suivent-elles des cours historiques similaires.*

#### **La « refiguration »**

*Je terminerai par quelques réflexions sur ce que, dans mes catégories littéraires, j'ai appelé la « refiguration », et dont je voudrais monter le parallèle du côté de l'architecture. Avec cette troisième composante (qui est la lecture du côté du récit), le rapprochement entre récit et architecture se fait plus étroit, jusqu'au point où le temps raconté et l'espace construit échan- gent leur significations.*

*Prenons d'abord le parti du récit. Il faut dire qu'il n'achève pas son trajet dans l'enceinte du texte, mais dans son vis-à-vis : le lecteur, ce protagoniste oublié du structuralisme. C'est à l'esthétique de la réception, instaurée par H.-R. Jauss et l'école de Constanza, que nous devons de déplacement d'accent de l'écriture sur la lecture. Le déni de referencialité par les théoriciens instruits par Saussure se trouve aussi compensé par la reconnaissance de la dialectique : repris et assumé dans l'acte de lire, le texte déploie sa capacité d'éclairer ou d'éclaircir la vie du lecteur ; il a à la fois le pouvoir de découvrir, de révéler le caché, le non-dit d'une vie soustraite à l'examen socratique, mais aussi celui de transformer l'interprétation banale qui fait le lecteur selon la pente de la quotidienneté. Révéler (en un sens de la vérité auquel Heidegger nous a rendus sensibles), mais aussi transformer, voilà ce qui porte le texte hors de lui-même.*

*Mais cette dialectique est à double entrée, car le lecteur vient au texte avec*

la reacción en el sentido inverso de aquellos que preconizan un regreso a la arquitectura pura, desvinculada de toda sociología y de toda psicología social, es decir, de toda ideología. Nos encontramos entonces ante una reivindicación del todo comparable con la que habían enarbolado los teóricos de la nueva novela, defendiendo la celebración del lenguaje, en aras de su propia gloria, de modo que las «palabras» se encuentran irremediabilmente disociadas de las «cosas» y la representación cede lugar al juego. La narratividad y la arquitectura siguen los cursos históricos similares.

#### **La «refiguración»**

Voy a concluir con unas reflexiones acerca de lo que, dentro de mis categorías literarias, he denominado la «refiguración» y cuyo paralelismo con la arquitectura me gustaría mostrar. Con este tercer componente (que es la lectura, en lo referente al relato), la aproximación del relato a la arquitectura se hace más estrecha, hasta llegar al punto de intercambio de significaciones entre el tiempo narrado y el espacio construido.

Para empezar; nos colocamos en el lado del relato. Hay que decir que éste no termina su trayecto en el ámbito del texto, sino en su *vis-à-vis*: el lector, ese protagonista olvidado del estructuralismo. Es a la estética de la recepción, instaurada por H.-R. Jauss y la Escuela de Constanza, que se debe el cambio de acento: de la escritura a la lectura. El rechazo de la referencialidad por parte de los teóricos instruidos por Saussure se ve también compensado por el reconocimiento de la dialéctica: retomado y asumido en el acto de leer, el texto despliega su capacidad de alumbrar o aclarar la vida del lector; tiene el poder no sólo de descubrir, revelar lo *oculto*, lo no dicho de una vida sustraída al examen socrático, sino también el de transformar la interpretación banal que hace el lector, en el cauce de lo cotidiano. *Revelar* (en un sentido de la verdad respecto al cual nos ha sensibilizado

*ses attentes propres, et ces attentes sont affrontées, confrontées aux propositions de sens du texte dans la lecture, laquelle peut parcourir toutes les phases, depuis la réception passive, voire captive (madame Bovary, lectrice de mauvais romans!), jusqu'à la lecture réticente, hostile, colérique, voisine du rejet scandalisé, en passant par la lecture activement complice. J'aimerais dire que c'est à la faveur de cette lecture agonistique que l'intertextualité est elle-même rencontrée comme un grand défi : ce qui était un problème de positionnement par rapport à ses pairs, pour le créateur, devient un problème de lecture plurielle, polémique, pour l'amateur. On voit déjà quelle ouverture est ainsi faite du côté du possible, dans la compréhension de soi.*

*Ce que nous avons rencontré ici du même coup, c'est, en ce qui concerne le construit, la possibilité de lire et relire nos lieux de vie à partir de notre manière d'habiter. Je dirai tout de suite que la force du modèle de la lecture est grande pour réévaluer l'acte d'habiter. Sous le titre de la « préfiguration », habiter et construire ont fait jeu égal, sans que l'on puisse dire lequel précède l'autre. Sous le titre de la « configuration », c'est l'acte de construire qui a pris l'avantage sous forme de projet architectural, auquel on a pu reprocher d'être enclin à méconnaître les besoins des habitants ou à projeter ces besoins par dessus leur tête.*

*Il est désormais temps de parler de l'habiter comme réponse, voire comme riposte au construire, sur le modèle de l'acte agonistique de lecture. Car il ne suffit pas qu'un projet architectural soit bien pensé, voire tenu pour rationnel pour qu'il soit compris et accepté. Tous les planificateurs de-*

Heidegger), pero también *transformar*, eso es lo que lleva el texto más allá de sí mismo.

Pero esta dialéctica tiene una doble entrada: el lector llega al texto con sus propias *expectativas*, y esas expectativas se ven afrontadas, confrontadas con las proposiciones de sentido del texto en la lectura. Ésta última puede recorrer todas las fases, desde la recepción pasiva — digamos, *captiva*— (¡Madame Bovary, lectora de malas novelas!) hasta la lectura reticente, hostil, colérica, próxima al rechazo escandalizado, pasando por la lectura activamente cómplice. Quisiera decir que a favor de esta lectura agónica habla el hecho de que la intertextualidad misma se afronta como un gran reto: lo que era un problema de posicionamiento frente a sus iguales para el creador, se convierte en un problema de lectura pluralista, polémica, para el *amateur*. Se ve ya la apertura que así se produce en el ámbito de lo *possible*, en la comprensión de sí mismo.

Lo que hemos encontrado aquí al mismo tiempo es, en lo que concierne a lo construido, la posibilidad de leer y releer nuestros lugares de vida a partir de nuestra manera de habitar. Yo diría, antes que nada, que la fuerza del modelo de la lectura es lo bastante grande como para revalorizar el acto de *habitar*. Bajo el nombre de la «prefiguración», los actos de habitar y construir hacen el mismo juego, sin que se pueda decir cuál de ellos precede al otro. Bajo el nombre de la «configuración», el acto de construir ha tomado ventaja en forma de proyecto arquitectural, al que se ha podido reprochar el ser proclive a desconocer las necesidades de los habitantes o a proyectar esas necesidades «por encima de sus cabezas».

Ha llegado el momento de hablar del habitar como respuesta, ver cómo *replica* al acto de construir, siguiendo el modelo del acto agonístico de la lectura. Es así, porque no es suficiente que un proyecto arquitectónico esté bien

*vraient apprendre qu'un abîme peut séparer les règles de rationalité d'un projet – cela vaut pour toute la politique, d'ailleurs – des règles de recevabilité par un public. Il faut donc apprendre à considérer l'acte d'habiter comme un foyer non seulement de besoins, mais d'attentes. Et la même palette de réponses que tout à l'heure peut être parcourue, de la réception passive, subie, indifférente, à la réception hostile et courroucée – même celle de la tour Eiffel, à son époque!*

*Habiter comme réplique à construire. Et de même que la réception du texte littéraire inaugure l'épreuve d'une lecture plurielle, d'un accueil patient fait à l'intertextualité, de la même manière, l'habiter réceptif et actif implique une relecture attentive de l'environnement urbain, un réapprentissage continu de la juxtaposition des styles, et donc aussi des histoires de vie dont les monuments et tout les édifices portent la trace. Faire que ces traces ne soient pas seulement des résidus, mais des témoignages réactualisés du passé qui n'est plus mais qui a été, faire que l'avoir-été du passé soit sauvé en dépit de son ne-plus-être ; c'est ce qui peut la « pierre » qui dure.*

*En conclusion, je dirai que ce que nous avons reconstruit, c'est l'idée devenue un peu banale de « lieu de mémoire », mais comme compositions raisonnées, réfléchie de l'espace et du temps. Ce sont en effet des mémoires d'époques différentes qui sont récapitulées et tenues en réserve dans les lieux où elles sont inscrites. Et ces lieux de mémoire appellent un travail de mémoire, au sens où Freud oppose un tel travail à la répétition obsessionnelle, qu'il nomme compulsions de répétition, où la lecture plurielle du passé est anihilée, et l'équivalent spatial de l'intertextualité rendu impossible.*

pensado, es decir, considerado racional para ser comprendido y aceptado. Todos los planificadores deberían aprender que un abismo puede separar las reglas de la racionalidad de un proyecto (lo mismo es válido para la política en general) de las reglas de receptividad por parte del público. Por lo tanto, hay que aprender a considerar el acto de habitar como un foco no solo de necesidades, sino también de expectativas. Y la misma gama de respuestas puede pasar, en un abrir y cerrar los ojos, de una recepción pasiva, sufrida, indiferente, a una recepción hostil y enojada: ibasta con recordar la mala aceptación que tuvo en su época la torre Eiffel!

Habitar como *réplica* al construir. Y, de la misma manera que la recepción del texto literario inaugura la prueba de una lectura plural, de una paciente acogida de la intertextualidad, el habitar receptivo y activo implica una atenta relectura del entorno urbano, un continuo nuevo aprendizaje de la yuxtaposición de estilos y, por tanto, también de historias de vida cuya huella llevan los monumentos y todos los edificios en general. Hacer que estas *huellas* no sean solamente residuos, sino también testimonios actualizados del pasado que ya no es, pero que ha sido; hacer que el «haber sido» del pasado sea salvado a pesar de su «no ser más»: de todo ello es capaz la «piedra» que dura.

Para concluir, yo diría que lo que hemos reconstruido es la idea, algo banalizada, de «lugar de memoria», pero como una composición razonada, reflejada, de espacio y tiempo. Son, en realidad, memorias de épocas diferentes que se ven recapituladas y reservadas en los lugares donde ellas están inscrites. Y esos lugares de memoria reclaman un trabajo de memoria, en el sentido en que Freud opone tal trabajo a la repetición obsesiva que él denomina «compulsión de repetición», donde la lectura plural del pasado se ve aniquilada, y el equivalente espacial de la intertextualidad, imposible de hallar.

*Il en va ici de la chose construite comme du texte littéraire. Dans les deux cas, il y a compétition entre les deux types de mémoire. Pour la mémoire-répétition, rien ne vaut que le bien connu, et le nouveau est odieux ; pour la mémoire-reconstruction, le nouveau doit être accueilli avec curiosité et le souci de réorganiser l'ancien en vue de faire place à ce nouveau. Il ne s'agit pas moins que de défamiliariser le familier et de familiariser le non-familier. C'est sur cette lecture plurielle de nos villes que je voudrais terminer, mais non sans avoir dit que le travail de mémoire serait un devoir, alors que le travail de mémoire est une exigence de vie – n'est pas possible sans un travail de deuil.*

*J'ai fait allusion aux grandes ruines de l'Europe du milieu du siècle ; ce ne sont pas simplement des monuments perdus, ni même des vies perdues, ce sont aussi des époques ; et ce qui est perdu, c'est la façon de se comprendre d'autrefois. Il faut donc faire le deuil de la compréhension totale et admettre qu'il y a de l'inextricable dans la lecture de nos villes. Elles alternent la gloire et l'humiliation, la vie et la mort, les événements fondateurs les plus violentes et la douceur de vivre. C'est cette grande récapitulation que nous faisons à leur lecture.*

*Je laisse le dernier mot à un penseur que j'admire profondément, Walter Benjamin. Dans Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle\*, il écrit : « Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. » Soyons les flâneurs des lieux de mémoire.\*\**

\* Cerf, 1989.

\*\* Texte original en français.

Aquí se trata un objeto construido como un texto literario. En ambos casos, existe competición entre los dos tipos de memoria. Para la memoria-repetición, nada vale tanto como lo bien conocido, mientras que lo nuevo es odioso. Para la memoria-reconstrucción, lo nuevo debe ser acogido con curiosidad y afán de reorganizar lo antiguo en aras de dejar sitio a lo nuevo. Se trata precisamente de «desfamiliarizar» lo familiar y de familiarizar lo no familiar. Es con esta lectura plural de nuestras ciudades que yo quisiera terminar, pero no sin haber dicho que el trabajo de memoria —prefiero, con diferencia, la expresión «trabajo de memoria» a «deber de memoria», ya que no veo por qué la memoria tenga que ser un deber, mientras que el trabajo de memoria sea una exigencia vital— no es posible sin un trabajo de dolorosa despedida.

He hecho alusión a las grandes ruinas de la Europa de mediados del siglo XX; no son simplemente monumentos perdidos, ni siquiera vidas perdidas, son también épocas perdidas; y lo que se perdió son también las antiguas maneras de entender las cosas. Por lo tanto, hay que despedirse de la comprensión total y admitir que existen cosas inextricables en la lectura de nuestras ciudades. Ellas alternan la gloria y la humillación, la vida y la muerte, los acontecimientos decisivos más violentos y el placer de vivir. En el proceso de su lectura, realizamos esta gran recapitulación.

Dejo la última palabra a un pensador que admiro profundamente, Walter Benjamin. En *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* [París, la capital del siglo XIX]\*, él escribe: «El paseante busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo, a través del cual la ciudad familiar se transforma para el paseante en una fantasmagoría». ¡Seamos paseantes de los lugares de la memoria!\*\*\*

\* Cerf, 1989

\*\* Texto original en francés, publicado en la revista *Urbanisme*.  
Reproducido aquí con la autorización del autor.

## La Arquitectura de la Transparencia

(En el espacio humano)

The Architecture of Transparency  
(In Human Space)

### I. The three architectural transparencies

Josep Muntañola Thornberg

*The work of Paul Ricoeur that we present here, and that, to our opinion, opens new perspectives for old and difficult problems of contemporary architecture, allows me to outline some reflections on the concept of transparency in architecture, and on the significant contributions of philosophy to architecture that attach great importance to configuration of cultural objects, no matter books or buildings, or socio-dialogical forms.*

*On the basis of a considerable number of doctoral thesis and research studies on this very important matter of relation between architecture, hermeneutics and social dialogy<sup>1</sup>, we can observe that it's only very recently that the subject made its way onto a fruitful and serious path. We should appreciate that Françoise Choay now recognizes a dialogical principle that is incipient in the treatise by L.B. Alberti<sup>2</sup>, which she, however, always had considered a prescriptive treatise distanced from the rest of treatises, of utopian type. I say 'now' because there have existed for years some excellent doctoral thesis on this very subject of social and dialogical dimension in the Albertian treatise, but its importance has not been highlighted so far.<sup>3</sup>*

*The concept of transparency reached a broad public in the seventies, with the article by Colin Rowe and Robert*

### I. Las tres transparencias arquitectónicas

La obra de Paul Ricoeur que aquí presentamos y que, a nuestro parecer, abre perspectivas nuevas a viejos y difíciles problemas de la arquitectura contemporánea, me permite escribir unas reflexiones sobre el concepto de *transparencia* en arquitectura y sobre las aportaciones significativas a la arquitectura desde una filosofía que da gran importancia a la configuración de los objetos culturales, sean estos libros o edificios, como formas socio-dialógicas.

A partir de una densa serie de tesis doctorales y de trabajos de investigación sobre esta importantísima relación entre arquitectura, hermenéutica y dialogía social,<sup>1</sup> se puede observar que solamente muy recientemente el tema ha entrado en un camino fructífero y serio. Es de agradecer que Françoise Choay reconozca ahora un principio *dialógico* incipiente en el tratado de L.B. Alberti,<sup>2</sup>

*Slutzky, dedicated to literal and phenomenological types of transparency, comparing architecture and painting and thus announcing what could be called mental-esthetical transparency in architectural project, configured in the construction of the object and in its possible subsequent reading and use. It was a first step on a very promising path that, unfortunately, has never been developed.*<sup>4</sup>

*Another very important precedent is the work of Renato Poggioli: The Theory of the Avant-garde, which masterly outlines the cultural structure of 'avant-gardes', marking clearly the two axis of modernity: the axis of abstraction and the axis of expression, but, until this moment we have not picked all the fruits from its advanced ideas.*<sup>5</sup> *It is on the basis of these precedents that I would like to go deeper into the importance that the new contributions of the hermeneutical philosophy do have in architecture.*

*Concerning the three types of transparencies of diagram I, it is really curious to note that in a recent visit to the castle of Chillon at the Lake of Geneva, restored between 1910 and 1920, we could find in the excellent plan, made by the Director of the archeological excavation, the precise and precious concept of 'historical transparency', referring to the 'architecture' between the strata of the building dating to different periods of time, clearly superimposing as social and historical dialogues. In numerous later works we have seen these superimpositions, but such a direct use of this concept in Chillon, simultaneously to the development of modernity in science (Einstein was developing his theory of relativity at the same time), or in politics (the revolution of 1917), impelled me to write this article.*

que, eso sí, siempre había considerado como un tratado normativo alejado de los demás tratados de corte utópico. Digo ahora porque ya existen desde hace años excelentes tesis doctorales sobre esta dimensión dialógico-social en el tratado albertiano, sin que su importancia haya sido puesta de relieve.<sup>3</sup>

El concepto de transparencia alcanzó un amplio público en los años sesenta con el artículo de Colin Rowe y Robert Slutzky sobre la transparencia literal y la transparencia fenomenológica, comparando arquitectura y pintura, y anunciando así lo que podría llamarse una transparencia estético-mental en el proyecto de arquitectura, que se configuraba en la construcción del objeto y en su posible lectura y uso posteriores. Era un primer paso en un camino muy prometedor que, desgraciadamente, no se desarrolló.<sup>4</sup>

Otro precedente importantísimo es la obra de Renato Poggioli: *La Teoría de la Avant-Garde*, que dibuja de forma magistral la estructura cultural de las «avant-gardes», marcando claramente los dos ejes de la modernidad, el eje de la abstracción y el eje de la expresión, sin que tampoco hasta el momento se haya extraído de sus avanzados planteamientos todos sus frutos.<sup>5</sup> Es a partir de estos precedentes que quisiera profundizar en la importancia que las nuevas aportaciones de la filosofía hermenéutica tienen en arquitectura.

Hablando de los tres tipos de transparencias del diagrama I, es realmente curioso que en una reciente visita al castillo de Chillon en el Lago de Ginebra, restaurado entre 1910 y 1920, leyese en los excelentes planos realizados por el director de la excavación arqueológica el concepto preciso y precioso de «transparencia histórica», referida a la «arquitectura» entre capas del edificio de diferentes épocas, claramente superpuestas, como dialogía histórico-social. En muchas obras posteriores se han realizado estas superposiciones, pero el uso tan directo

*In fact, this 'historical transparency', the 'mental transparency' to which Rowe and Slutzky referred in their famous article, and the 'cosmic transparency' to which we are arriving with our architectural objects built starting from a new physical-transhumanistic virtuality (see diagram I): don't the three types of transparency respond to the same dialogical-hermeneutical reality, following the steps of Mikhail Bakhtin and Paul Ricoeur? That might very well be so. But the complexity of the problem urges us to be prudent, and this is what we have agreed upon in our magazine *Architectonics* when separating the subject matter into two different issues, with a few months of reflection between them: one referring to the hermeneutics of Paul Ricoeur, and the other to the dialogy of Mikhail Bakhtin.*

*So, diagram I articulates the three transparencies with the three hermeneutical phases of architecture that are*

de este concepto en Chillon, simultáneamente al desarrollo de la modernidad en ciencia (Einstein estaba escribiendo su teoría de la relatividad en aquellos mismos años) o en política (la revolución de 1917), me impulsó a escribir este artículo.

En efecto, esta «transparencia histórica», la «transparencia mental», a la que hacían referencia Rowe y Slutzky en su famoso artículo, y la «transparencia cósmica», a la que estamos llegando con nuestros objetos arquitectónicos construidos a partir de una nueva virtualidad físico-transhumanista (ver diagrama I), ¿no serán los tres tipos de transparencia los que responden a una misma realidad dialógico-hermenéutica, siguiendo los pasos de Mijail Bajtín y de Paul Ricoeur? Es muy posible que sí. Pero la complejidad del problema aconseja ser prudentes, y esto es lo que hemos acordado en esta revista *Architectonics*, al separar en dos números diferentes la temática: uno referido a la hermenéutica de Paul Ricoeur y otro a la dialógica de Mijaíl Bajtín, separados por unos meses de reflexión.

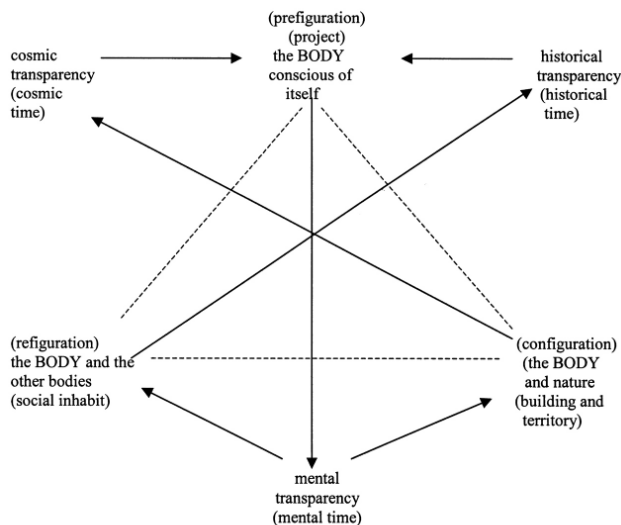


Diagram I *The Three Architectural Transparencies*

*in accordance with the classic triad of project, build and inhabit, on the one hand, and with the three hermeneutical phases of prefiguration, configuration and refiguration, on the other hand, always taking the precautions pointed out by Paul Ricoeur in his fundamental article Architecture and Narrative, published here in Spanish for the first time.*

*In order to understand correctly the richness of this approach, we must insist, as also does Françoise Choay in the quoted article, that in the center of the polemics on the social value of architecture there is the notion of articulation between architecture and social dialogy. I would prefer the notion of a 'clutch' between land and society<sup>6</sup>, in order to understand the global transparency as a social interaction that affects all the senses of the human body, and not only the sense of sight, as Paul Ricoeur insists in the interview presented here, where he indicates how the study of the human body continues to be a pending matter for most architects. The same had also been affirmed with vigour by Mikhail Bakhtin, even more when the founder of dialogy used this word with all its original power of dialogos, that is, 'through' the logos, applying to the concept of transparency an active and interactive meaning, and not only that of visual transparency.*

*Now, it is necessary to understand in which way language crosses, or interweaves, with architecture in terms of the above mentioned hermeneutical vision. We must respect here the entire complexity of this crossing, so brilliantly resolved by Ricoeur in the realm of literature. In fact, in reading the stories, either fiction or history, the world of the reader and the world of the hero of a written story interlace with each*

Así, el diagrama I articula las tres transparencias con las tres fases hermenéuticas de la arquitectura, que se corresponden con la tríada clásica de *proyectar, construir y habitar*, por un lado, y con las tres fases hermenéuticas de la *prefiguración, configuración y refiguración*, por el otro lado, siempre con las precauciones que el mismo Paul Ricoeur detalla en su artículo —fundamental— *Arquitectura y Narratividad*, publicado aquí por primera vez en lengua castellana.

Para entender correctamente la riqueza de este planteamiento, hay que insistir, como también lo hace Françoise Choay en el citado artículo, en que el centro de la polémica sobre el valor social de la arquitectura esté ocupado por la noción de articulación entre arquitectura y dialogía social. Yo preferiría la noción de «embrague» entre territorio y sociedad,<sup>6</sup> a fin de entender la transparencia global como una interacción social que afecte a todos los sentidos del cuerpo humano, y no solamente al sentido de la vista, tal como Paul Ricoeur insiste en la entrevista aquí reseñada, en la que indica cómo el estudio del cuerpo humano sigue siendo una asignatura pendiente del arquitecto, algo que afirmarí­a igualmente con vigor Mijaíl Bajtín, más cuando el fundador de la dialogía usa esta palabra con toda su potencia original de *dialógos*, o sea de «a través de» el *logos*, dando al concepto de transparencia un contenido activo e interactivo, y no solamente un contenido de transparencia visual.

A continuación, hay que entender de qué manera el lenguaje se entrecruza con la arquitectura a partir de la visión hermenéutica anunciada. Hay que respetar aquí toda la complejidad de este entrecruzamiento, tan bien resuelto por Ricoeur en el mundo de la literatura. En efecto, en la lectura de relatos, sean estos de ficción o históricos, el mundo del lector y el mundo del protagonista del relato escrito se entrecruzan, y el poder de inteligibilidad del texto escrito sirve para que la intriga del relato afecte la

*other, and the power of intelligibility of the written text makes the intrigue of the story affect sensitivity and knowledge of the readers through a very complex process of intertextuality. Not all the readers are affected in the same way, but thanks to the written text they can intercommunicate to each other these different 'affections', which are different, but not arbitrarily different. Simultaneously, this same story mixes permanently fiction and reality in a real everyday life, continuously redefining the border, or limit, between two fundamental dimensions of human existence, that are historical reality and fiction.*

*The intelligible configuration that Paul Ricoeur puts forward as the most significant characteristics of the work created by architects, either building or city, expresses a very suggestive asymmetrical parallelism between a literary story and the construction of a territory. In fact, the prefiguration of architectural project has a double origin in building and inhabiting, without any possibility of affirming which is the most original (but, on the contrary, the poetic intrigue, which I have always defended in the project, is the only factor of guaranteeing an authentic innovation between the construction and the use).<sup>7</sup> Configuration means an intelligent and intelligible construction (like writing), which allows its refiguration, reading and use, creates a vital space or inhabited place, capable of reviving in its own way, interactively and inter-textually, the poetic intrigue prefigured in the project. The project, as a story, contains the whole complexity of a crossing between fiction and real history, but this time it is focused on the construction and use of the territory, and not on the realm of literature, that of written text.*

sensibilidad y el conocimiento de los lectores a partir de un proceso muy complejo de intertextualidad. No todos los lectores se afectan del mismo modo, pero gracias al texto escrito, los lectores entre ellos pueden intercomunicarse estos diferentes «afectos», que son diferentes, pero no arbitrariamente diferentes. Simultáneamente, este mismo relato entrecruza permanentemente ficción y realidad en la vida real de cada día, reconstruyéndose continuamente la frontera o el límite entre ambas dimensiones fundamentales de la existencia humana, como son la realidad histórica y la ficción.

La configuración inteligible que plantea Paul Ricoeur como característica más significativa de la obra construida por los arquitectos, sea éste edificio o ciudad, plantea un paralelismo asimétrico muy sugestivo entre el relato literario y la construcción del territorio. En efecto, la prefiguración del proyecto de arquitectura tiene un doble origen en la construcción y el habitar, sin que sea posible afirmar quien es más originario, sino que, al contrario, es la intriga poética, que yo siempre he defendido en el proyecto, la única que puede garantizar una auténtica innovación entre construcción y uso.<sup>7</sup> La configuración es la construcción inteligente y inteligible, como la escritura, que permite una refiguración, lectura, uso, espacio vital o lugar habitado, capaz de revivir a su manera, interactiva y inter-textual, la intriga poética prefigurada en el proyecto. El proyecto, como el relato, contiene toda la complejidad del cruce entre ficción e historia real, pero esta vez enfocada a la construcción y uso del territorio, y no al mundo de la literatura, del texto escrito.

Dicho de otra manera, y volvemos al diagrama I, la transparencia mental de la intriga poética del proyecto se hace llegar al usuario en la etapa refigurativa, o se hace inteligible, a través de la configuración de construcciones inteligentes o de la transparencia cósmica del territorio, que hace posible la transparencia histórica, inter-textual,

*In other words (and going back to diagram I), the mental transparency of the poetic intrigue of the project lets itself arrive to the user at its refigurative stage, or it makes itself intelligible through the configuration of intelligent constructions or through the cosmic transparency of territory, which makes possible the historical, intertextual transparency, open to the future<sup>8</sup>. And, by the way, this explains and confirms the essential role of the technique as an extension (towards the future) of nature, a conception so much appreciated by E. Kant.*

## **II. The articulation (or clutch) between the three architectural transparencies**

*Therefore, the architect should 'engage' the three transparencies into an unified socio-physical process, analyzed thoroughly by the Russian anthropologist Mikhail Bakhtin. Besides, it makes possible to articulate 'stillness and movement', or itinerancy and radiancy, never better expressed than through the act of engaging, or putting a clutch in.*

*Simultaneously, the socio-physical nature of architecture as a double mask, or, even better, as a game of hide-and-peek, as will be discovered—both in the historical origins of architecture and in the genetic epistemology of the origin of architecture—, in a childish conception of the place to live in.<sup>9</sup>*

*In fact, the socio-physical adjustment of architecture, or the clutch between the configuration of territory (and its cosmic transparency), defined as a double mask<sup>10</sup>, and the social refigurative dialog of 'the other and I', or historical transparency, is precisely the adjustment that the architect should carry out in the project, starting from*

abierta al futuro.<sup>8</sup> Y, dicho sea de paso, ello explica y confirma el papel esencial de la técnica como prolongación (en el futuro) de la naturaleza, concepción tan apreciada por E. Kant.

## **II. La articulación, o embrague, entre las tres transparencias arquitectónicas**

Por lo tanto, el arquitecto, debe «embragar» las tres transparencias en un solo proceso socio-físico, tal como analizó con enorme detalle el antropólogo ruso Mijail Bajtín. De esta manera se consigue, además, articular «quietud y movimiento», o itinerancia y radiancia, nunca mejor expresados que con el acto de embragar.

Simultáneamente, la naturaleza socio-física de la arquitectura como doble máscara, o mejor todavía, como juego del escondite, tal como se descubre —tanto en los orígenes históricos de la arquitectura como en la epistemología genética del origen de la arquitectura— en la concepción infantil del lugar para vivir.<sup>9</sup>

En efecto, el ajuste socio-físico de la arquitectura, o embrague, entre la configuración del territorio (y su transparencia cósmica), definida como una doble máscara,<sup>10</sup> y la dialogía social, refigurativa, de «yo en el otro», o transparencia histórica, es exactamente el ajuste que debe realizar el arquitecto con su proyecto a partir de su transparencia mental, o conciencia de si mismo, fundamentada, sobre todo, en su calidad poética, de peripecia y reconocimiento, o sea, de la buena proyección a partir de las catástrofes poéticas básicas.

Estamos ante un ajuste muy delicado que, repito, como indica Paul Ricoeur en su entrevista aquí reseñada, exige que todo el cuerpo participe en el proyecto a partir de un equilibrio entre sensación y conocimiento, que Platón ya definió como la tercera fuerza en la génesis del mundo: la *Khôra*, aquella fuerza que es «como un sueño» cuando

*his mental transparency, or self-awareness, based, above all, on its poetic quality of peripety and recognition, that is, of the positive projection derived from the basic poetical catastrophes.*

*We are facing a very delicate adjustment that, I insist (as indicates Paul Ricoeur in his interview published in this issue), requires that the whole body participate in the project based on an equilibrium between feeling and knowledge that Plato already defined as the third force of the genesis of the world: the Khora, the force that is 'dreamlike', when all the senses are alert but, simultaneously, sleeping.<sup>11</sup>*

*The notion of transparency here has the advantage, as in the case of the notion of identity, of being able to be applied both to movement and stillness, figure and concept, individuality and collectivity, interior and exterior. The enormous effort made nowadays to define a new identity, can be applied step by step to a new transparency, because any notion of social dialogy implicates a type of transparency and, as a result, a way of building or supporting a determined identity.<sup>12</sup>*

*The work of deceased Paul Bourdier, has been, fundamentally, an incessant quest for a sociology of constructing such identities and masked dialogical transparencies, manipulated and ambiguously practiced. The space, far from being, from this perspective, an object that 'produces' social dialogy, is converted into an instrument of control of social action, masking, sometimes, and stimulating, others, a subtle game of actions, somehow not very distanced from the explanations of Paul Ricoeur concerning 'textuality' between actions and actors, which is the base both for real history and fiction.<sup>13</sup>*

todos los sentidos están alerta pero, simultáneamente, dormidos.<sup>11</sup>

La noción de transparencia tiene aquí la ventaja, como es el caso de la identidad, de poderse aplicar tanto al movimiento como a la quietud, tanto a la figura como al concepto, tanto a la individualidad como a la colectividad, tanto al interior como al exterior. *La enorme cantidad de esfuerzos hoy por definir una nueva identidad, se pueden aplicar punto por punto a una transparencia nueva, ya que cualquier noción de dialogía social, implica un tipo de transparencia y, como resultado, una manera de construir o de apoyar una identidad precisa.<sup>12</sup>*

La obra del desgraciadamente desaparecido Paul Bourdier ha sido, en el fondo, una búsqueda incesante de una sociología de la construcción de estas identidades y de estas transparencias dialógicas enmascaradas, manipuladas y ambiguamente practicadas. El espacio, lejos de ser desde esta perspectiva un objeto que «produce» dialogía social, se convierte en un instrumento de control de la acción social, enmascarando (a veces) y estimulando (otras) un juego sutil de acciones, de una manera no muy alejada de las explicaciones de Paul Ricoeur sobre la «textualidad» entre acciones y actores que está en la base tanto de la historia real como del relato de ficción.<sup>13</sup>

Las características polisémicas, heterotópicas y poli-históricas de este ajuste entre transparencias, o de estas transparencias entre transparencias, son evidentes. En el fondo, el juego entre lo local y lo global de hoy en día no es más que la forma moderna del equilibrio entre nomadismo y sedentarismo, tan viejo como el hombre mismo. «Transparentar» no es otra cosa que establecer un equilibrio específico entre ambas claves del lugar.

La inteligibilidad de un lugar humano construido y su específica transparencia de transparencias, o arquitectura,

*The polysemous, heterotopic and polyhistorical characteristics of this adjustment between transparencies, or that of these 'transparencies between transparencies', are evident. Fundamentally, the game between the local and the global nowadays is nothing more than a modern form of equilibrium between nomadism and sedentary lifestyle, as old as man himself. 'Being transparent' is nothing more than establishing a specific equilibrium between both clues of the place.*

*The intelligibility of a built human place, and its specific 'transparency of transparencies', or architecture, opens a way to the human beings to putting on a mask, or hiding from each other. We are dealing with an intelligibility anchored in the most profound depths of the human body, and that should be related both to the image that one has of the other, or of the others, on the other extreme of transparency, and to the image that one has of himself in the most profound of his own body, between birth and death, and it is only the body itself, at the same time social and physical, that is capable of establishing this relation.*

*We shouldn't forget that besides architecture, the human body also crosses the three types of time defined here: the cosmic, the historical and the mental. Therefore, we must insist again that the nature of writing, both as trace and transparency, between the three aforementioned types of time, mustn't be confused with the nature inherent to architecture (which I have defined metaphorically as 'giant writing'), that is never superimposed with it, but that they interlace stemming from the individual and social human body, never coming to be identical. This is what indicates diagram II, where architecture, body (as mental myths) and*

permite una manera de enmascararse o de esconderse los seres humanos los unos de los otros. Se trata de una inteligibilidad anclada en lo más profundo del cuerpo humano, y que se debe relacionar tanto con la imagen que uno tiene del otro, o de los otros, en el extremo opuesto de la transparencia, como con la imagen que uno tiene de si mismo en lo más profundo de su propio cuerpo, entre nacimiento y muerte, y es el propio cuerpo, a la vez social y físico, el único capaz de conseguir esta relación.

No hay que olvidar que, además de la arquitectura, también el cuerpo humano entrecruza los tres tiempos aquí definidos: el cósmico, el histórico y el mental. Por tanto, hay que insistir una vez más en que la naturaleza propia de la escritura, como trazo y como transparencia, también, entre los tres tiempos citados, no se ha de confundir con la naturaleza propia de la arquitectura (que he definido metafóricamente yo mismo como «escritura gigante»), que nunca se superpone con ella, sino que ambas se entrecruzan a partir del cuerpo humano individual y social sin nunca identificarse. Esto es lo que indica el diagrama II, en el que *la arquitectura, el cuerpo* (como *mythos* mental) y el *logos* se complementan el uno con el otro, sin identificarse, en su constante intercambio espacio-temporal.

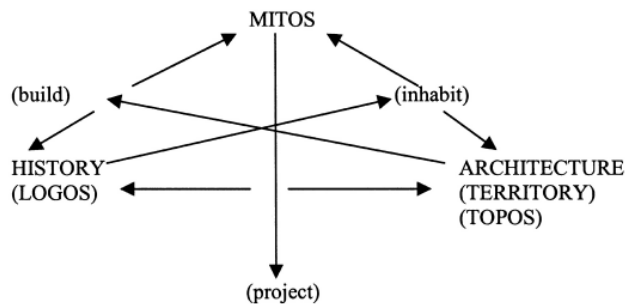


Diagram II *The equilibrium between Mitos, Logos and Topos*

logos complement each other, never coming to be identical, in their constant spatial and temporal exchange.

*Architecture and writing are essential in a human life, as announced already Plato in his definition of Khôra (diagram III). In Khôra, the fundamental metaphor is like father, mother, and whatever that is capable of engendering itself starting from an original myth.*

*City (territory) and history should, therefore, be articulated as Topos and Logos, deriving from a metaphorical Mythos that makes possible the intelligibility between the three transparencies and the three types of time described in diagrams I and II. This way the written law of Logos and the un-*

Arquitectura y escritura son imprescindibles para vivir, tal como anunciaba ya Platón en su definición de la *Khôra* (diagrama III). En el *Khôra*, la metáfora fundamental es el padre, la madre y todo lo que sea capaz de engendrarse desde un mito originario.<sup>14</sup>

Ciudad (territorio) e historia, deben, pues, articularse como *Topos* y *Logos*, desde un *Mythos* metafórico que haga posible la inteligibilidad entre las tres transparencias y los tres tiempos reseñados en los diagramas I y II. De esta manera, la ley escrita del *Logos* y la ley no escrita del *Topos* de la arquitectura de la ciudad se articularán en un *Mythos* proyectual, en consonancia con la vitalidad del ciclo hermenéutico indicado entre proyecto (*Mythos*), construcción (*Topos*), y habitar (o *Logos*, histórico y fictivo). Dentro de este ciclo, como veremos, el *Genos*, corporal y social, desarrolla su identidad y su vida.

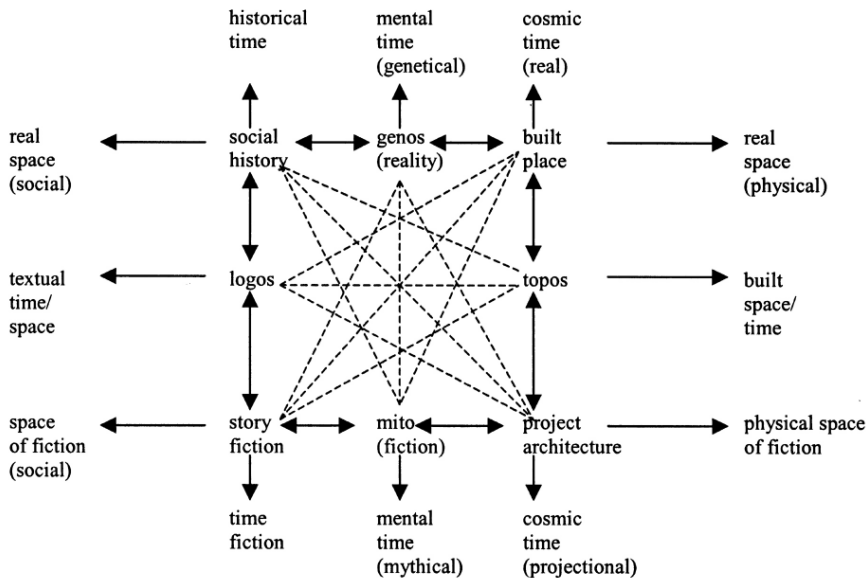


Diagram III *THE KHÔRA* revived

*written law of Topos of the city architecture will be articulated as a projective Mythos, in accordance with the vitality of the indicated hermeneutic cycle composed by project (Mythos), construction (Topos), and inhabiting (Logos), both historical and fictive. Within this cycle, as we will see, the Genos, corporal and social, develops its identity and its life.*

*Architecture, as 'transparency of transparencies', of diagram I, is a part of an anthropological and vital relation (shown in diagram II) between Mythos, Logos and Topos, and this relation, at the same time, is a part of the Khôra, the global genesis of the world, in which Mythos and Genos, keep amazing us, incessantly giving energy to Logos and to Topos (diagram III).*

### **III. Architectural space as materialized intelligibility**

*This whole trip, 'mental' and 'textual', has a goal, that of understanding the mutual game of the three architectural transparencies of diagram I. We must reflect upon this 'game'. First of all, diagram II indicates that architecture produces, in its way, everything that is obtained, in this way, by the body and the language. Though, in order to understand this 'architecture', inherent to 'architecture', it is necessary to understand how the body and the language allow architecture to exist as a living topogenesis<sup>15</sup>. To put it another way, body, place and language develop in total and live complementarity, never coming to be identical. Only death does identify them. But let's return to diagram I in a more direct manner.*

*In fact, I think that now we can understand this architecture, made of transparency between transparencies,*

La arquitectura, como transparencia de transparencias, del diagrama I, forma parte de la relación antropológica y vital (la del diagrama II), entre *Mythos*, *Logos* y *Topos*, y esta relación, a su vez, forma parte del *Khôra* como génesis global del mundo, en la que *Mythos* y *Genos* no dejan por ahora de asombrarnos, dando energía al *Logos* y al *Topos* de forma incesante (diagrama III).

### **III. El espacio arquitectónico como inteligibilidad materializada**

Toda esta excursión, «mental» y «textual», tenía un objetivo: entender el juego mutuo entre las tres transparencias arquitectónicas del diagrama I. Hemos de reflexionar sobre este «juego». En primer lugar, el diagrama II nos indica que la arquitectura realiza, a su manera, todo lo que el cuerpo y el lenguaje consigue a la suya, pero que para entender esta «arquitectura», propia de la «arquitectura» hay que entender cómo el cuerpo y el lenguaje permiten a la arquitectura existir como una topogénesis viva.<sup>15</sup> Dicho de otra manera: cuerpo, lugar y lenguaje se desarrollan en total y viva complementariedad sin identificarse jamás. Solamente la muerte los identifica. Pero volvamos al diagrama I de forma más directa.

En efecto, yo creo que ahora puede entenderse mejor esta arquitectura hecha de una transparencia entre transparencias, o, como vamos a ver enseguida, como una «opacidad» construida por transparencias. Para captar esta paradoja fundamental de la arquitectura humana, hay que volver a empezar el discurso a partir de su origen arcaico, tal como aconseja Platón en su *Timeo*.<sup>16</sup> En este origen está, según Paul Ricoeur, la acción de «encarnar», «enterrar» o «dar cuerpo», a la relación esencial entre «construir» y «habitar» a través de la prefiguración, o «proyecto». La arquitectura es como una «encarnación» del cuerpo, entre la vida y la muerte, que si para Heidegger es «hacia la muerte», para Ricoeur

or, as we will see now, as an 'opacity' built by transparencies. In order to capture this fundamental paradox of human architecture, we must return to discourse, beginning from its archaic origin, as advises Plato in his *Timeo*<sup>16</sup>. It is in this origin where, according to Paul Ricoeur, resides the action of 'embody', 'bury' or 'give body' to the essential relation between 'construct' and 'inhabit' through pre-figuration, or 'project'. Architecture is as an 'embodiment' of the body, between life and death, and if for Heidegger it is directed 'towards death', for Ricoeur it is 'towards life'<sup>17</sup>. It is fascinating how children express the same reality at the age of three with their representation of place, where all the bodies are 'semi-buried', or 'sleeping' in this place (see diagram IV), thus expressing the original relation between the three architectural transparencies.

Consequently, we are facing a transfiguration (or, better, trans-mutation) between body, social history and physical place, starting from which the three 'transparencies articulate themselves into a construction', semi-opaque and semi-transparent, which 'half buries' and 'half revives' the living body, thus expressing its triple condition of: an instrumental body in itself (cosmic transparency), a body that is foreign to itself in another body (historical transparency), and a body conscious of itself (mental transparency). This 'foundational' value of the project doesn't exist until the notion of triple transparency comes into the scene.<sup>18</sup>

The complementarity between the Logos and the Topos can be clearly seen in diagram III, because both the Mythos and the Genos can, alternatively, occupy both sides, left or right,

es «hacia la vida».<sup>17</sup> Es apasionante cómo los niños expresan la misma realidad a los tres años con su representación del lugar, en el que todos los cuerpos están, «semi-enterrados», o «dormidos», en el lugar (ver diagrama IV), expresado así esta relación originaria entre las tres transparencias arquitectónicas.

Consecuentemente, estamos ante una transfiguración (o, mejor, trans-mutación) entre cuerpo, historia social y lugar físico, a partir de la cual las tres «transparencias» se articulan en una «construcción», semi-opaca y semi-transparente, que «semi-entierra» y «semi-resucita» el cuerpo vivo, expresando así su triple condición de: *cuerpo instrumental de sí mismo (transparencia cósmica)*, *cuerpo extraño a sí mismo en el otro (transparencia histórica)* y *cuerpo consciente de sí mismo (transparencia mental)*. Este valor «fundacional» del proyecto no es posible sin que la triple transparencia entre en juego.<sup>18</sup>

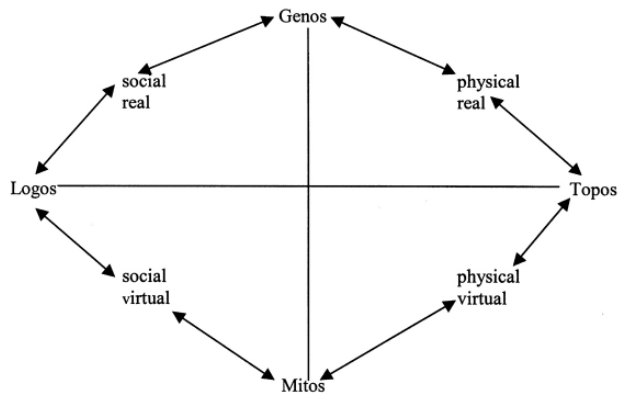


Diagram IV The Infant Building of Place (3 Years Old)

La complementariedad entre el Logos y el Topos se ve claramente en el diagrama III, ya que tanto el Mythos como el Genos pueden, alternativamente, ocupar las dos partes, izquierda o derecha, del diagrama y movilizar bien el relato, bien la construcción arquitectónica. Por su lado, el Logos y el Topos se ubican siempre en la frontera

*of the diagram and mobilize either the story, or the architectural construction. As to Logos and Topos, they are always placed at the frontier between virtuality and reality. The crossing point between the vertical and the horizontal axis in this diagram articulates the whole complexity of an architecture that does not give up its triple transparency, triple opacity and triple temporality and spatiality. Fundamentally, we haven't done anything else than revive the close relations between time, space and matter, from their double condition of reality and virtuality, which determines the structure of this 'condensing', spatial, precise and architectural, between these three fundamental categories put at the service of corporal and social life in its necessary movement.*

*Now we also understand the 'genetical' and metaphorical insistence of Plato in his *Timeo*, in relation to spatial *Khôra*, because it is the corporal *Genos*, built at the same time in physical and social spheres, as in Cavalli-Sforza's work, the ideal image of what the story of fiction and the project should obtain in their work of prefiguration. Everything that has been said on semi-burial and synthesis of transparency and opacity between exterior and interior, acting and contemplating, concept and figure<sup>20</sup>, in terms of triple corporality (diagram I), finds, likewise, its total justification in this capability to 'project' starting from a genetically constructed body through a specific mixture of social genesis and physical structure of the territory, which defines the 'history' of a human body, its 'bio-logical archeology'.*

*If story is a historical memory and an utopia, in the form of a non-materialized intelligibility, the built architecture is a materialized intelligibility*

entre la virtualidad y la realidad. El cruce entre el eje vertical y el horizontal en este diagrama articula toda la complejidad de una arquitectura que no renuncia a la triple transparencia, la triple opacidad y la triple temporalidad y espacialidad. En el fondo, no hemos hecho otra cosa que resucitar la relación íntima entre tiempo, espacio y materia, a partir de su doble condición de realidad y de virtualidad, que condiciona la estructura de este «espesamiento» espacial, preciso y arquitectónico, entre las tres categorías fundamentales puestas al servicio de una vida corporal y social en necesario movimiento.

También se comprende ahora la insistencia «genética» y metafórica de Platón en su *Timeo*, con respecto al *Khôra* espacial, ya que es el *Genos* corporal, construido a la vez en lo físico y ó social a la manera de Cavalli-Sforza, la imagen ideal de lo que el relato de ficción y el proyecto deben conseguir en su trabajo de prefiguración. Todo lo dicho sobre el semi-enterramiento y sobre la síntesis de una transparencia y opacidad entre exterior y interior, actuar y contemplar y concepto y figura,<sup>20</sup> desde una triple corporalidad, (diagrama I), encuentra, asimismo, su más total justificación en esta capacidad de «proyectar» desde un cuerpo genéticamente construido a través de la específica mezcla de génesis social y de estructura física del territorio, que define la «historia» de un cuerpo humano, su «arqueología bio-lógica».

Si el relato es una memoria histórica y una utopía, bajo forma de una inteligibilidad desmaterializada, la arquitectura construida es una inteligibilidad materializada, que en su «espesamiento» deja los vacíos precisos y precisas que el relato llena a partir del equilibrio entre olvido y recuerdo que permite pensar y vivir.<sup>17</sup> La articulación entre lo que yo hago aquí y lo que yo digo que hago, desde una perspectiva etnometodológica, tiene aquí su mejor justificación epistemológica. Tanto Jacques Derrida en su primer libro,<sup>21</sup> como Rita Messori, también

*that in its 'condensing' leaves the precise spaces that the story fills in starting from the equilibrium between oblivion and memory, that allows to think and live<sup>17</sup>. The articulation between what I do here and what I say that I do, from an etnomethodological perspective, finds here its best epistemological justification. Both Jacques Derrida in his first book<sup>21</sup> and Rita Messori, also in her first book<sup>18</sup>, point to this essential characteristics of transparency, the opacity or the 'condensation' of the built reality, of being used as scaffolding (clutch) or container, in short, as the life of the human body in all its phenomenological complexity. It is to analyze this complexity that Russian anthropologist Mijail Bakhtin dedicated all his life (extraordinary life, we'd say), but this will constitute, as I remarked, the subject of one of the next issues of Architectonics dedicated to dialog.*

*Just as the works of Luigi Cavalli-Sforza show us, with our social culture we rebuild our 'genes', and not the other way, that our 'genes' determine our culture and intelligence, which would be a racist hypothesis. Space, in its opacity and transparency, in its value of ambivalent and theatrical mask—in short, in its architecture—is a consequence of the way we articulate (prefigure) the relations between our social history and our geography, that is, our historical and cosmic transparencies. We aren't victims of the 'genes', of 'geometrical spaces', of 'social and historical agreements or previous plans', but executioners. That is, we are responsible actors that always act, whether they want it or not, under the triple and simultaneous Bakhtian<sup>19</sup> condition, that of the scientific, artistic and political intersubjectivity. We cannot stop projecting, we cannot stop building, we cannot stop*

en su primer libro,<sup>18</sup> apuntan a esta característica esencial de la transparencia, la opacidad o el «espesamiento» de la realidad construida, de servir de andamio (de embrague) o de contenedor —en suma, de la vida del cuerpo humano en toda su complejidad fenomenológica—. A analizar esta complejidad dedicó toda su vida, insólita, el antropólogo ruso Mijail Bajtín, pero ello será objeto, como decía, de un nuevo próximo número de *Architectonics* dedicado a la dialogía.

Tal como los trabajos de Luigi Cavalli-Sforza nos demuestran, nosotros, con nuestra cultura social, nos reconstruimos nuestros «genes», y no al revés, que sean nuestros «genes» los que determinan nuestra cultura e inteligencia, lo cual sería la hipótesis racista. El espacio, en su opacidad y en su transparencia, en su valor de máscara ambivalente y teatralizada —en suma, en su arquitectura— es la consecuencia de la manera bajo la cual articulamos (pre-figuramos) las relaciones entre nuestra historia social y nuestra geografía, o sea, nuestras transparencias históricas y cósmicas. No somos víctimas de los «genes», de los «espacios geométricos», de los «acuerdos o planes histórico-sociales» anteriores, sino verdugos. Es decir, actores responsables que actuamos siempre, queramos o no, bajo la triple y simultánea condición —bajtiana<sup>19</sup> de la intersubjetividad científica, artística y política. No podemos dejar de proyectar, no podemos dejar de construir, no podemos dejar de habitar. Aquí radica toda nuestra fuerza y toda nuestra debilidad. Por ello, nuestra mente no deja nunca de intercomunicar territorio y sociedad, transparencia cósmica y transparencia social (y sus opacidades correspondientes) para poder vivir de la única manera posible: semi-enterrados entre la vida y la muerte, el sueño y la realidad, la luz y la oscuridad, el pasado y el futuro. En la transparencia y en la opacidad. Como indica magistralmente Rita Messori, no es solamente en el tiempo, sino también en el espacio, donde vivimos, allí donde los espacio-tiempos más o menos opacos, de la

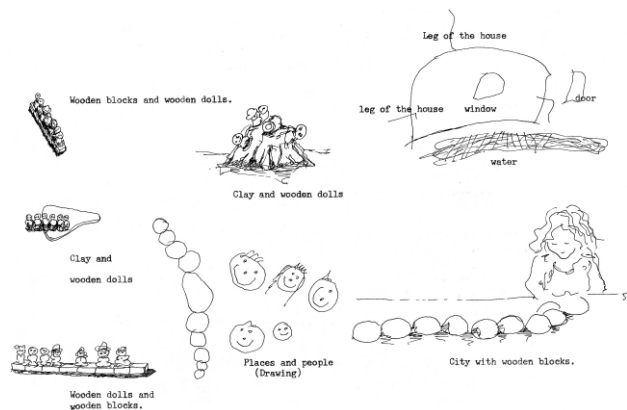
*inhabiting. In here lies all our strength and all our weakness. Therefore, our mind never stops to inter-communicate territory and society, cosmic transparency and social transparency (and their respective opacities) in order to live in the only possible way: semi-buried between life and death, dream and reality, light and darkness, past and future. In the transparency and in the opacity. As Rita Messeri brilliantly indicates, it is not only in time, but also in space, where we live, where the space-times more or less opaque, of language and place, interlace with each other, never coming to be identical, because it is precisely from their difference that space and its architecture emerge, and, with it, the three fundamental superimposed transparencies configuring opacities and 'condensations'. In short: we live by 'engaging' life and death of mind (body), territory and society (cultural history) through a 'clutch' of the same architecture.*

*To conclude, the clue of a good architecture can be found in how we are able to build a territory where the three 'opacities' (cosmic, mental and historical), far from destructing one another, configure a living and intelligible architecture, starting from a global transparency, valid both for the mind (body), the society (history), and the territory (city and nature). In other words, it is by obtaining the best 'condensation', kneading three different opacities that one produces a good bread—spongy, well cooked, tasty and with a pleasant smell. After all, between an architect and a baker, as we understand now, there is hardly any difference...<sup>22\*</sup>*

*\*Both English and Spanish versions are the author's originals.*

lengua y del lugar, se entrecruzan, sin nunca identificarse, porque, justamente, es a partir de su diferencia, que surge el espacio y su arquitectura y, con ella, las tres transparencias fundamentales superpuestas configurando opacidades y «espesamientos». En suma, vivimos «embragando» la vida y la muerte de la mente (cuerpo), del territorio y de la sociedad (historia cultural) a través de una misma arquitectura.

En conclusión: la clave de una buena arquitectura radica en cómo somos capaces de construir un territorio en el que las tres «opacidades» (cósmica, mental y histórica), lejos de destruirse la una a la otra, configuran una arquitectura inteligible y viva, a partir de una transparencia global, válida tanto para la mente (cuerpo), como para la sociedad (historia) como para el territorio (ciudad y naturaleza). Dicho de otra manera, se trata de conseguir el mejor «espesamiento», amasando tres opacidades distintas que den finalmente un buen pan: esponjoso, bien cocido de buen sabor y olor agradable. Al fin y al cabo, entre un arquitecto y un panadero, ahora lo podemos comprender, hay muy poca diferencia...<sup>22\*</sup>



*\* Los textos en castellano y en inglés son originales del autor.*

## NOTAS:

<sup>1</sup> Ver dichas referencias en este volumen.

<sup>2</sup> CHOAY, F. «*Les Leçons d'Alberti*» (5 Mars 1997), París.

<sup>3</sup> CHOAY, F. (1980): *La Règle et le Modèle*, Seuil, París; SAURA, M. (1986): *Architecture in the Early Renaissance Urban Life: L. B. Alberti's De Re Aedificatoria*. Ph.D. Thesis. University of California, Berkeley.

<sup>4</sup> En castellano, en ROWE, C.: *El manierismo y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona (Original publicado en *Perspecta*, 8, 1963, New York).

<sup>5</sup> POGGIOLI, R. *Teoria della Avanguardia*. Il Mulino. 1962.

<sup>6</sup> Esta noción ha sido expresada por vez primera por Philippe BOUDON en: *Architecture et Architecturologie*. AREA, París, 1975.

<sup>7</sup> Ver MUNTAÑOLA, J. (2000): *Topogénesis*. Original en francés en: *Anthropos*, París, 1996. Versión en castellano en: Edicions UPC, Barcelona, 2000. Versión en italiano en proceso. Ver también: *Poética y Arquitectura*. Anagrama, Barcelona, 1980.

<sup>8</sup> Ver RICOEUR, P.: «*Arquitectura y Narrativa*» en este volumen.

<sup>9</sup> Op. cit. (nota 7), segunda parte, y MUNTAÑOLA, J.: *La arquitectura como lugar* (segunda parte). Edicions UPC, 1996 (segunda edición). Alfa Omega, México, 2001 (tercera edición).

<sup>10</sup> Ver RICOEUR, P. (1990): *Soi-même comme un autre*, Seuil, París.

<sup>11</sup> Ver MUNTAÑOLA, J. (2001): «Hermenéutica, Semiótica y Arquitectura», en *POLIS Científica*, Santa Fe (Argentina). Ver versiones en inglés, polaco, ruso, etc. en la bibliografía de J. MUNTAÑOLA en *Transcripciones Dos* (Serie KHORA, n.º 13), Edicions UPC ([www.edicionsupc.es](http://www.edicionsupc.es)).

<sup>12</sup> Ver n.º 18 de la revista *Astragalo* (2001), dedicada casi por completo al análisis de la identidad socio-espacial en sus distintas variantes.

<sup>13</sup> RICOEUR, P. (1984): *Temps et Recit* (tres volúmenes), Seuil, París;

<sup>14</sup> Ver DERRIDA, J. (1993): *Khôra*, Galilée, París.

<sup>15</sup> Ver PREZIOSI, D. (1979): *Architecture, Language and Meaning*, Mouton.

<sup>16</sup> Ver artículo citado (nota 11).

<sup>17</sup> RICOEUR, P. (2000): *Histoire, Memoire et Oubli*, Seuil, París.

<sup>18</sup> Extraordinarias las reflexiones sobre el espacio de Rita MESSORI, en *La Parola Itinerante*, Mucchi editore, Módena, 2001.

<sup>19</sup> BAKHTIN, M.: *Art and Answerability*, Texas Univ. Press, 1995.

<sup>20</sup> Ver MUNTAÑOLA, J. (1980): *Topogénesis I*, Oikos-Tau, Barcelona.

<sup>21</sup> DERRIDA, J. (1967): *La Voix et le Phénomène*, P.V.F., París.

<sup>22</sup> Para la noción preciosa y precisa de «espesamiento» (en relación con la filosofía del espacio), ver op. cit., de Rita MESSORI (nota 18).

## \*Diálogo entre Paul Ricoeur y Josep Muntañola

Barcelona, verano de 2001

*\*Dialogue entre Paul Ricœur et Josep Muntañola  
Barcelone, été de 2001*

**Josep Muntañola:** « J'essai de faire avec l'espace tout ce qu'on a fait dans la théorie de Bakhtin avec des autres théories sur la littérature, la musique etc.

Je suis directeur du Département de Projets à l'École d'Architecture. Alors, je coordonne les cours de Doctorat sur la théorie de l'architecture, facteurs sociaux et historiques... et je suis en relation avec toutes les associations européennes de théorie de l'espace et les réseaux européens sur la théorie de l'architecture.

Ce que nous voulons faire, c'est donner à l'espace des significations sociales et humaines, parce que, normalement, dans la planification urbaine on ne valorise pas l'espace physique en relation avec l'espace historique, l'espace utopique, tous ces types de connexions... beaucoup de fois, maintenant, nous ne sommes pas, les architectes, intéressés par les personnes. Ça, c'est le problème partout. Mais spécialement dans la cité, à grande échelle.

Alors, tout ça, c'est pour aider l'architecture à reconstruire, à repenser la qualité sociale de l'espace, d'où vient la possibilité de changer l'espace, jusqu'à quel point. Il y a beaucoup de thèses qui analysent la relation entre la linguistique et l'architecture, entre la réalité de la nature et la vie sociale dans la réalité de l'espace, etc.

J'ai travaillé d'abord avec l'épistémologie génétique de Piaget. Et alors avec toute la théorie esthétique, la poétique, la rhétorique, la sémiotique. Parce que du point de vue poétique et rhétorique, il y a beaucoup de connexions entre architecture et langue, art en général. Je crois que la ligne « dialogique » est très intéressante, il faut encore travailler beaucoup. La polyphonie... tous ces concepts que maintenant nous sommes en train d'analyser...

**Paul Ricoeur:** *Parce qu'avant de parler de la valeur sociale de l'espace, il faut parler des valeurs corporelles. Je pense, parce qu'il y a tout un domaine,*

P. Ricoeur - J. Muntañola

**J**osep Muntañola: *Trataré de hacer con el espacio todo lo que en la teoría de Bajtín se hacía con otras teorías acerca de la literatura, música, etc.*

*Yo dirijo el Departamento de Proyectos en la Escuela de Arquitectura. Ahora coordino unos cursos de Doctorado sobre la teoría de la arquitectura, factores sociales e históricos... y también estoy relacionado con todas las asociaciones europeas de teoría del espacio y teoría de la arquitectura en general.*

*Lo que pretendemos hacer es dar al espacio las significaciones sociales y humanas, dado que normalmente en la planificación urbana no se valoriza el espacio físico en relación con el espacio histórico, el espacio utópico, todas las conexiones de este tipo... Nosotros, los arquitectos actuales, muchas veces no nos interesamos por las personas. Es un problema en cualquier parte, pero especialmente en la ciudad, a gran escala.*

*Ahora bien, todo eso serviría para ayudar a la arquitectura a reconstruir, a reconsiderar la calidad social del espacio, a determinar de dónde viene la posibilidad de cambiar el espacio y hasta qué punto. Hay muchas tesis doctorales que analizan la relación entre*

*maintenant, de la psychologie de l'espace, comme partie de la psychologie de l'action. Comment se comportent les choses, les obstacles, les chemins, les directions, et qu'elles ne sont pas seulement visuelles...*

**J. M.:** Non, non, je suis totalement d'accord...

**P. R.:** *Ce n'est pas seulement un espace comment le distribuent les yeux, mais que l'on parcourt avec le corps. Écoutez, j'étais l'autre jour, et je vis qu'il y avait un rapport très, très caché... Apprendre un élève à faire un double tour... à faire tourner le tour, c'est d'abord fermer les yeux. Parce que, si nous cherchons voir en rond à partir d'un centre, on peut faire une masse de glaise à partir du ventre. Ceci pour dire que nous ne connaissons pas le corps humain, en particulier, il y a la dictature de la vue sur le toucher, sur l'odorat... et alors, bon, or y se trouve que marcher, parcourir, entrer, sortir, ouvrir une porte, fermer les portes, avoir un toit, c'est des relations corporelles, alors, qui deviennent les rapports corporels dans l'espace ?*

**J. M.:** C'est pour ça que je considère très important le concept de trace. Et je trouve aussi significatif l'article que vous avez fait sur l'action et le texte. Il est possible le texte dans l'action et l'action dans le texte. La difficulté, c'est que la structure de l'espace dans la tête est une structure qui se manifeste de plusieurs manières, elle est difficile de représenter. Je crois que l'architecture représente ça. Elle représente cette possibilité d'action, mais il y a une difficulté, parce que nous ne la représentons pas dans la ligne de la langue, l'histoire, les récits. Les récits sont une représentation de toutes ces versions... beaucoup des fois ; mais tous les architectes trouvent ça plus difficile, parce qu'ils ne sont pas doués pour écrire. Il y a des architectes comme Miralles (un architecte catalan qui malheureusement est mort l'année dernière) qui faisait des choses comme ça. Il faisait le projet et, alors, il faisait aussi un texte, le texte de la sensation des corps dans l'espace,

*la lingüística y la arquitectura, entre la realidad de la naturaleza y la vida social en la realidad del espacio, etc.*

*He trabajado antes con la epistemología genética de Piaget, y luego con la teoría estética en general, la poética, la retórica, la semiótica. Porque desde el punto de vista poético y retórico, hay muchas conexiones entre arquitectura y lenguaje, arte en general. Yo creo que la línea «dialógica» es muy interesante; aquí aún queda mucho trabajo por hacer. La polifonía... todos estos conceptos que ahora vamos a analizar...*

**Paul Ricoeur:** Porque, antes de hablar del valor social del espacio, hay que hablar de los valores corporales. Yo pienso que es porque ahora existe todo un campo de la psicología del espacio, como parte de la psicología de la acción. Cómo se comportan las cosas, sus obstáculos, sus caminos, sus direcciones, y las cosas no son solamente visuales...

**J. M.:** *No, no, yo estoy totalmente de acuerdo...*

**P. R.:** No es solamente un espacio como lo distribuyen los ojos, sino que se le recorre con el cuerpo. Escuche: el otro día vi que había una relación muy, muy encubierta... Que un alumno aprenda a hacer una doble pirueta... para girar, antes hay que cerrar los ojos. Porque si nosotros intentamos ver a nuestro alrededor desde un centro, nos podemos caer de bruces. Eso quiere decir que no conocemos el cuerpo humano. En particular, existe una dictadura de la vista sobre el tacto, el olfato... y entonces, bien, se descubre que andar, pasear, entrar, salir, abrir una puerta, cerrarla, refugiarse bajo un techo, son relaciones corporales. ¿Qué pasa entonces con las relaciones corporales en el espacio?

**J. M.:** *Es por ello que yo considero muy importante el concepto de huella.*

*También encuentro significativo el artículo que usted escribió sobre la acción y el texto. Es posible tanto el texto en la acción como la acción en el texto. La dificultad está en el hecho de que la estructura*

qu'il voulait transmettre : « Je veux que les visiteurs de cet édifice aient cette sensation, ce type de vision, cette nuance... » Mais c'est très étrange, normalement ça n'existe pas.

**P. R.:** *Est-ce que le problème est le même pour un architecte et un urbaniste ? Parce qu'un architecte peut compléter son œuvre aujourd'hui, mais pas un urbaniste. Il y a des segments d'histoire de la ville, et segments d'espaces aussi.*

**J. M.:** Ça, c'est difficile...

**P. R.:** *On se rencontre dans une histoire déjà commencée, un espace déjà occupé, décidé...*

**J. M.:** Et qu'est-ce que peut être ça du point de vue philosophique ?

**P. R.:** *Bon, parce qu'avant vous aviez un rapport avec la mémoire, dans le cas de l'urbaniste, beaucoup, beaucoup plus que l'architecte. L'architecte, lui, c'est un peu dans le même style, mais l'urbaniste est un architecte des sites qui sont déjà là. Moi, je le pensais, parce que j'en connais des amis en l'architecture italienne. Ils ont un gros problème en Italie, les villes sont sans limites. Et sans compter qu'au moment de découper un trou, il y a des archéologues qui arrivent et dans six mois le changent tout.*

**J. M.:** Oui, Oui... J'utilise maintenant votre idée de la mémoire juste... parce que, bon, dans les villes le problème dans ce cas, c'est trouver la mémoire juste qu'il faut. Parce que trop de mémoire, non, et pas de mémoire, non. Il faut trouver l'équilibre et il faut que l'architecte travaille comme dans le cas de la mémoire psychologique, psychanalytique, etc.

**P. R.:** *J'ai rencontré chez un sociologue français le concept de comportement. Dit juste ; il dit : « approprié ou convenable », le geste*

*del espacio mental es una estructura que se manifiesta de diversas maneras, es difícil de representar. Yo creo que la arquitectura representa precisamente eso, representa esa posibilidad de acción. Pero hay una dificultad, porque no la representamos en la línea del lenguaje, la historia, los relatos. Los relatos son una representación de todas estas versiones... muchas veces; pero todos los arquitectos lo encuentran más difícil, porque no están capacitados para escribir. Hay arquitectos como Miralles (un arquitecto catalán que desgraciadamente falleció el año pasado) que hacen las cosas de esta manera. Él hacía el proyecto y luego preparaba también un texto, describiendo la sensación de cuerpos en el espacio, que él quería transmitir: «Quiero que los visitantes de este edificio tengan esta sensación, este tipo de visión, este matiz...» Pero es un fenómeno muy raro, normalmente eso no suele pasar.*

**P. R.:** ¿Será el mismo problema para un arquitecto y para un urbanista? Porque un arquitecto puede completar su obra hoy, pero un urbanista no. Existen segmentos de historia en la ciudad, y también segmentos de espacio.

**J. M.:** *Eso es difícil...*

**P. R.:** Uno se encuentra en una historia ya empezada, en un espacio ya ocupado, decidido...

**J. M.:** ¿Y qué puede significar eso desde el punto de vista filosófico?

**P. R.:** Bueno, la relación del urbanista con la memoria es mucho más estrecha que la de un arquitecto. Lo que hace el arquitecto no deja de ser tarea del mismo tipo, pero el urbanista es un arquitecto de los lugares que ya están allí. Pienso así porque tengo amigos entre los arquitectos italianos. Tienen un gran problema en Italia: las ciudades no tienen límites definidos. Y eso sin contar que cada vez que cavas una zanja, aparecen los arqueólogos y en seis meses lo hacen cambiar todo.

**J. M.:** *Sí, sí... Yo utilizo ahora su idea de la memoria justa... porque, vamos, en las ciudades el problema, en este caso, es encontrar la*

*qui convient, qui convient avec la situation. Le mot anglais « to fit », c'est qui s'ajuste. Là, je crois que c'est un concept très intéressant. Il a fait un article que peut-être je pourrais vous envoyer. C'est ce qu'il appelle « le geste convenable ». C'est dans une revue de l'École des Hautes Études des Sciences Sociales... C'est « l'action qui convient ».*

*Quelles sont les occasions que vous avez ici ? C'est dans les petites villes, ou dans les grandes villes ?... Où est-ce que vous avez des projets ?*

**J. M.:** Maintenant, il y a les grands projets à Barcelone. C'est la grande rencontre de 2004 pour la culture. Alors, il y a tout un grand quartier nouveau, toujours dans la côte... Il y a des nouveaux centres sociaux, des spectacles, la cité...

Mais alors nous travaillons avec beaucoup de petits villages de la Catalogne. Il y a deux mille petits villages médiévaux à Catalogne, très petits... beaucoup d'eux encore avec des édifices médiévaux. Alors nous avons fait des études de tous ces petits villages. Et nous avons l'Archive National de Catalogne avec tous ces documents. Des milliers et milliers de plans pour... le problème est que ça n'est pas pour presser vers la mémoire d'une manière immobiliste, mais c'est pour la connaître...

**P. R. :** *Ah non ! En tenir en compte...*

**J. M.:** Parce que sinon, avec l'informatique, elle va disparaître, ils mettent dans l'informatique une chose abstraite... la propriété... et alors ils commencent à construire sans la muraille, sans la forme ancienne, et tout disparaît. La mémoire, il faut la connaître et après la transformer, mais si tu ne la connais, si elle n'existe pas...

**P. R. :** *Ils interviennent dans un espace qu'elle compte...*

**J. M.:** ... Qu'elle compte... Alors, est-il possible de faire une modernité avec l'espace ancien ? Il faut avoir une modernité, mais avec une spécificité qui vient de la connaissance du lieu... mais s'il n'existe pas... Si seulement

*memoria justa y necesaria. Porque «demasiada memoria» no vale, y la ausencia de memoria, tampoco. Es preciso encontrar el equilibrio y que el arquitecto trabaje como en el caso de la memoria psicológica, psicoanalítica, etc.*

**P. R.:** Leyendo un artículo de un sociólogo francés, he encontrado un interesante concepto de comportamiento. Dice literalmente: «apropiado o conveniente»: el gesto que conviene, que se ajusta a la situación. Es lo que expresa la palabra inglesa «to fit». Creo que es un concepto muy interesante. Es lo que él llama el «gesto conveniente». Quizá podría enviarle este artículo. Está publicado en una revista de la Escuela de Estudios Superiores de Ciencias Sociales... Es la «acción que conviene».

¿Y cuáles son los casos que tienen aquí? ¿En ciudades pequeñas o grandes?.. ¿Dónde están centrados los proyectos?

**J. M.:** *Ahora mismo, están los grandes proyectos de Barcelona. Está el gran Forum de las culturas de 2004. Es todo un barrio nuevo, también en la costa... Habrá nuevos centros sociales, edificios destinados a espectáculos, la reforma del casco antiguo...*

*Pero también trabajamos con muchos pueblos de Cataluña. Hay dos mil pequeños pueblos medievales en Cataluña, muy pequeños... muchos de ellos aún tienen edificios medievales. Estamos estudiando todos estos pueblos. Y tenemos también el Archivo Nacional de Cataluña con todos esos documentos. Miles y miles de planos... el problema consiste en no decantarse por la memoria entendida de una manera inmovilista, sino conocerla...*

**P. R.:** ¡Claro que no! Hay que tener en cuenta...

**J. M.:** *Si no, con la informática, la memoria desaparecerá, en el ordenador se meten cosas abstractas... la propiedad... y luego, se empieza a construir sin muralla, sin la forma antigua, y todo desaparece. La memoria hay que conocerla y luego transformarla, pero si tú no la conoces, si ella no existe...*

l'information (ce que nous connaissons) est très mauvaise, parce qu'avec la machine, maintenant, ils font la photographie aérienne, ils font l'abstraction de l'histoire...

**P. R.:** *Parce que... d'un côté penser... c'est déjà le rapport que j'ai avec le passé ; ou il y a le rejet, et quelque fois il faut le faire aimer pour le changer...*

**J. M.:** Exactement. Ça, c'est ce que j'ai aimé de votre livre, qu'il soit complexe...

**P. R. :** *Oui, Oui... C'est passionnant aussi...*

**J. M.:** C'est bien parce que vous connectez la mémoire du point de vue herméneutique avec la mémoire comme document historique et avec la mémoire affective sociale. Ces connexions, l'architecture les fait aussi. L'architecture connecte la structure mentale avec la structure territoriale, historique, et avec le comportement social.

**P. R.:** *Un aspect important dans la tradition est la compétition entre l'architecture religieuse et l'architecture civile. Et le civil local et la politique global, donc il y a des divers discours, ce n'est pas le même discours. Parce que je trouve d'ailleurs que l'Espagne est très riche en degrés d'appartenance : le municipale, l'ecclésiastique, le civil, la province, l'Europe. Parce que maintenant les gens qui circulent dans votre espace, ils viennent du Japon, ils viennent d'Afrique...*

**J. M.:** Par la migration...

**P. R.:** *Oui, les arabes qui reviennent !*

**J.M.:** Oui, qui reviennent, c'est autre fois la complexité...

**P. R.:** *Surtout qu'ils reviennent dans le même espace...*

**P. R.:** Se interviene en el espacio que ella cuenta...

**J. M.:** *...Que ella cuenta... Entonces, ¿es posible crear una modernidad con un espacio antiguo? Hay que tener modernidad, pero con una especificidad que proviene del conocimiento del lugar... pero si eso no existe... Si sólo hay información (lo que nosotros conocemos), es muy malo, porque con la máquina hoy en día se hacen fotografías aéreas, se hacen abstracciones de la historia...*

**P. R.:** Es porque... por un lado pensamos... es la relación que ya tenemos con el pasado; o bien hay un rechazo, y a veces hay que hacerlo querer para cambiar las cosas...

**J. M.:** *Exactamente. Es lo que me ha gustado de su libro —que sea complejo—...*

**P. R.:** Sí, sí... Es un tema apasionante...

**J.M.:** *Me gusta que usted conecte la memoria entendida desde el punto de vista hermenéutico con la memoria como documento histórico, y también con la memoria afectiva social. Estas conexiones se hacen también en la arquitectura. La arquitectura conecta la estructura mental con la estructura territorial, histórica, y con el comportamiento social.*

**P. R.:** Un aspecto importante en la tradición es la competición entre la arquitectura religiosa y la arquitectura civil. Y entre lo civil local y la política global, ya que no es el mismo discurso, son discursos diferentes. Además, creo que España es muy rica en grados de pertenencia: lo municipal, lo eclesiástico, lo civil, la provincia, Europa. Y la gente que circula ahora en su espacio viene de Japón, viene de África...

**J.M.:** *A través de la migración...*

**P. R.:** Sí, los árabes que regresan!

**J.M.:** Il semble qu'il y ait donc un retournement avec l'histoire...

**P. R.:** *Écoutez, avec la reconquête c'était une seule idée. Une seule : être espagnol, chasser tout le monde... les juifs, les arabes... Le refus des Lumières. C'est un pays qui est en même temps d'accueil et de refus. Et où même il y a eu la guerre civile, mais... c'est un pays que je trouve très particulier, vers lequel j'ai beaucoup d'admiration.*

*Il y a beaucoup d'énergie physique. C'est une histoire d'une extrême violence... mais pas de certaine violence physique mais d'une violence culturelle...*

**J. M.:** Exactement, c'est une violence sociale...

**P. R.:** *Malheureusement, c'est par le silence. On ne dit rien, on ne dit rien, mais...*

**J. M.:** Ça ressort, ça ressort.

**P. R.:** *Ah oui !*

*Je ne sais pas si je dois prendre ici des concepts qui ne sont miens d'ailleurs... « l'horizon d'attente » et « l'espace d'expérience »... je trouve ça extrêmement utile : « l'horizon d'attente » et « l'espace d'expérience ».*

*Le présent est un point d'intersection... parce que, même quand vous ne voulez pas, vous attendez voir quelque chose, vous attendez avoir quelques choses. Ça vous fait réfléchir, ça vous fait changer d'idée, ça vous choque... les gens n'arrivent pas neutres : ils attendent, ils attendent...*

J. M. : Merci.\*

**J. M.:** *Sí, regresan, es de nuevo la complejidad...*

**P. R.:** Sobre todo porque regresan al mismo espacio...

**J. M.:** *Entonces, parece que hay un reencuentro con la historia...*

**P. R.:** Escuche, en la reconquista había una idea única. Una sola idea: ser español, expulsar a todo el mundo... a los judíos, a los árabes... Es un país que es al mismo tiempo de acogida y de rechazo. Donde hubo, además, la guerra civil... Es un país que yo considero muy particular, por el que siento una gran admiración.

Aquí hay mucha energía física. Su historia fue de una extrema violencia... y no hablo de cierta violencia física, sino de una violencia cultural...

**J. M.:** *Exactamente, es una violencia social...*

**P. R.:** Este lamentable hecho se debe al silencio. Nadie dice nada, nadie dice nada, pero...

**J. M.:** *Se ve que eso resurge...*

**P. R.:** ¡Ah sí! No sé si debo aquí hablar de conceptos que no son míos... «Horizonte de expectativas» y «espacio de experiencia»... los encuentro extremadamente útiles. El presente es un punto de intersección... porque, incluso cuando sin querer, nosotros esperamos ver algo, o tener algo. Eso nos hace reflexionar, nos hace cambiar de idea, nos estresa... las personas no son neutrales: tienen esperanzas, están a la espera...

J. M. : Gracias.\*

\* Interview original en français

\* Entrevista original en francés

\*Proyecto y relato  
La arquitectura como narración

\*Progetto e racconto  
L'architettura come narrazione

Evelina Calvi

*1. Le considerazioni che seguono intendono sottolineare il carattere sperimentale e di ricerca che hanno informato le pubblicazioni di chi qui scrive, fino all'inizio degli anni '90': essi rappresentano un tentativo di discutere l'architettura ritrovando e accogliendo elementi di riflessione e di orientamento del progetto che spesso la critica specialistica ha offuscato o rimosso. E pertanto, indulgiando ad accogliere elementi di prossimità, essi vogliono testimoniare di un percorso il cui iter si sviluppa non oltre la disciplina, bensì intorno alla disciplina stessa, arricchendone il decoro: quasi una «via dei canti» che sovrapponendosi alla regione disciplinare vi intesse una trama a fianco degli usuali orientamenti. Una trama tuttavia attraversata da un filo comune, che il titolo, in voluta e immodesta parafrasi del noto lavoro di Ricoeur, intende suggerire<sup>2</sup>.*

*Ci si può chiedere perché si voglia così (rievocando i lontani ma ancor noti toni del giedioniano Tempo, spazio e architettura) richiamare l'attenzione di un'arte eminentemente spaziale, qual è l'architettura, alla dimensione temporale. A maggior ragione ci si può chiedere perché, proprio quando il dialogo tra la riflessione intorno al progetto di architettura e la speculazione filosofica (dialogo a cui le pagine scritte dall'Atrice si sono sempre mostrate particolarmente interessate) si è reso possibile grazie a una sorta di cambiamento di statuto della*

**1** . Las consideraciones que siguen pretenden subrayar el carácter experimental y de investigación que habían adoptado las publicaciones de la autora de estas líneas durante el período anterior al principio de los años noventa.<sup>1</sup> Representan un intento de discutir la arquitectura reencontrando y adoptando elementos de reflexión y de orientación del proyecto que a menudo han sido ofuscados o subvalorados por la crítica especializada. Por lo tanto, siendo reacios a adoptar los elementos de proximidad, ellos desean trazar un trayecto que comprende un desarrollo no *fuera* de la disciplina, sino más bien alrededor de la misma disciplina, enriqueciéndola: es casi una «vía lateral» que, superponiéndose al campo disciplinal, compone una trama *al lado* de las directrices usuales. Una trama, sin embargo, atravesada por un hilo común, que el título, en una peráfrasis intencionada e inmodesta de la conocida obra de Ricoeur, pretende sugerir.<sup>2</sup>

*filosofía la quale, ponendosi sempre più como ricerca del senso dell'essere ed evidenziandone la natura temporale, viene a inscrivere il soggetto nella storia e nella finitezza che gli è propria disponendosi così alla «comprensione dell'essere como spazialità, libera apertura, dispersione effettiva entro la contrada»<sup>3</sup>.*

*La filosofia classica —che trova espressioni paradigmatiche nel pensiero di Hegel—, pur nell'ampio ricorso a metafore architettoniche, non sembra essere in grado di attribuire all'architettura un ruolo centrale nella sua riflessione, poiché si fonda su un concetto di verità como verità di coscienza. In Hegel la transición dalla forma d'arte simbólica a quella clásica e infine a quella romántica, si definisce como progressivo liberarsi della coscienza dalla materialità e dalla simbo licità, forme queste in cui l'architettura trova invece la sua plena realizzazione: l'architettura infatti non è portatrice di alcun autonomo significato, al contrario essa lo aspetta dall'esterno, aspetta che lo spirito invada i suoi muri e le sue piedras que, di per se stessi, non sono altro che residuo. Processo questo que culmina nella hegeliana morte dell'arte, là dove in epoca romántica il significado travalica a tal punto il significante da rendere vana ogni rappresentazione sensible dell'arte —e della coscienza.*

*Se dunque nella tradición clásica della filosofía l'architettura è una forma senza vita, forma morta, alienata, strumentale (incapace quindi di prendere bellezza dall'interno, ma continuamente rinvante ad altro, a qualcosa que non è presente e que rimane solo como traccia, monumento), la filosofía del Novecento modifica radicalmente la situazione: essa, infatti, venendo gradualmente a riconoscere l'inade-*

Podemos exigirlo para así (volviendo a evocar los ecos lejanos, pero aún perceptibles, del giedioniano *Espacio, tiempo y arquitectura*) llamar la atención de un arte eminentemente espacial, como es la arquitectura, dirigiéndola hacia su dimensión temporal. Otra razón importante para exigirlo es que, justo cuando el diálogo entre la reflexión en torno al proyecto de arquitectura y la especulación filosófica (diálogo en el que la autora de estas páginas siempre ha mostrado un particular interés en sus obras) se ha hecho posible gracias a una especie de cambio de status de la filosofía, siempre perfilándose ésta última más bien como una búsqueda del sentido de la existencia y poniendo en evidencia su naturaleza temporal, viene a inscribir al sujeto en la historia y en la finitud que le es propia, disponiéndose así a la «comprensión de la existencia como espacialidad, una libre apertura, una dispersión efectiva en el lugar».<sup>3</sup>

La filosofía clásica —que encuentra expresiones paradigmáticas en el pensamiento de Hegel—, por lo menos, en sus frecuentes recursos a metáforas arquitectónicas, no parece estar dispuesta a atribuir a la arquitectura un papel central en su reflexión, dado que se basa en un concepto de verdad como «verdad de conciencia». En Hegel la transición de la forma de arte simbólica a la clásica y, finalmente, a la romántica se define como un progresivo proceso de liberación de la conciencia de la materialidad y del simbolismo, formas en las que la arquitectura, en cambio, encuentra su plena realización: la arquitectura, de hecho, no es portadora de ningún significado autónomo; al contrario, ella espera recibirlo del exterior, espera que el espíritu invada sus muros y piedras que, por sí mismos, no son más que un residuo. Dicho proceso culmina en la hegeliana *muerte del arte*, donde en la época romántica el significado prevalece hasta tal punto sobre el significante que desvirtúa cualquier representación sensible del arte —y de la conciencia—.

guatezza di questo rimando alla coscienza, è finalmente in grado di volgere uno sguardo rinnovato all'architettura. La rivalutazione della dimensione spaziale rispetto a quella temporale, e pertanto dell'architettura non più come traccia, residuo, monumento, ma come tempio e tomba che racchiude qualcosa di deperibile, in un certo senso inaugura non solo la *Kehre* heideggeriana, ma una vera e propria *Kehre* del pensiero filosofico.

*Ora, a chi qui scrive pare che, se l'interesse heideggeriano e postheideggeriano per la dimensione spaziale ha prodotto un cambiamento di statuto della filosofia che l'ha resa disponibile a un effettivo dialogo con l'architettura, quest'ultima dal canto suo non possa, per aprirsi a questo stesso dialogo, non rivedere alcuni suoi fondamenti disciplinari e in particolare quelli che vanno a concernere il rapporto tra temporalità e spazialità, il senso monumentale dell'opera, l'idea di permanenza, e così via.*

*Questi accenni riportano all'allusione, contenuta nel titolo di questo scritto, al ricœuriano Temps et récit, con una ulteriore estensione dell'allusione stessa. Infatti, là dove inizialmente si tendeva a sottolineare principalmente l'incidenza del termine temps, ora si rende necessario chiarire il senso completo della parafrasi: ove il termine sostituito (progetto) si rivela altrettanto importante di quello ripreso letteralmente, anzi, a ben vedere, risulta chiarirsi solo se coniugato, seppure per allusioni, insieme con quello.*

*Infatti, come si cercherà di sviluppare meglio nel seguito, tale coniugazione sottintesa vuole rimandare all'idea che non solo la temporalità vada precisata come temporalità umana (la quale, per Ricœur, è tale solo nella*

Entonces, si en la tradición clásica de la filosofía la arquitectura es una forma sin vida, forma muerta, enajenada, instrumental (incapaz, por tanto, de extraer belleza del interior, pero que remite constantemente hacia el más allá, hacia algo que no es presente y que permanece sólo como una huella, un monumento), la filosofía del siglo XX modifica radicalmente la situación: tras llegar gradualmente a reconocer la impropiedad de esas remisiones a la conciencia, llegando a estar finalmente capacitada para tener una visión renovada de la arquitectura. La revalorización de la dimensión espacial respecto a la temporal y, por tanto, de la arquitectura no ya como huella, residuo, monumento, sino como templo o tumba que contiene algo percedero, en un cierto sentido inaugura no solamente la *Kehre* heideggeriana, sino una verdadera *Kehre* del pensamiento filosófico.

Ahora bien, a la autora de estas líneas le parece que, si el interés heideggeriano y postheideggeriano por la dimensión espacial ha producido un cambio de status de la filosofía predisponiéndola para un efectivo diálogo con la arquitectura; esta última, por su parte, se ha visto obligada, al abrirse a este diálogo, a revisar algunas de sus bases disciplinares y, en particular, las que conciernen la relación entre la temporalidad y la espacialidad, el sentido monumental de la obra, la idea de permanencia, etc.

Estos indicios nos remiten a la alusión a *Temps et récit* de Paul Ricœur que está presente en el título del presente artículo y puede ser extendida aun más. En realidad, allá donde inicialmente se tendía a subrayar principalmente la incidencia del término tiempo, ahora se hace necesario aclarar el sentido completo de la parafrasis: donde el término sustituido (*proyecto*) se revela tan importante como el reproducido literalmente. Incluso, mirándolo bien, no se llega a esclarecer si no es conjugado con él, aunque sea por alusión.

*misura in cui venga articolata in termini narrativi), ma che questa stessa dimensione del narrare la temporalità umana trovi espressione anche nel progetto architettonico, un progetto che pure implica un fare, un manipolare spazi, materiali, tecnologie. E che quindi, detto in altri termini, il procedere espressivo del fare architettura vada inteso come una sorta di tematizzazione narrativa del nostro aprirci verso il mondo e del nostro incedere verso le cose.*

*Procedendo à rebours nelle motivazioni che possono indurre tale argomentazione, è forse bene ricordare che, sebbene appaia ovvio che l'architettura e il suo progetto, in quanto organizzazione fisica e metaforico-simbolica dello spazio, presuma e raccolga in sé le due dimensioni spaziale e temporale, la categoria fondamentale per l'interpretazione del fare architettura è stata a lungo (ad esempio nel periodo di massima espansione del movimento moderno) quella di spazio: essendo quella di tempo tutta risolta in un'immagine finalistica legata al modello di sviluppo della scienza moderna. E' stato infatti più volte sottolineato il fatto che la coscienza moderna della temporalità sottintende un processo ove le nozioni di origine, progresso e superamento si rivelano come fondative di un'idea finalistica di emancipazione (il novum in quanto valore); e che la postmodernità o tardomodernità (a seconda se si voglia della coppia heideggeriana Überwindung/Verwindung porre l'accento sul primo o sul secondo termine) sembra precisare tutto ciò come crisi del progetto tecnico-scientifico moderno, il quale è definibile (ed è stato definito) in termini di strappo dalla condizione presente e tensione verso uno stato da raggiungere totalmente previsto o prevedibile<sup>4</sup>.*

De hecho, tal como se tratará de demostrar a continuación, esta conjugación subyacente nos remite a la idea de que no sólo la temporalidad esté formulada como *temporalidad humana* (la cual, para Ricoeur, tan solo lo es en la medida en que esté articulada en términos narrativos), sino que la dimensión misma del narrar la temporalidad humana se exprese también en el proyecto arquitectónico, un proyecto que implica hacer (o manipular) espacios, materiales, tecnologías. Y que entonces, dicho de otro modo, el proceder expresivo de hacer arquitectura se entienda como una especie de tematización narrativa de nuestra apertura hacia el mundo y de nuestro acercamiento a las cosas.

Procesando à rebours [a la inversa] las motivaciones que pueden inducir tal argumentación, no estaría de más recordar que, si bien parece obvio que la arquitectura y su proyecto, en cuanto organización física y metafórico-simbólica del espacio, presuponga y reúna en sí ambas dimensiones —espacial y temporal—, la categoría fundamental para la interpretación del acto de hacer arquitectura ha sido durante mucho tiempo (por ejemplo, durante el período de máxima expansión del Movimiento Moderno) la del espacio: siendo toda la dimensión del tiempo resuelta en una imagen *finalística* vinculada al modelo de desarrollo de la ciencia moderna. En efecto, se ha subrayado en muchas ocasiones el hecho de que la conciencia moderna de la temporalidad sobrentienda un proceso en el que las nociones de origen, progreso y superación se revelan como bases de una idea finalística de emancipación (el *novum* en cuanto valor), y que la postmodernidad o modernidad tardía (según se desea, basta con poner el acento en el primer o el segundo término de la pareja heideggeriana Überwindung/Verwindung) parece plantear todo eso como una crisis del proyecto técnico y científico moderno que puede definirse (y ha sido definida) en términos de *strappo* [ruptura, separación] de la condición presente, tendente a un estado totalmente previsto o previsible.<sup>4</sup>

*L'attenzione contemporanea per una visione événementielle della realtà si precisa in talune sue espressioni correlandosi a nozioni quali accadimento, cura-appartenenza e ramemorazione, e qualificando il progetto (anche quello architettonico) nei termini di crescita intorno a nuclei esistenti, cura di tutto ciò che è stato, dei residui, delle tracce del vissuto<sup>3</sup>. In quest'ottica, pare legittimarsi una collocazione del carattere eminentemente spaziale dell'architettura nell'ambito della definizione temporale dello spazio stesso. Infatti solo nell'attenzione per la temporalità (umana) lo spazio sembra perdere le sue attribuzioni universalistiche e astratte per relativizzarsi precisandosi come luogo e in quanto tale denso di memorie: luogo quindi progettato ed esperito in modo narrativo.*

*2. Le riflessioni che precedono vanno forse chiarite esplicitando l'intento che le induce e in qualche modo dà loro coerenza, l'intenzione cioè di condurre una rivisitazione dell'architettura attraverso un procedere di tipo ermeneutico. In quest'ottica non pare azzardato supporre che progettare sia compiere un lavoro di interpretazione rivolta ai materiali che nella città si sono sedimentati, ai linguaggi che si sono intrecciati, alle logiche molteplici che nel tempo si sono sovrapposte: infatti la città, in quanto luogo preferenziale in cui si esercita il progetto di architettura, risulta in qualche modo segnata dagli accadimenti che si sono succeduti nel tempo, i quali hanno lasciato impronte che restano fissate nella sua architettura e nella sua organizzazione fisica come tracce del passato. L'opacità di queste tracce, la relativa non trasparenza e non immediata traducibilità dei significati che esse testimoniano, sembrano da un lato trovare soluzione in un senti-*

La atención que se presta hoy en día a una visión *événementielle* [circunstancial, orientada a los acontecimientos] de la realidad se concreta en algunas de sus expresiones en correlación con nociones como acaecimiento, cuidado-pertenencia y rememoración, y cualificando el proyecto (incluido el arquitectónico) en términos de *crecimiento en torno a núcleos existentes, tratamiento de todo lo que ha sido, de los residuos, de las huellas de lo vivido*.<sup>5</sup> Este enfoque parece legitimar un planteamiento del carácter eminentemente espacial de la arquitectura dentro del ámbito de la definición temporal del espacio en sí. En realidad, es sólo al considerar la temporalidad (humana), que el espacio parece perder sus atribuciones universalísticas y abstractas para relativizarse, concretándose como lugar y, como tal, repleto de memorias: lugar, por tanto, proyectado y experimentado en modo narrativo.

2. Las anteriores reflexiones podrían esclarecerse al hacer explícito el objetivo que les induce y, de alguna forma, les da coherencia, o sea, la intención de realizar una revisitación de la arquitectura a través de un proceder de tipo hermenéutico. Con este enfoque no parece aventurado suponer que proyectar signifique cumplir un trabajo de interpretación dirigida a los materiales que se han sedimentado en la ciudad, a los lenguajes que se han entrelazado, a las múltiples lógicas que se han superpuesto en el tiempo: de hecho, la ciudad, en cuanto lugar preferencial en el que se ejercita el proyecto de arquitectura, resulta de algún modo marcada por los acontecimientos que se suceden en el tiempo, dejando huellas que quedan fijadas en su arquitectura y en su organización física como vestigios del pasado. La opacidad de estos vestigios, la relativa falta de transparencia y la imposibilidad de traducción inmediata de los significados que ellos testimonian parecen, por un lado, encontrar solución en un sentimiento de pertenencia a la tradición que permitiría, a fin de cuentas, reconducir (según algunas interpretaciones) incluso las *oscuridades*

mento di appartenenza alla tradizione che consentirebbe infine di ricondurre (secondo alcune interpretazioni) persino le più perturbanti oscurità a un pervasivo quadro di orizzonti comuni, a quel quadro di fusione di orizzonti in cui Gadamer esplicita il sostanziale coappartenersi di presente e passato<sup>6</sup>. Mentre, dall'altro lato, l'accento posto sull'estraneità e sulla distanza della tradizione può indurre a cogliere l'oggetto dell'interpretazione «come una sorta di residuo non definibile, di potenziale incognito e non esauribile sul quale si struttura l'esperienza socio-culturale»<sup>7</sup>: e questo è in particolare il caso di Derrida. Oppure può riassumersi in un orizzonte estetico-narrativo come è in Ricoeur, il quale riconosce alla finzione narrativa un preciso valore istituyente: questo si fonda sul fatto che «elevandosi sul fondo opaco del vivere [...] la configurazione testuale opera la mediazione tra la prefigurazione del campo pratico e la sua rfigurazione attraverso la ricezione dell'opera»<sup>8</sup>; il che, detto in altri termini, significa che, ponendosi nelle condizioni di raffigurare un mondo, il récit dischiude anche la possibilità di una sua rfigurazione.

Queste osservazioni possono aiutare a meglio comprendere gli intenti e il modo di procedere di questo scritto e di altri dell'Autrice. I prelievi operati a fonti diverse si giustificano infatti per la stessa differenza che esiste fra una «rotta» e un «sentiero»: non si tratta di raggiungere un punto prefissato partendo da un cert'altro punto preciso seguendo il tracciato più lineare; ma piuttosto si tratta di lasciarsi raggiungere dal cammino. E' così che le rassicuranti seduzioni di un'idea di continuità e di dialogo con la tradizione sono state smorzate da riflessioni ironicamente attente agli aspetti necrotici del passato, dei lasciti e delle

más turbadoras a un exhaustivo cuadro de horizontes comunes, a aquel cuadro de *fusión de horizontes* en el que Gadamer hace explícita la sustancial interdependencia del presente y pasado.<sup>6</sup> Por otro lado, el acento puesto en la extrañeza y la distancia de la tradición puede inducir a tomar el objeto de la interpretación «*como una especie de residuo indefinible, de potencial incógnito e inagotable, sobre el cual se estructura la experiencia sociocultural*»<sup>7</sup> éste es el caso particular de Derrida. O bien puede ser asumido en un horizonte *estético-narrativo*, como sucede en las obras de Ricoeur, quien concede a la ficción narrativa un preciso valor constituyente: se basa en el hecho de que «*elevándose sobre el fondo opaco de la vida [...] la configuración textual efectúa la mediación entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración a través de la recepción de la obra*»,<sup>8</sup> lo que, dicho de otro modo, significa que, poniéndose en condiciones de figurarse, imaginarse un mundo, el *récit* abre también la posibilidad de su refiguración.

Estas observaciones pueden ayudar a comprender mejor los propósitos y el modo de proceder de este y otros escritos de la autora. El hecho de recurrir a las fuentes más diversas se justifica, en realidad, por la misma diferencia que existe entre una «ruta» y un «sendero»: no se trata de alcanzar un punto prefijado a partir de un cierto otro punto, definido siguiendo el trazado más lineal; sino más bien se trata de dejarse alcanzar por el camino, dejar que el camino llegue a ti. De este modo, las tranquilizadoras seducciones de una idea de continuidad y diálogo con la tradición han sido anonadadas por las reflexiones irónicamente atentas a los aspectos necróticos del pasado, los legados y las ruinas. Para, de nuevo, discernir sus huellas y volver a seguirlas, guiándose por el recitado del tiempo relatado. Y es, a fin de cuentas, en la narración entendida según el planteamiento de Ricoeur —y también según el de Bajtin—<sup>9</sup> donde la opacidad de la historia, la complejidad referencial, la contradicción operativa de la arquitectura se reconocen, se dejan

*rovine. Per, nuovamente, scorgerne e riprenderne le tracce sul recitativo del tempo raccontato. Ed è infine nella narrazione, ricoeurianamente ma anche bachtinianamente<sup>9</sup> intesa, che l'opacità della storia, la complessità referenziale, la contraddizione operativa dell'architettura si riconoscono, si lasciano distrarre nel tempo in cui solo è dato di ascoltare le voci e di pronunciare il suono intonato al contesto.*

*E' innegabile quindi da parte di chi qui scrive una sorta di alternanza di predilezioni ora per questo ora per quell'aspetto delle teorie e degli approcci sopra menzionati, le cui aporie si sono esplicitate grazie alla mediazione di alcuni scritti che hanno operato una specie di messa in allerta nei confronti di una completa remissione. Di qui, dunque, il tentativo di coniugare i diversi elementi in un'idea di progetto attenta alla pregnanza simbolica e metaforica del contesto, ma non per questo indifferente a quegli aspetti oscuri e perturbatori, di rovina e di collassamento, che il contesto necessariamente (nella sua continua tensione a farsi a sua volta testo) reca con sé e che oppongono attrito a qualsiasi tentativo di irenica comprensione nel tutto organico di una continuità vivente. Il che, detto in altri termini, allude sì da un lato al legame di appartenenza dell'architettura a un mondo, a un tessuto vivente e significativo che le fornisce molti dei suoi stimoli e delle sue ragioni d'essere; ma dall'altro lato si rapporta, in quel movimento oscillatorio evocato da Vattimo nella sua società trasparente, a una certa mortalità terrestre che —sempre secondo Vattimo— contiene allusioni e rinvii a un'idea di monumentalità come residuo<sup>10</sup>.*

*E pare interessante, ai fini del chiarimento di questa intrinseca contraddi-*

desviar en el tiempo en el que sólo es posible escuchar las voces y pronunciar el sonido sintonizado con el contexto.

Es innegable entonces que la autora de estas líneas muestre una especie de alternancia de predilecciones: optando por uno u otro aspecto de las susodichas teorías y aproximaciones, cuyas aporías se han hecho explícitas gracias a la mediación de algunos escritos que han efectuado una especie de «puesta en alerta» ante una remisión completa. De ahí, pues, el intento de conjugar los diversos elementos en una idea de proyecto atenta a la preñez simbólica y metafórica del contexto, no por ello indiferente a aquellos aspectos oscuros y turbadores, de ruinas y destrucción, que el contexto (en su continua tendencia a convertirse, a su vez, en un texto) necesariamente conlleva, y que oponen resistencia a cualquier tentativa de irénica comprensión de un todo orgánico de una continuidad viviente. Esto, dicho de otro modo, hace alusión, por un lado, al vínculo de pertenencia de la arquitectura a un mundo, a un tejido viviente y significativo que le proporciona muchos de sus estímulos y razones de existencia; pero, por otro lado, se relaciona —en aquel movimiento oscilatorio evocado por Vattimo en su *sociedad transparente*— con una cierta mortalidad terrestre que —siempre según Vattimo— contiene alusiones y remisiones a una idea de monumentalidad como residuo.<sup>10</sup>

Para esclarecer esta intrínseca contradicción del proyecto arquitectónico, parece interesante el intento de leer el conflicto entre mundo y tierra como una explicitación del acto hermenéutico que preside el proyecto, donde la interpretación se activa por una serie de remisiones que oscilan entre el armarse de un complejo de significados más accesibles y traducibles y el rechazar la enormidad misteriosa de un fondo terrestre que escapa a una inmediata y completa traducción a la evidencia.<sup>11</sup>

*zione del progetto architettonico, il tentativo di leggere il conflitto tra mondo e terra come esplicitarsi dell'atto ermeneutico che presiede al progetto, ove l'interpretazione è mossa da una serie di rinvii tra il darsi di un complesso di significati più facilmente coglibili e traducibili, e il negarsi della vastità misteriosa di uno sfondo terreste che sfugge a una immediata e completa traduzione a evidenza<sup>11</sup>.*

*E' forse opportuno ricordare come la filosofia ermeneutica heideggeriana e gadameriana abbia mostrato che il lavoro dell'interpretazione è un lavoro progettuale: «Chi vuole comprendere un testo —dice Gadamer— compie sempre un progetto»<sup>12</sup>. E ciò vuol dire che il lavoro dell'interpretazione si costruisce osando anticipazioni di senso, azardando preliminari progetti di comprensione, che verranno poi verificati nelle cose, le quali forniscono all'interprete gli ingredienti per la correzione dei preliminari progetti e per la formulazione di ulteriori anticipazioni. In definitiva, il lavoro dell'interpretazione si presenta come un susseguirsi di progetti in un movimento di tipo circolare continuo che procede dalla parte al tutto e dal tutto alla parte, attraverso successive verifiche, correzioni e approfondimenti.*

*Gadamer dice inoltre che la precomprensione della totalità —cioè l'anticipazione di senso con cui ci si riferisce alla totalità—, ha la possibilità di diventare comprensione esplicita solo grazie al fatto che le parti definite dalla totalità entrano a loro volta nella definizione della totalità stessa. Tutto ciò significa in primo luogo che quando ci accostiamo a un oggetto che si propone all'interpretazione, lo facciamo partendo da una condizione di non obietività, nel senso che guardiamo a quell'oggetto carichi di un bagaglio*

Sería oportuno recordar que la filosofía hermenéutica heideggeriana y gadameriana ha demostrado que el trabajo de interpretación era un trabajo proyectual: «*Quien quiere comprender un texto —dice Gadamer— realiza siempre un proyecto*».<sup>12</sup> Eso significa que el trabajo de interpretación se construye lanzando osadas anticipaciones de sentido, aventurando preliminares proyectos de comprensión, que luego serán verificadas en las cosas, las que proporcionan al intérprete los ingredientes para la corrección de los proyectos preliminares y para la formulación de ulteriores anticipaciones. En definitiva, el trabajo de interpretación se presenta como una sucesión de proyectos en un movimiento de tipo circular continuo que está dirigido de la parte al todo y del todo a la parte, a través de las sucesivas verificaciones, correcciones y profundizaciones.

Gadamer dice, además, que la precomprensión de la totalidad —es decir, la anticipación del sentido con el que se hace referencia a la totalidad—, tiene posibilidad de llegar a ser una comprensión explícita únicamente debido al hecho de que las partes definidas por la totalidad entren, a su vez, en la definición de la misma totalidad. Todo ello significa, en primer lugar, que cuando nos acercamos a un objeto que se propone a la interpretación, lo hacemos partiendo de una condición de no-objetividad, en el sentido de que contemplamos el objeto cargados de un bagaje de prejuicios, de expectativas de sentido, de patrones de pensamiento a los que estamos acostumbrados. Estos preconceptos, que generalmente nos son legados por la tradición a la que pertenecemos, no se consideran, según Gadamer, en términos negativos, ni andan perdidos en la ilusión de una posible pureza de juicio: en realidad, el diálogo (que se instaura entre ellos y las cosas) es la base sobre la que puede construirse una comprensión hermenéuticamente plausible.

Esta disponibilidad para *dirigir la mirada a las cosas* con el fin de intentar hacerlas hablar, decimos algo que quizás

*di pregiudizi, di aspettative di senso, di abitudini di pensiero. Que-sti preconcetti, che generalmente sono dei lasciti della tradizione alla quale apparteniamo, non vanno, secondo Gadamer, considerati in termini negativi, né vanno rimossi nell'illusione di una possibile purezza di giudizio: infatti è proprio in base al dialogo che si instaura tra questi e le cose, che si può costruire una comprensione ermeneuticamente plausibile.*

*Questa disponibilità a volgere lo sguardo alle cose per tentare di farsi dire da esse qualcosa che forse non conosciamo, qualcosa che possa eventualmente correggere le nostre anticipazioni di senso, sembra il segno non tanto di una riduzione al sé dell'alterità —come pure è stato supposto<sup>13</sup>—, quanto, al contrario, di una matura sensibilità nei confronti dell'alterità che le cose rappresentano: la quale appunto può essere colta proprio solo nella misura in cui il pregiudizio soggettivo dell'interprete venga tematizzato e ne venga vagliata la legittimità alla luce di quell'altro che le cose possono suggerire.*

*L'ipotesi che qui si formula è la seguente: che quel particolare tipo di interpretación que es el proyecto arquitectónico non può sottrarsi alla cadenza circolare che definisce la regola ermeneutica; e che il dialogo che nel progetto si instaura tra la parte e il tutto si svolge in termini essenzialmente narrativi, ove quindi la temporalità viene dimensione essenziale.*

**3. Una scrittura, un testo, non è di per se stesso un testo narrativo. Perché sia tale sono necessari alcuni requisiti, il primo dei quali è che sia costruito intorno a una mise en intrigue. L'intrigue, come ci ricordano le pagine iniziali di Temps et récit, è essenzial-**

no conozcamos, algo que eventualmente pueda corregir nuestras anticipaciones de sentido, parece ser signo no tanto de una *reducción de la alteridad en sí* —como se suponía—,<sup>13</sup> cuanto, al contrario, de una madura sensibilidad frente a la alteridad que las cosas representan: Esta sensibilidad sólo puede ser lograda en la medida en que el prejuicio subjetivo del intérprete venga tematizado, y su legitimidad validada a la luz de aquel *otro* que las cosas pueden sugerir.

La hipótesis que se formula aquí es la siguiente: *aquel particular tipo de interpretación que es el proyecto arquitectónico no puede sustraerse a la cadencia circular que define la regla hermenéutica; y el diálogo que en el proyecto se instaura entre la parte y el todo se desarrolla en términos esencialmente narrativos, con lo que la temporalidad se convierte en una dimensión esencial.*

**3.** Un escrito, un texto no significa automáticamente que sea narrativo. Para serlo, necesita cumplir algunos requisitos, el primero de los cuales es que esté construido en torno a una *mise en intrigue* [puesta en intriga]. La *intrigue*, como nos recuerdan las páginas iniciales de *Temps et récit*, es esencialmente un trabajo de síntesis de elementos heterogéneos, de eventos múltiples y dispersos que vienen integrados en una historia entera y completa: es el «mediador entre el evento y la historia».<sup>14</sup>

Otro requisito del relato es su configuración como operación mimética que se ejercita en el ámbito de la acción y de sus valores humanos. Se trata, por tanto, de una construcción que representa, imita la experiencia temporal viva.

Ricoeur recuerda, además, que el encuentro de la intriga (*mythos*) y la mimesis produce un resultado que no es un calco de una realidad existente, es decir, no es su imitación literal. Más bien, es una especie de *imitación creadora* que, antes que describir, presentar un mundo

mente un lavoro di sintesi di elementi eterogenei, di eventi molteplici e dispersi che vengono integrati in una storia intera e completa: è il «mediatore tra l'evento e la historia»<sup>14</sup>.

Altro requisito del racconto è il suo configurarsi como operación mimética que se ejercita nell'ambito dell'azione e dei suoi valori umani. Si tratta cioè di una costruzione che rappresenta, imita, l'esperienza temporale viva.

Ricœur rammenta inoltre che l'incontro di intrigo (mythos) e mimesis produce un risultato che non è ricalco di un reale esistente, cioè non ne è l'imitazione letterale, bensì è una sorta di imitazione creatrice che, anziché descrivere, presentare un mondo esistente, lo presentifica, offrendo la propria configurazione testuale del reale a successive rfigurazioni da parte del lettore. Infatti, grazie all'intrigo, il racconto produce un'innovazione semantica, cioè dà nuova congruenza alla connessione degli accadimenti, facendo sorgere nel linguaggio qualcosa di nuovo, di inedito, di non ancora detto.

Sulla scorta delle osservazioni che precedono, è possibile pensare il progetto di architettura nei termini di un'operazione non dissimile da una mise en intrigue: e ciò è possibile se si esclude che progettare sia compiere un gesto «artístico» (con tutte le connotazioni negative di cui si intende qui caricare l'aggettivo) formulato in una logica autoreferenziale e sostenuto da linguaggi autonomi e chiusi; ma si ritiene al contrario che la sintesi finale cui necessariamente esso deve condurre si costruisca sulla costante relazione con l'esistente e la sua complessità (i suoi linguaggi plurali e le sue logiche contraddittorie) e sia in realtà mai veramente chiusa, abbia cioè un ca-

existente, lo presentifica, ofreciendo su propia configuración textual de la realidad a sucesivas rfiguraciones por parte del lector. De hecho, gracias a la intriga, el relato produce una innovación semántica, o sea, da una nueva congruencia a la conexión de los acontecimientos, haciendo surgir en el lenguaje algo nuevo, inédito, aún no dicho.

Siguiendo el enfoque de las observaciones precedentes, es posible pensar en el proyecto de arquitectura en términos de una operación no muy distinta de una mise en intrigue: y eso es posible si se descarta que el acto de proyectar sea un gesto «artístico» (con todas las connotaciones negativas con las que aquí se intenta cargar este adjetivo) formulado en una lógica autorreferencial y sostenido por lenguajes autónomos y cerrados; pero se piensa, por el contrario, que la síntesis final, a la que ello necesariamente debe conducirnos, se construye sobre una constante relación con la existencia y su complejidad (al igual que sus lenguajes plurales y sus lógicas contradictorias) y nunca, en realidad, llega a cerrarse, por lo que tiene un carácter provisional y abierto a posteriores y múltiples rfiguraciones.

En otros términos, que el proyecto se formalice en relación con el material de la existencia, con el legado de la tradición y otras huellas de lo vivido, no implica que sea su réplica exacta: como la mise en intrigue del relato. Es un trabajo de síntesis de elementos heterogéneos que se realiza en un momento dado y en condiciones dadas (podríamos decir, una síntesis ocasional). Y que en ese momento dado y en esas condiciones dadas produce una nueva figuración del material de la existencia, deconstruyéndolo y conectándolo en modo particular e inédito, sin pretensiones de universalidad.

A propósito del problema de la construcción de la intriga en el relato de ficción, se ha recordado que Ricœur lo plantea en términos de configuración de la acción

*rattere di provvisorietà e di apertura nei confronti di ulteriori molteplici rfigurazioni.*

*In altri termini, il fatto che il progetto si formalizzi in relazione ai materiali dell'esistente, ai lasciti della tradizione e alle tracce del vissuto, non implica che esso ne sia l'esatta replica: come la mise en intrigue del racconto, esso è un lavoro di sintesi di elementi eterogenei, che si opera in un dato momento e in date condizioni (potremmo dire: una sintesi occasionale). E che in quel dato momento e in quelle date condizioni produce una nuova figurazione dei materiali dell'esistente, decostruendoli e connettendoli in modo particolare e inedito, senza pretesa di universalità.*

*Accennando al problema della costruzione dell'intrigo nel racconto di finzione, si è ricordato come Ricoeur lo ponga nei termini di configurazione dell'azione umana, cioè a dire di configurazione testuale del tempo e dello spazio storico-reali e dell'uomo storico-reale che in essi si manifesta. La configurazione letteraria quindi, in quanto mimesis o imitazione cratrice dell'azione umana, di questa riproduce le coordinate spaziali e temporali assumendole nella loro sostanziale in-scindibilità.*

*L'inscindibilità sostanziale dei rapporti spaziali e temporali è presa in considerazione anche da Bachtin, il quale la riassume nel termine di cronotopo che usa per indicare la sussunzione in letteratura del tempo/spazio storico-reale: il cronotopo risulta così un modo di organizzare in forma letteraria e artistica lo spazio e il tempo storici vissuti da una determinata società<sup>15</sup>. Si possono ricordare alcuni dei cronotopi più frequenti in letteratura: il cronotopo del viaggio, quello*

humana, es decir, de configuración textual del tiempo y espacio histórico-reales y del hombre histórico-real que en ellos se manifiesta. Entonces, la configuración literaria en cuanto *mimesis* o imitación creadora de la acción humana, reproduce las coordenadas espaciales y temporales de esta última, asumiéndolas en su sustancial e indivisible unidad.

Esta sustancial e indivisible unidad de las relaciones espaciales y temporales es tomada en consideración también por Bajtín, que la resume en el término de *cronotopo*, que él utiliza para indicar la subsunción en la literatura del tiempo/espacio histórico-real: así el cronotopo resulta ser un modo de organizar, en forma literaria y artística, el espacio y el tiempo históricos vividos por una determinada sociedad.<sup>15</sup> Se pueden recordar algunos de los crono-topos más frecuentes en la literatura: el cronotopo del viaje, el del idilio, el del castillo gótico, y, al recordarlos no se puede pasar por alto que la arquitectura también acostumbra insinuar, en sus tramas contextuales y vinculadas al espacio-tiempo de la continencia, el eco de unos lejanos cronotopos.

El ejemplo más inmediato, seguramente sin ser por ello el más cercano en el tiempo, es el de Horace Walpole, cuya polifacética personalidad (en la que conviven el viajero, el paisajista, el *décorateur*, el literato, el infatigable y divertido coleccionista...) lo ha llevado a colorear su vida y sus obras con el eco de reminiscencias remotas y de tonalidades de una constante ficción. Por ejemplo, su casa —el «castillito» de Strawberry Hill—, concebida y decorada personalmente por él en el «*esprit du gothique*» y en el placer de la reinención: aquí, bajo el signo del artificio y de lo efímero como una paradójica resistencia al trascurso del tiempo («*su filosofía de la precariedad [...] se convierte en el único elogio de la eternidad como un instante fijo, sustraído al desgaste del tiempo y de la moda*»), se articulan la autenticidad y la imitación, un gusto museístico y una curiosidad interpretativa con el fin

*dell'idillio, quello del castello gotico; e ricordandoli non si può non vedere come anche l'architettura sia avvezza a insinuare nelle sue trame contestuali e legate allo spazio-tempo della contingenza, l'eco di cronotopi lontani.*

*L'esempio più immediato, ma non certo il più vicino nel tempo, ci proviene da Horace Walpole, la cui sfaccettata persona (egli riunisce in sé il viaggiatore, il paesaggista, il décorateur, il letterato, l'infaticabile e divertito collezionista...) lo ha condotto a colorare la sua vita e le sue opere dell'eco di reminiscenze remote e dei toni di una costante finzione. Ad esempio, la sua casa —il «castelletto» di Strawberry Hill—, da lui stesso concepita e allestita nell'«esprit du gothique» e nel piacere della reinvenzione: qui, nel segno dell'artificio e dell'effimero come paradossale resistenza al trascorrere del tempo («la sua filosofia della precarietà [...] diventa l'unico elogio dell'eternità come attimo fissato, sottratto al logorio del tempo e della moda»), si articolano autenticità e imitazione, gusto museale e curiosità interpretativa fino a produrre l'espressione tangibile di quel cronotopo che egli stesso verrà inaugurando con la composizione del primo romanzo «gotico», Il Castello di Otranto<sup>16</sup>. Ma come non scorgere la presenza di cronotopi, bachtinianamente intesi, anche nell'opera di architetti quali Schinkel, le cui evocazioni, goticheggianti talvolta, classicistiche più spesso, vengono mediate e complessificate dalla sua sensibilità già per molti versi preromantica che in qualche modo «indebolisce» il riferimento col risultato di produrre, anziché un incremento, una rarefazione di monumentalità. Oppure come non pensare all'opera di Soane, la cui casa, costruita nel rispetto delle relazioni con il contesto londinese, produce tuttavia*

de producir una expresión tangible de ese cronotopo que él mismo inauguraría con la creación de la primera novela «gótica», *El Castillo de Otranto*.<sup>16</sup> ¿Y cómo no percatarse de la presencia de cronotopos, entendidos en el sentido bachtiniano, también en la obra de arquitectos, por ejemplo, la de Schinkel, cuyas evocaciones, a veces gotizantes, más a menudo classicistas, se ven mediadas e integradas por su sensibilidad, ya en muchos aspectos prerromántica, que de algún modo «debilita» la referencia, lo que produce, en vez de un incremento, una rarefacción de monumentalidad? ¿Y cómo no pensar en la obra de Soane, cuya casa, construida en el respeto por las relaciones con el contexto londinense, produce todavía sutiles perturbaciones de la dimensión doméstica y cotidiana insinuándonos el tiempo/espacio de un viaje sepulcral conducido por el filo de la evocación, de la que la arquitectura tan hábilmente se disfraza para dar lugar a hallazgos arqueológicos y ruinas, nostalgias de tiempos y espacios perdidos: un viaje de naturaleza excepcional en un tiempo de la muerte que, aun produciendo un efecto de suspensión, viene entretejido en una trama narrativa que siempre nos reenvía a una dimensión doméstica y cotidiana? Se pueden mencionar otros nombres y otras obras, por ejemplo, los de Plecnik o Stirling —autores que a menudo se evocan en los escritos de la autora de estas líneas—.

Las reflexiones ricœurianas acerca de *mythos* y *mimesis*, al igual que la imagen bachtiniana de *cronotopo*, pueden darnos el pretexto para ulteriores divagaciones y consideraciones sobre la arquitectura. Por ejemplo, muy a menudo la historia y la crítica de la arquitectura hablan de objetos: la arquitectura está en la mayoría de los casos aislada de su contexto, de sus implicaciones en la densidad del mundo real, por haber sido propuesta como un objeto estático, paradigmático, que brilla con luz propia, autorreferencial. Casi se puede decir que no pertenece a un tiempo y a un espacio definidos, sino que es participe de un proceso de totalización del tiempo y del espacio: el

*sottili perturbazioni della dimensione domestica e quotidiana insinuandovi il tempo/spazio di un viaggio sepolcrale condotto sul filo dell'evocazione, di cui l'architettura abilmente si decora per far posto a reperti archeologici e rovine, nostalgie di tempi e spazi perduti: un viaggio di natura eccezionale in un tempo di morte che pur producendo un effetto di sospensione, viene intessuto in una trama narrativa che rimanda pur sempre a una dimensione ancora domestica e quotidiana. Altri nomi e altre opere potrebbero essere menzionati, ad esempio quello di Plecnik o di Stirling, autori che ritornano sovente nelle corde di chi qui scrive.*

*Le riflessioni ricoeuriane su mythos e mimesis, e anche l'immagine bachtiniana di cronotopo, possono fornire il pretesto per ulteriori divagazioni e considerazioni sull'architettura. Ad esempio, molto spesso la storia e la critica dell'architettura parlano di oggetti: l'architettura viene il più delle volte isolata dal suo contesto, dalle sue implicazioni nella densità del reale, per essere proposta come oggetto estatico, paradigmatico, luminoso di luce propria, autoreferenziale.*

*Quasi che non appartenesse a un tempo e a uno spazio definiti, ma che partecipasse di un processo di totalizzazione del tempo e dello spazio: quel processo per cui tempo e spazio «si dicono sempre al singolare».*

*Come si è visto, Ricœur dice che «il tempo è tempo umano solo nella misura in cui è espresso secondo un modulo narrativo»<sup>17</sup>. E il cronotopo letterario parla di inscindibilità di tempo e spazio venendo in definitiva a ribadire, pur nell'effetto di sospensione che può produrre (si pensi ad esempio alla staticità della dimensione di idillio che*

proceso de cuyo tiempo y espacio «*se habla siempre en singular*».

Como se ha visto, Ricœur dice que «*el tiempo es tiempo humano sólo en la medida en que se exprese según un modelo narrativo*».<sup>17</sup> Y el cronotopo literario habla del carácter indisociable de tiempo y espacio, llegando, en definitiva, a insistir, aunque sea en el efecto de suspensión que puede producirse (se piensa, por ejemplo, en el estatismo de la dimensión de idillio que adquiere en Carintia el Andreas de la novela hofmannsthaliana), en el propio carácter de *mimesis* de una situación histórico-real.<sup>18</sup> De hecho, ¿qué significa «narrar el tiempo», sino colocarlo en un espacio que no es el espacio absoluto, lineal y continuo de las abstracciones geométricas, pero es un espacio múltiple, complejo y contingente de la finitud y de lo vivido, al que están siendo reconducidas incluso las momentáneas suspensiones, declinadas bajo el signo de la inmovilidad y de la permanencia? El espacio de lo vivido es el lugar, y el lugar no es otra cosa que el producto de la articulación, de la interconexión y, por tanto, de la relativización recíproca de espacio y tiempo.

Por consiguiente, quizás sea posible, aunque no sin esfuerzo, acercarse al sentido del lugar —y al de la arquitectura que lo genera—, interpretándolo como ese elemento de interconexión espacial y temporal que Bajtín llama «cronotopo». Y también leerlo, más allá de la pura espacialidad, en su dimensión vital, una dimensión de continuas remisiones entre el acontecimiento y la fijación de los eventos, de movilidad y al mismo tiempo de suspensión espacial y temporal. De este modo, el lugar arquitectónico se presenta como declinación de espacialidad y temporalidad, de lo físico y lo vivido. Su dimensión vital proviene, en realidad, de las interacciones de las que él es protagonista y de las que presenta testimonios a través de las variaciones que experimenta en el tiempo. Estas variaciones, al ser destinadas a convertirse en un residuo, dejan unas huellas/impresiones

*accoglie in Carinzia l'Andreas del romanzo hofmannsthaliano), il proprio carattere di mimesis di una situazione storico-reale<sup>18</sup>. Infatti che cosa vuol dire raccontare il tempo se non collocarlo in uno spazio che non è lo spazio assoluto, lineare e continuo delle astrazioni geometriche, ma è lo spazio molteplice, complesso e contingente della finitezza e del vissuto a cui anche momentanee sospensioni, declinate nel segno dell'immobilità e della permanenza, vanno ricondotte? Lo spazio del vissuto è il luogo; e il luogo non è altro che il prodotto dell'articolazione, dell'interconnessione e quindi della relativizzazione reciproca di spazio e tempo.*

*E' dunque forse possibile, certamente operando qualche forzatura, accostarsi al senso del luogo — e dell'architettura che lo genera —, interpretandolo come quell'elemento di interconnessione spaziale e temporale che Bachtin chiama cronotopo. E leggerlo, al di là della pura spazialità, nella sua dimensione anche vitale, una dimensione di continuo rinvio tra l'accadere e il fissarsi degli eventi, di mobilità e al tempo stesso di sospensione spazio-temporale: il luogo architettonico si presenta così come declinazione di spazialità e temporalità, di fisicità e vissuto. La sua dimensione vitale è data infatti dalle interazioni di cui esso è protagonista e di cui reca testimonianza attraverso le variazioni che nel tempo subisce: queste variazioni, nel loro destino a farsi residuo, lasciano delle impronte più o meno leggibili che, nel loro insieme, costituiscono l'ordito di un testo che si tratta di decifrare, interpretare intessendovi nuove trame. Certamente è un testo difficile e spesso oscuro: non è il prodotto di un disegno unitario e non è costruito secondo una logica lineare e continua; difficilmente possiamo*

más o menos legibles que, en su conjunto, constituyen la urdimbre de un texto que se pretende descifrar, interpretar, forjándole nuevas tramas. Ciertamente es un texto difícil y a menudo oscuro: no es un producto de un diseño unitario y no está construido según una lógica lineal y continua; difícilmente podríamos encontrarle un principio y un final, nada más podríamos tomarlo como un resultado de la acción de superponer y entrelazar múltiples fragmentos narrativos.

Dicho de otro modo, el lugar, la ciudad, los mismos edificios que la constituyen son *cuanto queda* de la sedimentación de intenciones y tramas diversas: un residuo que, aunque sea en su tendencial opacidad, puede hacerse elocuente, porque las huellas que deja impresas se prestan, en un juego de *apertura y escondites*, a interpretaciones siempre nuevas. «Proyectar» significa entonces estar atento a estas señales, interrogarse acerca de la naturaleza de los acontecimientos que las han producido, abrirse al diálogo, dejándose de algún modo contaminar por los lenguajes que ellos expresan y probar diferentes conexiones e hipótesis, atreviéndose a anticipar y verificarlas en esta relación comprometida con las cosas.

Pensado en estos términos, el proyecto arquitectónico se enriquece y se complementa respecto a la perspectiva de un hacer estrictamente especializado, atrincherado en el respeto de sus propias coherencias internas y sus propios lenguajes, empeñado en salvaguardar la obra de las contaminaciones del mundo. Se enriquece entrelazándose con las lógicas de la narración y del juego: se trata, como se ha visto, de un juego de hallazgos y reenvíos en el que el hacer especializado, aun siendo necesario, se convierte en un simple instrumento de la construcción de nuevas *mises en intrigue* y cuyas reglas no vienen dadas una vez por todas, sino que se modifican y se construyen en el mismo movimiento de su creación, con toda la «pasión» que este surgir del juego comporta.

*leggerne un inizio e una fine, possiamo solo coglierlo come il risultato della sovrapposizione e dell'intreccio di molteplici frammenti narrativi.*

*Detto in altri termini, il luogo, la città, gli stessi edifici che la costituiscono, sono quanto resta della sedimentazione di intenzioni e trame diverse: un residuo che, pur nella sua tendenziale opacità, può essere reso eloquente perché le tracce che reca impresse si prestano, in un gioco di apertura e nascondimenti, a sempre nuove interpretazioni. Progettare è allora disporsi all'ascolto di questi segnali, interrogarsi sulla natura degli eventi che li hanno prodotti, aprirsi al dialogo, lasciandosi in qualche modo contaminare dai linguaggi che essi esprimono; è tentare connessioni e ipotesi, osando anticipazioni e verificandole in questo rapporto coinvolgente con le cose.*

*Pensato in questi termini, il progetto architettonico si arricchisce e si complessifica rispetto alla prospettiva di un fare specialistico chiuso, arroccato nel rispetto delle proprie coerenze interne e dei propri linguaggi, teso alla salvaguardia dell'opera dalle contaminazioni del mondo. Si arricchisce intrecciandosi con le logiche della narrazione e del gioco: si tratta, come si è visto, di un gioco di reperimenti e di rimandi in cui il fare specialistico, pur necessario, diviene strumentale alla costruzione di nuove mises en intrigue; e in cui le regole non sono date una volta per tutte, ma si modificano e costruiscono nel movimento stesso del suo farsi, con tutta la «passione» che questo farsi del gioco comporta.*

*L'intenzione di chi qui scrive è di restituire del progettare un'immagine «comune»: l'immagine di un lavoro nutrito della memoria di accadimenti e tradizioni, impegnato a interpretar-*

La intención de la autora de estas líneas ha sido restituir el acto de proyectar una imagen «común»: la imagen de un trabajo nutrido de la memoria de acontecimientos y tradiciones, empeñado en interpretarlos y, al hacerlo, deconstruir su rostro familiar u oscuro, para intentar reelaborarlos buscando sus inéditas conexiones disponibles para posteriores y múltiples refiguraciones. Puede recordarse una vez más que para Ricœur «*lo que viene interpretado en un texto es la propuesta de un mundo que yo podría habitar y en el que podría proyectar mis poderes más inherentes*».<sup>19</sup> Y también la idea de la tendencia a *hacerse un mundo* de la narración, aquella misma narración que se alimenta del mundo. A propósito de ello se ha observado que «*al encontrarse con el texto, la continuidad histórica se propone en una forma que permanece imprevisible para la inmanencia fenomenológica; el mundo de la narración ya no es el mundo de la narración*»<sup>20</sup>.

Así que quizá cabe pensar que este forjado de tramas en las que el proyecto arquitectónico puede reconocerse, esta conversión del proyecto en narración a partir del mundo pueda, a fin de cuentas, regresar al mundo, produciendo el signo, tangible y concreto —y tal vez habitable— de su trayecto narrativo nutrido de esperanzas, de incertidumbre, pero también de remotas nostalgias por cuanto no ha sabido reconocer.\*

\* *Texto original en italiano.*

le e, interpretandole, a decostruirne il volto familiare o oscuro, per tentarne rielaborazioni e inedite connessioni disponibili a ulteriori molteplici rifigurazioni. Si può ancora ricordare che per Ricœur «ciò che viene interpretato in un testo è la proposizione di un mondo che io potrei abitare e nel quale potrei progettare i miei poteri più propri»<sup>19</sup>. E' l'idea di una tensione a farsi mondo della narrazione, quella stessa narrazione che del mondo si è alimentata. A proposito di ciò è stato notato come «nel farcisi incontro del testo la continuità storica si propone in una forma che resta imprevedibile per l'immanenza fenomenologica; il mondo della narrazione non è più il mondo della narrazione»<sup>20</sup>.

*Così forse potremmo pensare che questo intessere trame in cui il progetto architettonico può riconoscersi, questo farsi narrazione del progetto a partire dal mondo, possa infine riandare al mondo producendo il segno, tangibile e concreto –e forse abitabile–, del suo percorso narrativo nutrito di speranze, di incertezze, ma anche di remote nostalgie per quanto non ha saputo riconoscere.\**

\* Testo originale in italiano.

NOTAS:

<sup>1</sup> Véase la recopilación de escritos en CALVI, Evelina (1991): *Tempo e Progetto. L'architettura come narrazione* [Tiempo y proyecto. La arquitectura como narración], Guerini Edizioni, Milán. El texto aquí publicado no reproduce la «Introducción» (págs. 11-24 de la edición citada). Véase también, de la misma autora: «Progetto e racconto» [“Proyecto y relato”], en *Rivista di Estetica*, n.º 28, 1988, año XXVIII, Rosenberg & Sellier, Turín, págs. 72-88 (ese número se dedica a “Le parole e le case. Architettura e narrazione” [“Las palabras y las casas. Arquitectura y narración”], editado por CALVI, Evelina y DAPRÀ CONTI, Maria Grazia); «Architettura e filosofia: le possibilità di un dialogo» [“Arquitectura y filosofía: las posibilidades de un diálogo”], en *Tecnologie della costruzione* [Tecnologías de la construcción], editor CIRIBINI, Giuseppe (1992), La Nuova Italia Scientifica, Roma, págs. 249-287; «Raccontando la linea dell'avanguardia» [“Relatando la línea de la vanguardia”], en *Oltre la linea... dell'avanguardia* [Más allá de la línea... de la vanguardia], editado por CALVI, Evelina (1992), Edizioni Guerini, Milán, págs. 99-110; «Identità metropolitane» [“Identidades metropolitanas”], in *Kassel Madrid Torino, Ricostruire nella città storica* [Reconstruir en una ciudad histórica], editado por CALVI, Evelina (1996), Agata Spaziante, Lidya Re, Edizioni Lindau, Turín, págs. 23-27; «Tradizione e traduzione» [“Tradición y traducción”], en *La città del margine. Percorsi e progetti* [La ciudad del margen. Trayectorias y proyectos], editado por CALVI, Evelina (1997), Edizioni Lindau, Turín, págs. 28-35; «Oublier Tafuri?» [“¿Ovidar a Tafuri?”], en *ANY* n.º 25-26, Nueva York, 2000, págs. 21-28.

<sup>2</sup> La referencia a RICOEUR, Paul (1983): *Temps et récit* [Tiempo y relato], vol. 3, Editions du Seuil, París, (traducción al italiano de GRAMPA, G.:) *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milán, 1986).

<sup>3</sup> FERRARIS, Maurizio (1989): «Cronistoria di una svolta» [“Historia cronológica de un giro”], en el volumen editado por el mismo: HEIDEGGER, Martin, *La svolta*, Il Melangolo, Génova 1989, pág. 54. Es la tesis de Ferraris que, en una conferencia en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán, en la mesa redonda «De-costruzione in architettura e in filosofia» [“Deconstrucción en la arquitectura y en la filosofía”], 5 de abril de 1990, ha resumido brillantemente *ad usum architecti* las principales etapas de ese cambio (también en: *Decostruzione in architettura e in filosofia*, editado por BOTTERO, Bianca (1991), Edizioni Città Studi, Milán). Son estas etapas las que se mencionan brevemente aquí.

<sup>4</sup> A propósito de Massimo CACCIARI, véanse los escritos: «Nihilismo e progetto» [“Nihilismo y proyecto”], en *Casabella* n.º 483, Gruppo Editoriale Electa, Milán, 1983; «Progetto» [“Proyecto”], en *Laboratorio politico* n.º 2, Einaudi, Turín, 1981; *Adolf Loos e il suo Angelo, Das Andere* [Adolf Loos y su Ángel, Das Andere] Gruppo Editoriale Electa, Milán, 1982.

<sup>5</sup> Véase VATTIMO Gianni: «Abitare viene prima di costruire» [“El habitar viene antes del construir”], in *Casabella* n.º 485, Gruppo Editoriale Electa, Milán, 1985.

<sup>6</sup> Véase a propósito VERCELLONE, Federico (1989): *Apparenza e interpretazione* [Apariencia e interpretación], Edizioni Guerini, Milán, pág. 39 y ss., donde se discuten, entre otras cosas, algunas

interpretaciones del pensamiento de H.G. Gadamer, con particular referencia a Manfred Frank, *Individuelle Allgemeine, Textstrukturierung und Interpretation nach Schleiermacher*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977.

<sup>7</sup> VERCELLONE, Federico: *op. cit.*, pág. 41.

<sup>8</sup> RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, vol. I, *cit.* (trad. ital. *cit.*, págs. 92-93).

<sup>9</sup> Se hace referencia a BAJTÍN Mijaíl: *Voprosy literatury i estetiki* [Cuestiones de literatura y estética], 1975 (trad. ital. de Strada, JANOVIC, C. (1979<sup>3</sup>): *Estética y novela*, Turín, págs. 231-405).

<sup>10</sup> VATTIMO, Gianni (1989): *La società trasparente* [La sociedad transparente], Garzanti, Milán. Para un debate sobre la idea de monumento, véase también: VATTIMO Gianni (1982): «Ornamento e Monumento» [“Adorno y monumento”], en *Rivista di Estetica* n. 12, Rosenberg & Sellier, Turín, págs. 36-43.

<sup>11</sup> DEROSI Pietro (1990): «Decostruzione: una parola preziosa» [“Deconstrucción: una palabra preciosa”], conferencia dictada en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Turín, 14 de marzo de 1990 (luego en: *Oltre la linea... dell'avanguardia. Architettura, testo, contesto* [Más allá de la línea... de la vanguardia. Arquitectura, texto; contexto], editado por CALVI, Evelina (1992), Edizioni Guerini, Milán).

<sup>12</sup> GADAMER, Hans Georg: *Wahrheit und Methode* [Verdad y método], Mohr, Tübingen, 1960 (trad. ital. de VATTIMO, Gianni: *Verità e metodo*, Fabbri, Milán (1972); Bompiani, 1983; págs. 312 y ss).

<sup>13</sup> Véase la nota 6.

<sup>14</sup> RICOEUR, Paul (1986): *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II* [Del texto a la acción. Ensayo de hermenéutica II], Editions du Seuil, París (trad. ital. de GRAMPA, G., *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milán, 1989, pág. 14).

<sup>15</sup> Véase la nota 9.

<sup>16</sup> WALPOLE, Horace (1764): *The Castle of Otranto, a Gothic Story* [El castillo de Otranto, una historia gótica] (trad. ital. de ROMANO, L.G., Bompiani, 1990). Por lo que se refiere a la residencia de Strawberry Hill, véase: WALPOLE, Horace: *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole, Earl of Oxford, at Strawberry Hill near Twickenham, with an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, [...]*, en la traducción italiana de RICCIONI, A. y ZIGNANI, F.: *Strawberry Hill*, Sellerio editore, Palermo, 1990. La cita reproducida en el texto se ha extraído de FRANCI, Giovanna: *Il piacere effimero del collezionare* [El efímero placer de coleccionar], introducción a la edición italiana, pág. 23.

<sup>17</sup> RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, *cit.*, vol. I (trad. ital. *cit.*, pág. 91).

<sup>18</sup> La referencia es a VON HOFMANNSTAHL, Hugo: *Andreas oder die Vereinigten*, Bermann-Fischer Verlag A.B., Stockholm 1945 (trad. ital. de BEMPORAD, G., *Andrea o i ricongiunti*, in VON HOFMANNSTAHL, G.: *Narrazioni e poesie*, editado por ZAMPA, G., Mondadori, Milán, 1984 [1972], págs. 621-748).

<sup>19</sup> RICOEUR, Paul: *Temps et récit*, *cit.*, vol. I (trad. ital. *cit.*, pág. 131).

<sup>20</sup> VERCELLONE, Federico: *op. cit.*, pág. 88.

## Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio

Carlo Scarpa e il racconto di Castelvecchio

**Lungo la strada**

Benedetta Rodeghiero

*In una conferenza tenuta a Madrid nell'estate del 1978, Scarpa, parlando della propria architettura, ebbe a dire: "ci terrei che un critico scoprisse nei miei lavori certe intenzioni che ho sempre avuto. Vale a dire, un'enorme volontà di essere dentro la tradizione, ma senza fare i capitelli o le colonne, perché non si possono più fare". E nella stessa occasione, parlando di Castelvecchio: "Se vi sono delle parti originali, vanno conservate; qualunque altro intervento deve essere disegnato e pensato in maniera nuova. Non si può affermare: "Io faccio il moderno – metto acciaio e cristalli"; può andare meglio il legno, oppure essere più adatta una cosa modesta. Come si possono affermare certe cose, se non si è educati? Educati, come dice il Foscolo, "alle istorie"<sup>1</sup>, cioè ad una vasta conoscenza? Se non vi è una educazione al passato?"*

*I lavori di restauro al Castelvecchio di Verona impegnarono Carlo Scarpa quasi ininterrottamente dal 1956 al 1973: un periodo lunghissimo in cui ebbe tutto il tempo di "volgere lo sguardo"<sup>2</sup> a quelle storie e di decidere come ridare visibilità e intellegibilità ad un intrico di tracce ormai "opache, non trasparenti"<sup>3</sup>.*

*La prima scelta che Scarpa fece fu quella di rispettare "l'identità formale" che l'edificio aveva conservato nel tempo<sup>4</sup>. L'intento fu conseguito*

**A lo largo del camino**

**E**n una conferencia dictada en Madrid en verano de 1978, Scarpa, hablando de su propia arquitectura, llegó a decir: «Me gustaría que un crítico descubriese en mis trabajos ciertas intenciones que siempre he tenido. Es decir, una enorme voluntad de estar dentro de la tradición, pero sin hacer capiteles o columnas, porque ya no pueden hacerse». Y, en la misma ocasión, hablando de Castelvecchio: «Si quedan partes originales, deberían conservarse, pero cualquier otra intervención ha de ser diseñada y pensada de nuevo. No se puede afirmar: «Yo hago lo moderno —pongo acero y vidrio—»; puede que vaya mejor la madera, o sea más adecuada una cosa modesta. ¿Cómo puede uno afirmar ciertas cosas, si no se ha educado? ¿Educado, como dice Foscolo, «en las historias»,<sup>1</sup> o sea, en base de vastos conocimientos? ¿Existe una educación en la materia del pasado?»

accentuando il contrasto spaziale tra il “testo” del progetto e il “contesto” cui era destinato attraverso un cambio totale di architettura tra “contenente” e “contenuto”<sup>5</sup>.

Ma la disomogeneità delle parti richieste a Scarpa l'invenzione di una metafora capace di sintetizzare e vivificare gli elementi della *intrigue*. Fu così che portò a Castelvecchio una strada urbana<sup>6</sup>, un lungo percorso che si snoda attraverso lo spazio e il tempo della narrazione in cui egli colloca i suoi episodi, “luoghi nel luogo”<sup>7</sup>, punti di incontro e di scambio. E' un invito rivolto al lettore a dialogare con le figure<sup>8</sup> che incontra lungo il cammino, ad “abitare poeticamente”<sup>9</sup> quel luogo. Si tratta insomma di una architettura da esperire in movimento, come del resto quasi sempre in Carlo Scarpa<sup>10</sup>.

Ma dicevamo le figure: la compaginazione degli episodi comportò la ricerca continua del difficile equilibrio tra forma e funzione delle cose (in altri termini il riconoscimento e la peripezia aristoteliche, o la doppia forma/doppia funzione venturiane<sup>11</sup>). E' l'architettura stessa che, attraverso il potere ridescrittivo della metafora, opera la sintesi e connette in un luogo il costruire e l'abitare.

A Castelvecchio sono molti i punti in cui Scarpa dette prova della sua abilità poetica. L'aver messo in discussione, con garbato sarcasmo, la struttura funzionale del fortino napoleonico come deposito di polveri, attraverso la rivalorizzazione delle antiche tracce (bifore, logge, modanature rinascimentali e tardo-gotiche), comportò anche una serie di difficoltà. Nei pavimenti del pianoterra della Galleria “fu necessario risolvere il problema del diedro tra la parete, che è una

Carlo Scarpa estuvo dirigiendo las obras de restauración en Castelvecchio de Verona casi ininterrumpidamente de 1956 a 1973: un larguísimo período en el que tuvo tiempo para «dirigir la mirada»<sup>2</sup> a esas historias y decidir cómo volver a dar visibilidad e *inteligibilidad* a una *maraña* [*intrico*] de trazos por aquel entonces «opacos, no transparentes».<sup>3</sup>

La primera elección que hizo Scarpa fue la de respetar «la identidad formal» que el edificio había conservado en el tiempo.<sup>4</sup> Esa intención fue puesta en práctica acentuando el contraste espacial entre el «texto» del proyecto y el «contexto» al que estaba destinado, a través de un cambio total de la arquitectura al pasar del «continente» al «contenido».<sup>5</sup>

Pero la falta de homogeneidad de las partes le exige a Scarpa la invención de una metáfora capaz de sintetizar y vivificar los elementos de la *intrigue*. Así que él llevó a Castelvecchio una *strada urbana*,<sup>6</sup> un largo trayecto que serpentea a través del espacio y el tiempo de la narración y en el que coloca sus episodios, «lugares en el lugar»,<sup>7</sup> puntos de encuentro y de intercambio. Es una invitación dirigida al lector, una invitación a dialogar con las *figuras*<sup>8</sup> a las que encuentra a lo largo del camino, a «habitar poéticamente»<sup>9</sup> ese lugar. Se trata, en suma, de una *arquitectura* para ser experimentada *en movimiento*, cosa, por lo demás, habitual en Carlo Scarpa.<sup>10</sup>

Hemos mencionado las *figuras*: la compaginación de los episodios conllevó una búsqueda continua del difícil equilibrio entre forma y función de las cosas (dicho en otros términos, el *reconocimiento* y la *peripezia* aristotélica, o la *doble forma/doble función* venturianas).<sup>11</sup> Es la misma arquitectura que, a través del poder redescrittivo de la metáfora, ejerce la síntesis y conecta en un lugar el construir y el habitar.

En Castelvecchio hay muchos puntos que demuestran

superficie verticale luminosa, e il pavimento orizzontale e scuro"<sup>12</sup>. La soluzione venne pensando ad una metafora dell'acqua attorno alle mura del castello che suggerì a Scarpa l'idea di fare una connessione in negativo: "Il pavimento di ogni stanza è individuato, come se si trattasse di una serie di piattaforme. Cambiando il materiale ai bordi con una cimasa in pietra più chiara, per meglio definire il quadrato, si modula il movimento" (fig. 1). Le cornici di raccordo non hanno mai solo funzione decorativa, ma anche di modulazione del trapasso tra superfici, piani o materiali diversi, così come i camminamenti servono sempre da attraversamento, ma anche da passaggio tra due parti formalmente distinte.

La relazione tra materiali diversi ha la doppia funzione di chiarire una geometria e modulare il movimento indicando il percorso: l'esempio più evidente si trova al primo piano della Galleria dove la zona espositiva è pavimentata a cotto, mentre il corridoio di distribuzione è in pietra di Prun bianca bocciardata sottile; così come gli intonaci chiari dei "setti espositivi" contrastano con il grigio del cemento grezzo del muro portante lungo fiume (fig. 2).

Altro esempio di articolazione forma/funzione è la trave composta inventata per il solaio tra piano terra e primo piano della Galleria: nella nuova struttura, le giunzioni che ne garantiscono il corretto funzionamento rivelano la nuova figura e le nuove funzioni. O ancora la soluzione del dettaglio di controsoffitto al primo piano della Galleria, in cui l'articolazione dei pannelli corrisponde a quella della struttura del pavimento; inoltre, dalle fessure tra pannello e pannello scendono i sostegni del sistema di illumi-

la habilidad poética de Scarpa. El haber puesto en duda, con fino sarcasmo, la estructura funcional del fortín napoleónico como depósito de pólvora, a través de la revalorización de los antiguos vestigios (dobles ventanas, logias, adornadas cornisas renacentistas y tardo-góticas), conllevó también una serie de dificultades. En los suelos de la planta baja de la Galería «fue necesario resolver el problema del diedro entre la pared, que es una superficie vertical luminosa, y el pavimento horizontal y oscuro».<sup>12</sup> La solución llegó al pensar en una *metáfora del agua* alrededor de los muros del castillo que sugirió a Scarpa la idea de hacer una conexión en negativo: «El pavimento de cada estancia está individuado, como si se tratase de una serie de plataformas. Cambiando el material en los bordes por una moldura de piedra más clara, para definir mejor el cuadrado, se modula el movimiento» (fig. 1). Las cornisas de juntura nunca han tenido una mera función decorativa, sino también la de modulación del traspaso entre las superficies, planos o materiales diversos, al igual que los pasadizos, que no solo sirven para atravesar, sino también para facilitar el paso entre partes formalmente distintas.

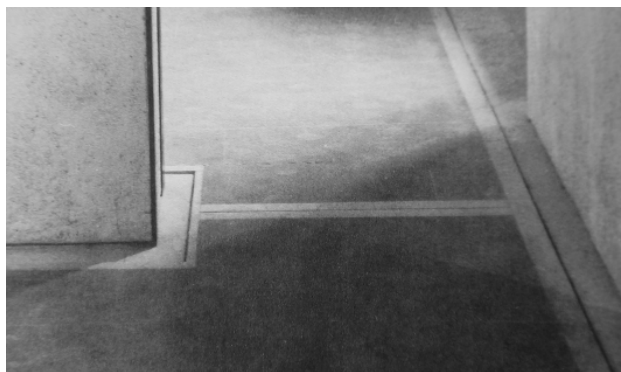


fig. 1. Suelo de la planta baja

La relación entre diversos materiales tiene la doble función de esclarecer una geometría y modular el movimiento indicando el trayecto: el ejemplo más evidente se puede encontrar en la primera planta de la Galería, donde la

*nazione, mentre dai bordi degli stessi, lungo i setti murari, pendono i ferri che sorreggono i dipinti.*



fig. 2. Galería de las Estatuas

*Infine, la posizione scelta per il Cangrande è quella che garantisce la migliore visibilità e protezione dalle intemperie. La sagoma a linee spezzate del tetto era dettata dalla relazione tra l'andamento rettilineo del fortino e quello mistilineo e non ortogonale delle mura.*

*E occorre riferirsi ancora alla statua equestre di Cangrande della Scala, alla cui collocazione definitiva Scarpa lavorò con decine e decine di disegni<sup>13</sup>, quale elemento fuori contesto per eccellenza a Castelvecchio. In realtà sono diverse le figure stranianti, che Scarpa colloca lungo il percorso, a cominciare dalle vasche d'ingresso, per proseguire con il sacello dei reperti altomedievali che fuoriesce enigmatico e perentorio dal volume della prima sala, per concludere con il blu cobalto del soffitto dell'ultima sala espositiva*

zona de exposición está pavimentada con baldosas de terracota, mientras que el pasillo distribuidor lo está con piedra blanca de Prun sutilmente abujardada; y las tonalidades claras de los «tabiques expositivos» contrastan con el gris del cemento crudo del muro de carga que discurre a lo largo de río (fig. 2).

Otro ejemplo de articulación forma/función es la viga compuesta inventada para el altillo entre la planta baja y la primera planta de la Galería: en la nueva estructura las juntas, que garantizan su correcto funcionamiento, revelan la nueva forma y las nuevas funciones. O también la solución del detalle del falso techo de la primera planta de la Galería, donde la articulación de los paneles corresponde a la articulación de la estructura del suelo; además, de las fisuras entre panel y panel bajan unos soportes del sistema de iluminación, de cuyos bordes, a lo largo de los tabiques de separación, cuelgan las barras metálicas que sostienen las pinturas.

Y, por último, la posición elegida para la escultura de Cangrande es la que garantiza la óptima visibilidad y protección de la intemperie. La moldura a líneas punteadas del tejado fue dictada por la relación entre el desarrollo rectilíneo del fortín y las líneas mixtas y no ortogonales de la muralla.

Hay que mencionar también la estatua ecuestre de Cangrande della Scala (cuya colocación definitiva le costó a Scarpa decenas y decenas de diseños),<sup>13</sup> como un elemento por excelencia fuera del contexto en Castelvecchio. En realidad, son varias figuras enajenadas que Scarpa coloca a lo largo del recorrido, empezando por los estanques de la entrada, pasando por la capilla de trazos altomedievales que sobresale enigmática y perentoria del volumen de la primera sala, y terminando con el azul cobalto del techo de la última sala de exposición en la primera planta.

al primo piano.

*Scarpa porge il Cangrande con ironia, sistemandolo in una posizione irreal che ne fa al tempo stesso il perno di uno spazio composito. Sono innumerevoli le posizioni da cui si vede la statua, direttamente o riflessa, come se l'architetto invitasse lo spettatore ad ri-appropriarsi dell'opera anche attraverso la sua "quarta dimensione", quella temporale, esperibile solo muovendosi attorno all'oggetto (fig. 3 y 4).*

*Parlare del Cangrande sospeso a mezz'aria tra la dimensione spazio-temporale da cui viene e quella a cui appartiene il nostro sguardo, ci consente di riflettere sulla concezione che ha Scarpa del tempo: egli lo deposita in uno spazio che non è quello "assoluto, lineare e continuo, delle astrazioni geometriche"<sup>14</sup>, ma lo spazio molteplice, frammentario e complesso della vita reale<sup>15</sup>. Crea così un luogo<sup>16</sup> che è il prodotto dell'articolazione e interconnessione di uno spazio e un tempo compositi e multiformi. Così facendo egli assume la temporalità nella sua condizione transitoria e proprio qui risiede la opportunità che egli affida all'architettura di rigenerarsi, nel suo storico "divenire" attraverso i significati e le interpretazioni che si moltiplicano nel tempo.*

*Nell'intervento di Scarpa a Castelvecchio non si può separare la novità del restauro da quella della museologia. Egli per primo in Italia attua una rivoluzione del modello museografico rimasto invariato dall'epoca ottocentesca post-unitaria. Al criterio di ordinamento classificatorio<sup>17</sup> di innumerevoli oggetti stipati nelle sale arredate in stile e male illuminate, Scarpa sostituisce quello dell'esposizione libera realizzando un allestimento che esalta*

Scarpa presenta a Cangrande con ironía, ubicándolo en una posición irreal que sirve al mismo tiempo como el eje de un espacio compuesto. Son innumerables los puntos desde los que se puede observar la estatua, directamente o reflejada, como si el arquitecto invitase al espectador a reapropiarse de la obra también a través de su «cuarta dimensión» —la dimensión temporal— que solo puede ser experimentada moviéndose alrededor del objeto (fig. 3 y 4).



fig. 3. El Cangrande

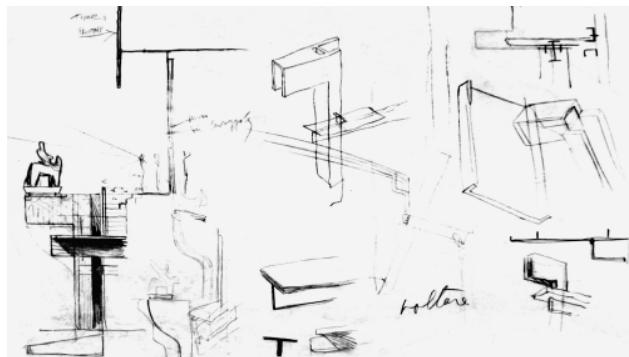


fig. 4. Estudios de Scarpa para el apoyo del Cangrande

*le intrinseche qualità formali di ogni singola opera cercando per ciascuna le migliori condizioni di esposizione (in termini di spazio e di luce). Questa operazione di astrazione dal contesto spazio-temporale cui l'opera appartiene consente a Scarpa di collocarla in un tempo specifico, una dimensione altra, cui la realtà si connette mediante l'uso di materiali e forme assonanti, ma non consonanti, che mettono in moto un muto dialogo delle cose tra loro e con lo spettatore.*

*Si incontra spesso a proposito di Scarpa il termine frammento, per via della sua "poetica basata sulla accumulazione dei segni"<sup>18</sup>, la moltiplicazione dei punti di vista e la risoluzione del contrasto vecchio nuovo in termini di aggiunta, giustapposizione, confronto, dissonanza. Egli evidenzia la molteplicità dei contatti tra elementi strutturali con un'attitudine quasi di lettura stratigrafica nei confronti dell'architettura, al fine di far vedere le differenze; separa le cose dalla realtà per poterle vedere da una nuova prospettiva (è la distanza ottima aristotelica), innova introducendo un cambio di punto di vista. Il compimento di un racconto apparentemente frammentario e inconcluso non sta nella sintesi conciliante delle cose, ma nel gioco dell'attesa<sup>19</sup>, dell'interrogazione continua (fig. 5).*



fig. 5. Lo nuevo y lo viejo: pasarela entre la Regia y el Mastio. Dibujo B. Rodeghiero

Hablar de Cangrande suspendido en el aire, entre la dimensión espaciotemporal de la que procede y la dimensión a la que pertenece nuestra mirada, nos permite reflexionar sobre el concepto que tiene Scarpa del tiempo: lo deposita en un espacio que no es aquel espacio «absoluto, lineal y continuo, de las abstracciones geométricas»,<sup>14</sup> sino un espacio múltiple, fragmentario y complejo de la vida real.<sup>15</sup> El arquitecto crea un *lugar*<sup>16</sup> que es el producto de la articulación e interconexión de un espacio y un tiempo compuestos y multiformes. Haciéndolo, asume la temporalidad de su condición transitoria, y justamente aquí es donde reside la oportunidad de regenerarse que él concede a la arquitectura en su histórico «devenir» a través de los significados y las interpretaciones que se multiplican en el tiempo.

Hablando de la intervención de Scarpa en Castelvecchio, no se puede separar la novedad de la restauración de la novedad museológica. Fue el primero en Italia en revolucionar el modelo museográfico que había permanecido invariable desde la época postunitaria del siglo XIX. Scarpa sustituye el criterio de ordenación clasificatoria<sup>17</sup> de innumerables objetos apiñados en las salas atiborradas de muebles y mal iluminadas, por el de una exposición libre, realizando una preparación que exalta las intrínsecas cualidades formales de cada obra, buscando para ella las mejores condiciones de exposición (en términos de espacio y luz). Esta operación de *abstracción* del contexto espacio/tiempo, al que pertenece la obra, permite a Scarpa colocarla en un tiempo específico, en otra dimensión, con cuya realidad uno puede conectar mediante el uso de materiales y formas asonantes, pero no consonantes, que impulsan un mudo diálogo de las cosas entre ellas y con el espectador.

Cuando se habla de Scarpa, es frecuente oír el término *fragmento*, en relación con su «poética basada en la

*Scarpa non solamente si dispone all'ascolto dei segnali, ma li interroga: rifiutando le soluzioni concilianti, laddove avverte un coagulo di eventi, non ricompono i contrasti, ma li mette a nudo, vivisezionando i punti di unione. Si lascia in questo modo contaminare dai diversi linguaggi, fa vibrare le contraddizioni, tentando connessioni<sup>20</sup> e sintesi che, rinunciando una volta per tutte alla comprensione totale, mantengono sempre viva la molteplicità dei punti di vista, aprono ad infiniti mondi possibili. Cattura il visitatore e lo trasporta attraverso i suoi "frammenti narrativi"<sup>21</sup> invitandolo a intessere a sua volta nuove trame e conclusioni, con l'esercizio della "memoria-recostruzione"<sup>22</sup>.*

*In Scarpa c'è la consapevolezza che la mise en intrigue è un processo aperto, una "sintesi occasionale",<sup>23</sup> e nel suo fare architettonico traspare tutta la malinconia o nostalgia per tutto ciò che l'oggetto non può essere una volta costruito (o tutto ciò che il suo autore non ha saputo riconoscere). Forse per questo non vorrebbe mai finire di progettare, come se non volesse chiudere il circolo della sua interpretazione obbligando al silenzio le altre voci.*

### **Strategie di una metamorfosi viva**

*Il linguaggio di Carlo Scarpa non è un tutto compiuto, ma un sistema molteplice di articolazioni rette da regole cambianti. La poetica si relaciona con la retorica attraverso delle figure di composizione; mentre le strategie di composizione sono quelle che gli permettono di trasformare e inventare<sup>24</sup>.*

*Le figure di cui si serve Scarpa a Castelvecchio sono: la metafora (a parte quella di fondo del percorso museale come una strada urbana, utilizza la*

acumulación de signos»,<sup>18</sup> la multiplicación de los puntos de vista y la resolución del contraste «viejo/nuevo» en términos de añadidura, yuxtaposición, confrontación, disonancia. Él evidencia la multiplicidad de contactos entre elementos estructurales con una actitud casi de lectura estratigráfica en comparación con la arquitectura, con el fin de hacer ver las diferencias; separa las cosas de la realidad para poder verla desde una nueva perspectiva (es la distancia óptima aristotélica), innova introduciendo un cambio de punto de vista. La conclusión de un relato aparentemente fragmentario e inconcluso no está en la síntesis conciliadora de las cosas, sino en el juego de la espera,<sup>19</sup> de la *interrogación continua* (fig. 5).

Scarpa no solamente se predispone a la escucha de las señales, sino también las interroga: rechazando las soluciones conciliadoras. Allá donde advierte un coágulo de acontecimientos, no recompono los contrastes, sino los desnuda, viviseccionando los puntos de unión. De este modo, se deja contaminar por los diversos lenguajes, hace vibrar las contradicciones, probando conexiones<sup>20</sup> y síntesis que, renunciando una vez por todas a la comprensión total, mantienen siempre viva la multiplicidad de puntos de vista, se abren a una infinidad de mundos posibles. Cautiva al visitante y lo transporta a través de sus «fragmentos narrativos»,<sup>21</sup> invitándolo a tejer, a su vez, nuevas tramas y conclusiones, con el ejercicio de la «memoria-recostrucción».<sup>22</sup>

Scarpa es consciente de que la *mise en intrigue* es un proceso abierto, una «síntesis ocasional»,<sup>23</sup> y en su hacer arquitectónico trasparenta toda la melancolía o nostalgia por todo lo que el objeto, una vez construido, ya no puede ser (o por todo lo que su autor no ha sabido reconocer). Quizá sea por ello que él no quisiera nunca terminar el proyecto, como si no deseara cerrar el círculo de su interpretación, obligando al silencio las otras voces.

*metafora dell'acqua per la soluzione delle zoccolature a pianoterra della Galleria); la metonimia; l'inversione (uso dell'asimmetria); l'ossimoro (uso di un'architettura totalmente differente tra "contenente" e "contenuto"); l'antitesi (accostamento di materiali e tecniche di finitura o colori totalmente dissonanti; anche la sistemazione di Cangrande risente di un meccanismo di inversione con rotazione retorico compositiva con la finalità di sottolineare la sua indipendenza dal contesto); l'assonanza (trattamenti simili per caratterizzare forme o funzioni analoghe); l'iperbato (inversione dell'ordine dei percorsi per crearne uno solo che inizia e finisce nello stesso punto); l'ironia.*

*La sintesi tra le diverse retoriche avviene nella composizione attraverso l'uso di strategie: strategie geometriche di proporzione e allineamento euclideo: i giochi intriganti che Carlo Scarpa realizza spesso con la geometria, nascono in realtà dalla necessità che egli avvertiva di inserire un principio d'ordine nelle cose, ovvero di scandire e misurare così lo spazio come il tempo. La geometria è essenzialmente la scienza della misura: per via di geometria il tempo cosmologico del soggetto e quello storico dell'oggetto si sincronizzano nella stessa architettura costruita. Trasferimento tra pittura, scultura, etc. e architettura: i riferimenti alla pittura (Klee e Mondrian) sono vari e molteplici e riguardano principalmente l'uso che Scarpa fa del colore. Riferimenti alla macchina: nei punti di incastro-snodio; itinerario o "rituale" tra parti dell'edificio (creazione di un percorso accidentato, ricco di elementi coimpositi); tagli/cesure e collegamenti/raccordi (rendono leggibili le diverse parti, e storie, ma contribuiscono anche a generare la costruzione dinamica tipica della sua poeti-*

### **Estrategias de una metamorfosis viva**

El lenguaje de Carlo Scarpa no es un todo concluido, sino un sistema múltiple de articulaciones regidas por unas reglas cambiantes. La poética se relaciona con la retórica a través de las figuras de composición, mientras que las estrategias de composición son las que le permiten transformar e inventar.<sup>24</sup>

Las figuras a las que recurre Scarpa en Castelvechchio son: la *metáfora* (aparte de la de tratar el recorrido museístico como una calle urbana, él utiliza la metáfora del agua para solucionar los zócalos de la planta baja de la Galería); la *metonimia*; la *inversión* (el uso de la asimetría); l'*oximoron* (el uso de una arquitectura totalmente diferente entre «el continente» y «el contenido»); la *antítesis* (el enfrenamiento de materiales y técnicas de acabados o colores totalmente disonantes; el conjunto de Cangrande dispone de un mecanismo de inversión con rotación retórica y compositiva con la finalidad de subrayar su independencia del contexto); la *asonancia* (tratamientos similares para caracterizar formas o funciones análogas); el *hipérbaton* (la inversión del orden de los recorridos para crear un solo trayecto que empieza y termina en el mismo punto) y la *ironía*.

La síntesis de las diversas retóricas aparece en la composición mediante el uso de las estrategias, *estrategias geométricas de proporción y alineamiento euclideo*: los juegos intrigantes que Carlo Scarpa realiza a menudo con la geometría nacen, en realidad, de la necesidad, que él advierte, de insertar un principio de orden en las cosas, es decir, de escandir y comedir tanto el espacio como el tiempo. La geometría es esencialmente la ciencia de la medida: por vía de geometría el tiempo cosmológico del sujeto y el tiempo histórico del objeto se sincronizan en la misma arquitectura construida. *La transferencia de la pintura, la escultura, etc. a la arquitectura*: las referencias a la pintura (Klee y Mondrian), siendo varias y múltiples, conciernen

ca fatta di coaguli e di tensioni); esposizione sincera dei materiali (*Scarpa non usa né refinisce mai il materiale in modo lussuoso e questo dipende dal fatto che la sua concezione di ornamento radica nel principio di geometría, e va colto pertanto nella sua accezione originaria di ordine*<sup>25</sup>, per cui l'ornamento è ciò que dà la misura delle cose, che ne scandisce le articolazioni, comprese quelle di luce ed ombra); chiusura-apertura (*ad esempio la dialettica interno-esterno della sala del Cavazzola*); pieno-vuoto; sostegno, modanatura/profilatura; superficie e colore (*la superficie è l'elemento che consente di manipolare la luce ed esaltar l'uso del colore*); *trasparenza e luce (anche quella dell'acqua)* (fig.6).

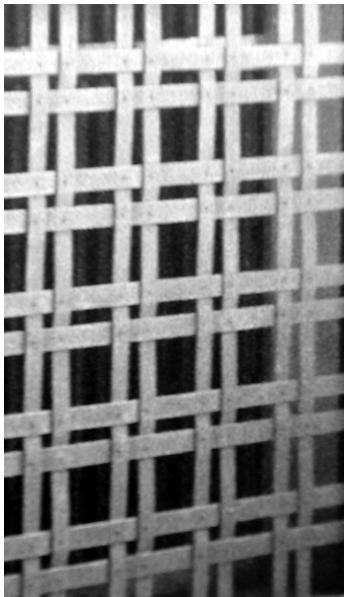


fig. 6. Rejas como tejidos

*La luce (tanto naturale che artificiale) è il vero materiale con cui Scarpa costruisce i suoi allestimenti: evidenzia il cambio di registro tra le parti e con-*

principalmente al uso que hace Scarpa del *color*. *Referencias a la máquina: en los puntos de ensamblaje-articulación; el itinerario, o «ritual» entre las partes del edificio* (la creación de un recorrido accidentado, rico en elementos co-impuestos); *cortes/cesuras y conexiones/enlaces* (que hacen legibles las diversas partes e historias, pero que contribuyen también a la creación de una construcción dinámica típica de su poética hecha de coágulos y de tensiones); *una exposición sincera de los materiales* (Scarpa no usa ni refina nunca el material de modo lujoso, y eso depende del hecho que su concepto de *ornamento* radica en el principio de geometría y se concentra, entonces, en su acepción originaria de orden,<sup>25</sup> por lo que el ornamento es lo que da proporción a la medida de las cosas, que escande sus articulaciones, incluidas las de luz y sombra); *clausura-apertura* (por ejemplo, la dialéctica interior-exterior de la sala del Cavazzola); *lleno-vacío, soporte, molduras/perfiles; superficie y color* (la superficie es el elemento que permite manipular la luz y exaltar el uso del color), *trasparencia y luz* (también la del agua) (fig. 6).

La *luz* (tanto natural como artificial) es el verdadero material con el que Scarpa construye sus instalaciones: evidencia el cambio de registro entre las partes y contribuye a la óptima presentación de las obras.

### La poética habitada

«Si la arquitectura es buena, quien la escucha y la mira, siente sus beneficios sin darse cuenta»<sup>26</sup> —escribía Scarpa reflexionando sobre la visión que tiene el usuario de su arquitectura—. El maestro veneciano nunca había disimulado su falta de compromiso ideológico, pero si son ciertas las palabras de Josep Muntañola<sup>24</sup> que «el valor de memoria y de uso social, etc., de un proyecto o de un edificio no depende de la «intencionalidad» o «motivación» social prevista por el autor del objeto, sino de cómo tal intencionalidad o motivación social esté

tribuisce a porgere le opere nel modo migliore.

### **La poetica abitata**

*“Se l’architettura è buona, chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene”<sup>26</sup>, scriveva Scarpa riflettendo su cosa vede chi usa la sua architettura. Il maestro veneziano non dissimulò mai il suo disimpegno ideologico, ma se è vero, come scrive Muntanola<sup>27</sup>, che “il valore di memoria e di uso sociale, etc., di un progetto o di un edificio non dipende dalla “intenzionalità” o “motivazione” sociale prevista dall’autore dell’oggetto, ma da come tale intenzionalità o motivazione sociale si è risolta nell’oggetto”, non c’è nulla di meglio che verificare le impressioni che è stato possibile raccogliere sul posto (gennaio 2002).*

*In generale è opinione comune che il nuovo intervento produsse un effetto di shock al momento dell’inaugurazione (era il 1964) per l’incredibile contrasto formale rispetto alle antiche sale “coperte di tappezzeria”, ma in seguito è avvenuto un aggiustamento intuitivo del gusto del visitatore a ciò che vede attraverso un meccanismo di riconoscimento di ciò che Scarpa ha voluto mettergli davanti agli occhi (in senso aristotelico). Con il procedimento dell’astrazione l’architetto riesce a trasportare l’utente in una atmosfera priva di connotazione temporale che, proprio per questo, favorisce il raccoglimento e la concentrazione sull’oggetto. Il tramite che rende possibile tutto ciò è esattamente l’uso di materiali moderni, familiari.*

*Il risultato più importante raggiunto a Castelvecchio è che le persone che fanno esperienza del Museo provano una sensazione di armonia, e questa impressione non è data dall’appagan-*

resuelta en el objeto», no hay nada mejor que verificar las impresiones que he podido recoger *in situ* (enero de 2002).

En general, es una opinión generalizada que la nueva intervención causó un efecto de verdadero «shock» en el momento de la inauguración (corría el año 1964), debido al increíble contraste formal respecto a las antiguas salas «cubiertas de tapicería», pero enseguida se produjo un ajuste intuitivo del gusto del visitante a lo que está viendo, a través de un mecanismo de reconocimiento de lo que Scarpa ha querido *poner delante de sus ojos* (en el sentido aristotélico). Con el procedimiento de la abstracción el arquitecto logra transportar al usuario a una atmósfera carente de cualquier connotación temporal que, precisamente por ello, favorece el recogimiento y la concentración en el objeto. El trámite que hace posible todo eso es exactamente el uso de materiales modernos, familiares.

El resultado más importante conseguido en Castelvecchio es que las personas que viven la experiencia de visitar el museo experimentan una sensación de armonía, y esta impresión no se produce por una composición satisfactoria de disonancias, sino más bien por una admirable orquestación que, precisamente por ser la combinación de elementos asonantes y disonantes, tal vez incluso desconcertantes, es un simil de la vida real. Hasta el punto de parecer normal el hecho de pasar, por un momento, a formar parte de otra época, para luego volver al presente, a las cosas de siempre, pero con la memoria vivificada. Este enfoque me permite decir que ese recorrido que gira sobre sí mismo, confiere a la composición unidad retórica (fig. 7).

### **Aclarar lo inextricable: la inteligibilidad en la arquitectura**

Por cuanto podamos sintetizar de la relación objeto-uso

*te composizione dei dissidi, bensì da una orchestrazione mirabile che proprio per la combinazione di elementi assonanti e dissonanti, talora persino strani, è simile alla vita reale. Al punto da sembrare normale entrare per un momento a fare parte di un'altra epoca per poi tornare nel presente, alle cose di sempre ma con la memoria vivificata. In quest'ottica direi che quel percorso che gira su se stesso, conferisce alla composizione unità retorica (fig. 7).*

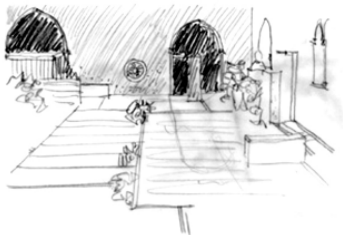


fig. 7. Coágulo de elementos: la entrada. Dibujo de B. Rodeghiero

### **Chiarire l'inestricabile: l'intelligibilità in architettura**

*Per quanto è dato sintetizzare della relazione oggetto-uso attraverso le opinioni degli utenti, credo si possa dire che, grazie alla particolare poetica combinatoria con cui Scarpa mette in relazione le diverse figure (intese come concatenazione di forme e funzioni), egli riesce a rendere più chiaro, più visibile, l'intreccio delle storie stratificate a Castelvecchio nel corso del tempo. L'abilità di astrarre gli fa operare sintesi dinamiche capaci di incorporare la memoria sia collettiva che individuale del lettore, lasciando altresì aperta la possibilità di ulteriori refigurazioni. Scarpa per primo ci mostra fino a che punto si può cambiare la poetica di un oggetto includendo poetiche antiche (con un'operazione che*

a través de las opiniones de los usuarios, creo que se puede decir que, gracias a la particular poética combinatoria con la que Scarpa relaciona las diversas figuras (entendidas como una concatenación de formas y funciones), él logra hacer más clara, más visible, la trama de las historias estratificadas en Castelvecchio en el curso del tiempo. Su habilidad para la abstracción le permite realizar síntesis dinámicas capaces de incorporar la memoria tanto colectiva como individual del lector, dejando, por otra parte, abierta la posibilidad de sucesivas refiguraciones. Scarpa primero nos muestra hasta qué punto se puede cambiar la poética de un objeto *incluyendo* antiguas poéticas (con una operación que, de alguna manera, recuerda la de Alberti en el Templo de Malatesta): como diría Paul Ricœur, él «proyecta el recuerdo» de la arquitectura medieval (fig. 8).

Como he ido apuntando, de la confrontación entre el proyecto y el objeto que se llevó a cabo y sigue utilizándose, parece claro, además, que las dificultades técnicas no han tenido nunca el poder de cambiar el núcleo poético del proyecto scarpiano, por varias razones. La primera reside, sin duda, en la actitud ética del autor respecto al proyecto y a su concepto de la arquitectura. Scarpa había seguido siempre de cerca la ejecución de sus proyectos y trabajaba en estrecho contacto con los obreros, adaptando cada vez los detalles a las necesidades contingentes, sin abandonar nunca el núcleo original de su idea, que solía defender a toda costa. Por otra parte, tenía una extraordinaria capacidad de innovación metafórica y artística que se alimentaba de sus vivencias, de su práctica con los materiales y de su cultura pictórica, pero siempre actuando a través de la arquitectura.

### **Texto y contexto: el hilo de Ariadna**

La *relación dialógica (intertextual)*, según las palabras de Paul Ricœur) que Scarpa establece entre el castillo (*texto*)

*per certi versi ricorda quella di Alberti al Tempio Malatestiano): come direbbe Paul Ricoeur: egli “progetta il ricordo” dell’architettura medievale (fig. 8).*



**fig. 8. Lo nuevo y lo viejo: el camino sobre el «vallo»**

*Dal confronto tra il progetto come si andò articolando e l’oggetto quale si realizzò, e tuttora si utilizza, appare chiaro, inoltre, che le difficoltà tecniche non hanno mai avuto il potere di cambiare il nucleo poetico del progetto scarpiano e questo per svariate ragioni. La prima risiede senz’altro nell’attitudine etica dell’autore nei confronti del progetto e della sua concezione dell’architettura. Scarpa seguiva sempre da vicino i suoi cantieri e lavorava a stretto contatto con le maestranze adattando di volta in volta i dettagli alle necessità contingenti, ma senza mai abbandonare il nucleo originario della sua idea che era solito difendere a tutti i costi. D’altra parte, egli era dotato di una straordinaria capacità di innovazione metaforica e artistica che attingeva al suo vissuto, alla sua pratica dei materiali e cultura pittorica, ma sempre attuando attraverso l’architettura.*

#### **Testo e contesto: il filo di Arianna**

*La relazione dialogica (intertestuale, detto con parole di Paul Ricoeur) che Scarpa stabilisce tra il castello (testo) e la città (contesto) è continuamente*

y la ciudad (contexto) se confirma de forma continua. Como ya se ha dicho, en un primer momento la gente acogió mal la modificación del Castillo de los Scala, percibiéndola como enajenada, y como tal casi una violación de uno de los símbolos de la ciudad. Luego siguió un proceso de aceptación/asimilación de la obra scarpiana, en parte gracias al reconocimiento, por parte de los visitantes, de los elementos del diálogo que el arquitecto entretendía, mediante la arquitectura, con el ambiente veronés: su paisaje (ante todo, el río Adige), su historia y su cultura artesana. A nivel compositivo, Scarpa elige subrayar la relación con el río, convirtiéndolo en la verdadera razón del arraigo del edificio en el territorio. Scarpa, tanto en la Reggia como en el fortín, respeta la disposición del entorno, resaltando, como hemos visto, sus descartes, mediante el uso de geometría. En el primer plano de la Galería, el muro que sigue el curso del Adige es el único al que se le reconoce una función de carga, subrayada por el acabado de enlucido rústico de la superficie. Las dimensiones generales del pasillo distribuidor están determinadas por el muro, que se estrecha a mitad del recorrido, lo que corresponde con un cambio de ángulo del muro exterior. A lo largo de todo el trayecto museístico se invita al visitante, a veces de manera casi perentoria, a una relación físico-visual con el río: los ventanales corridos invitan, a menudo mediante la colocación de unos asientos medievales de piedra, a detenerse para mirar afuera, hasta la cesura entre la Galería y la Torre del Mastio, ese gran corte que obliga a interactuar con el paisaje y el río, su luz y sus reflejos. Desde esa posición parece que el Cangrande también esté mirando al Adige. Antes de volver a entrar, podemos ver el último guiño, una sugerencia de carácter casi privado: una estrecha escalera de cemento visto cuyos escalones están modelados de tal modo que permiten el paso de una sola persona, llevando además a una secreta y de otra forma invisible galería porticada cubierta, que se desliza a lo largo de la orilla sobre la muralla del fortín napoleónico (fig. 9).

*riscontrabile. Si è già detto di come in un primo momento la gente accolse male la modifica del Castello scaligero, percependola come straniente, e in quanto tale quasi una violazione di uno dei simboli della città. In seguito avvenne un processo di accettazione/assimilazione dell'opera scarpiana, grazie anche al riconoscimento da parte dei visitatori degli elementi del dialogo che l'architetto inteseva, via architettura, con l'ambiente veronese: il suo paesaggio, primo fra tutti, il fiume Adige, la sua storia e la sua cultura artigiana. Già a livello compositivo Scarpa sceglie di sottolineare la relazione con il fiume, facendone la vera e propria ragione del radicamento dell'edificio al territorio. Scarpa, sia nella Reggia che nel fortino, rispetta la disposizione dell'involucro di cui, come abbiamo visto, sottolinea gli scarti per via di geometria. Al primo piano della Galleria, il muro lungo Adige è l'unico a cui è riconosciuta funzione portante, sottolineata dal trattamento a intonaco rustico della superficie. L'intero dimensionamento del corridoio di distribuzione è generato dal muro con la conseguenza di restringersi a metà del percorso, in corrispondenza di un cambio d'angolatura del muro esterno. Lungo tutto il percorso museale il visitatore è invitato, talora in maniera quasi perentoria, ad una relazione fisico/visiva con il fiume: le continue finestrate invitano, spesso con sedute in pietra di medievale memoria, a sostare guardando fuori fino alla cesura tra Galleria e Torre del Mastio in cui quel grande squarcio all'aperto obbliga a interagire con il paesaggio ed il fiume, la sua luce e i suoi riflessi. Da quella posizione sembra che anche il Cangrande sia rivolto all'Adige. Prima di rientrare, c'è un ultimo invito, un suggerimento di carattere quasi privato: una stretta scala in cemento visto a cui*

El uso repetido de materiales típicos de la tradición constructiva veronesa demuestra un profundo respeto e interés de Scarpa por el patrimonio cultural de la ciudad (la incrustación en la parte exterior del oratorio, en el claustro mayor, es un verdadero homenaje a la rica tradición de mármoles veroneses). Además, la propia decisión de dar especial protagonismo a la estatua de Cangrande della Scala indica un reconocimiento del significado simbólico que tiene ese personaje para el castillo y para la ciudad.

En la relación entre el presente y el pasado, la arquitectura y el paisaje, Scarpa ofrece la oportunidad de una reconciliación entre el cosmos y la historia. Y, para la gente, el Castelvecchio es desde entonces el verdadero Museo de su ciudad y de su cultura.

### **¿Y ahora qué?**

Más de una vez, recorriendo Castelvecchio, uno se encuentra de repente en una situación que parece preludear el fin del juego, cuando de lo que se trata en realidad, es de revelar un cambio de registro. Y en este instante de *suspence* y espera, cuando se piensa «¿y ahora qué?», la fantasía ya está seducida por el juego de descubrir las referencias, las alusiones, los recorridos, las figuras.

Quisiera concluir con una breve reflexión sobre el destino de las obras de Carlo Scarpa, ahora que, tras su desaparición, han entrado en lo que podemos definir como una segunda etapa de su vida, la de la transmisión.

Carlo Scarpa sabía que el valor de la arquitectura reside en diseñar historias posibles que el objeto contiene ya en potencia y que la imaginación de quien lo habita hace vivir día a día.

En los montajes scarpianos, el cuidado y la precisión

*gradini sono ritagliati in modo da consentire il passaggio di una sola persona alla volta che si diriga ad un segreto ed altrimenti invisibile corridoio porticato coperto che scivola lungo la riva sopra le mura del fortino napoleonico (fig. 9).*

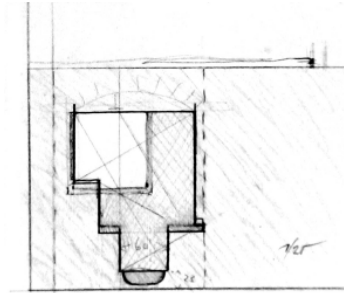


fig. 9. Estudio de Scarpa para el «Nicho hacia el Adige»

*L'uso ripetuto di materiali tipici della tradizione costruttiva veronese, testimoniano di un profondo rispetto e interesse da parte di Scarpa per il patrimonio culturale della città (il vero omaggio alla ricca tradizione di marmi veronesi è l'intarsio tessuto per l'esterno del sacello nel cortile maggiore). Infine la stessa scelta di valorizzare la statua di Cangrande della Scala va nel senso di un riconoscimento del significato simbolico che quella figura riveste per il castello e per la città.*

*Nella relazione tra presente e passato, architettura e paesaggio Scarpa offre l'opportunità di una riconciliazione tra cosmo e storia. E per la gente ormai Castelvecchio è davvero il Museo della loro città e della loro cultura.*

### **E adesso?**

*Più di una volta percorrendo Castelvecchio ci si imbatte in un episodio accidentale che sembra preludere alla*

con el que el arquitecto colocó las obras inducen a una actitud de miedo reverente ante el espacio museístico, a la convicción de la imposibilidad de integraciones, desplazamientos, transformaciones (inevitables en la óptica de actualización de las exigencias expositivas y de desgaste físico) y a la propensión por una opción de conservación global de su arquitectura. Todo ello en evidente contraste con todo lo que hizo el mismo Scarpa en Castelvecchio, pero también en otros lugares, donde optó por una regla combinatoria de las poéticas tanto antiguas como nuevas, abriéndose a ulteriores refiguraciones de las *figuras* en espera en su relato. Scarpa proyectaba siempre desde el presente y ponía el máximo cuidado en el hacer dialogar las «historias». Lo importante, hay que decirlo, es que la arquitectura responda no a una cultura, sino a la relación entre culturas. Lo que no puede ocurrir es que la arquitectura deje de responder a las expectativas que depositan en ella las personas.\*

\*Texto original en italiano.

### **NOTAS:**

<sup>1</sup> CALVI, Evelina (1991): *Architettura come narrazione* [Arquitectura como narración], Guerini Studio, Turín, págs. 79-80.

<sup>2</sup> CALVI, Evelina: *op. cit.*, 1991, pág. 15.

<sup>3</sup> GADAMER, Hans Georg: *Verità e Metodo* [Verdad y método], Fabbri, Milán, 1972, págs. 312 y ss.; BENJAMIN, W. (1962): *Angelus Novus*, págs. 120-121.

<sup>4</sup> Entrevista realizada por Martín DOMÍNGUEZ en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G. (editores): *Opera completa de Carlo Scarpa*, Electa, Milán, 1984, pág. 298.

<sup>5</sup> MUNTAÑOLA, Josep: «Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)», en *3ZU* n.º 3, 1994, pág. 73.

<sup>6</sup> BAKHTIN, Michail: *Estetica e romanzo* [«Estética y novela»], Einaudi, Turín, 1979, págs. 390-405, la referencia en CALVI, Evelina: *op. cit.*, pág. 83.

<sup>7</sup> CALVI, Evelina: *op. cit.*, 1991, pág. 84.

<sup>8</sup> TAFURI, Manfredo: «Il frammento, la «figura», il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana» [«El fragmento, la «figura», el juego. Carlo Scarpa y la cultura arquitectónica italiana»], en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op. cit.*, pág. 88.

<sup>9</sup> MUNTAÑOLA, Josep (1981): *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura posmoderna*, Anagrama, Barcelona, pág. 117.

*fine del gioco e si rivela invece un cambio di registro. E in quell'attimo di sospensione e di attesa in cui si pensa "e adesso?" la fantasia è già sedotta dal gioco di scoprire riferimenti, allusioni, percorsi, figure.*

*Desidero concludere con una breve riflessione sul destino delle opere di Carlo Scarpa ora che, svanito lui, sono ormai entrate in ciò che possiamo definire come un tempo secondo della loro vita, quello della trasmissione.*

*Carlo Scarpa sapeva che il valore dell'architettura sta nel disegnare storie possibili, che l'oggetto contiene già in potenza e l'immaginazione di chi abita fa vivere quotidianamente.*

*Negli allestimenti scarpiani la cura e precisione con cui collocò le opere, inducono a un atteggiamento di timore riverente nei confronti dello spazio museale, alla convinzione dell'impossibilità di integrazioni, spostamenti, trasformazioni (inevitabili nell'ottica di un aggiornamento delle esigenze espositive e di fruizione nel tempo) ed alla propensione per una scelta di conservazione globale delle sue architetture. Tutto ciò in evidente contrasto con quanto attuato dallo stesso Scarpa a Castelvecchio, ma anche altrove, dove egli optò per una regola combinatoria delle vecchie poetiche con la nuova, aprendo a ulteriori refigurazioni delle figure in attesa nel suo racconto. Scarpa progettava sempre dal presente e riponeva tutta la cura possibile nel far dialogare le "storie". L'importante, verrebbe da dire, è che l'architettura risponda non ad una cultura ma alla relazione tra culture, e soprattutto ciò che non può avvenire è che smetta di rispondere alle richieste che le diverse persone gli vorranno porre.\**

\*L'originale in italiano.

<sup>10</sup> Basta pensar en la tumba Brion, una metáfora del camino que une la vida y la muerte, o en la tienda Olivetti, una metáfora de la plaza-sala y, por tanto, del acto de atravesar, o, por último, en Querini, donde Scarpa organiza un recorrido de la planta baja en función de la subida de las aguas.

<sup>11</sup> MUNTAÑOLA, Josep (2000): *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Anagrama, Barcelona, y MUNTAÑOLA, Josep (2000): *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, págs. 21-25.

<sup>12</sup> De una entrevista realizada por Martín DOMÍNGUEZ en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, pág. 298;

<sup>13</sup> «El tema más comprometido fue la colocación de Cangrande, la escultura equestre. No fue fácil encontrar la solución. Incluso colocada en el aire, entablaba una relación con el movimiento y lo condicionaba, definiendo uno de los nexos históricos más importantes entre las diversas partes del castillo. Decidí girarla ligeramente, para enfatizar su independencia de la estructura que la sostenía; sin dejar de formar parte del todo, continúa su vida independiente». De una entrevista realizada por Martín Domínguez en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, pág. 298.

<sup>14</sup> CALVI, Evelina, *op.cit.*, pág. 22.

<sup>15</sup> TAFURI, Manfredo (*op.cit.*, pág. 81) propone hablar de la poética de la cesura de Scarpa en relación a su lectura discontinua de la historia.

<sup>16</sup> Sobre la noción del lugar como nexo indisoluble de espacio y tiempo, ver: MUNTAÑOLA, Josep (1996): *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, Barcelona.

<sup>17</sup> DALAI EMILIANI, Marisa: «Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia in Carlo Scarpa a Castelvecchio» [«Museos de la reconstrucción en Italia, entre la derrota y la revancha de la historia en Castelvecchio de Carlo Scarpa»], en MAGAGNATO, Licisco (editor): *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Milán, 1982, pág. 149.

<sup>18</sup> TAFURI, Manfredo: *op.cit.*, pág. 77.

<sup>19</sup> DAL CO, Francesco: *Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa*, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, págs. 30-31.

<sup>20</sup> «De este modo se puede renovar [...], preservando su identidad y su historia, aumentando la tensión entre lo nuevo y lo viejo. Me preocupa mucho articular las conexiones de las juntas para explicar la lógica visual entre las diversas partes. [...] Me gusta entender la lógica visual de una obra antigua de una cierta envergadura». (De una entrevista realizada por Martín DOMÍNGUEZ en mayo de 1978 en Vicenza, en DAL CO F., MAZZARIOL G.: *op.cit.*, pág. 298).

<sup>21</sup> CALVI, Evelina: *op.cit.*, pág. 22.

<sup>22</sup> RICOEUR, Paul: «Architecture et narrativité», en *Urbanisme*, n.º 303, noviembre/diciembre de 1983, pág. 51.

<sup>23</sup> CALVI, Evelina (1991): *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, Guerini Studio, Turín, pág. 19.

<sup>24</sup> MUNTAÑOLA, Josep (2000): *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, págs. 26-60; en particular, los dos esquemas en págs. 32 y 34.

<sup>25</sup> DAL CO, F.: *op.cit.*, págs. 58-60 y el artículo en *A+U*, págs. 7 y 8;

<sup>26</sup> De una conferencia dictada por Carlo SCARPA en Madrid en verano de 1978.

<sup>27</sup> MUNTAÑOLA, Josep: «Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)», en *3ZU*, n.º. 3, 1994, pág. 71.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

#### Libros:

DAL CO, F. y MAZZARIOL, G.: *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano, 1984.

VARIOS AUTORES: *Carlo Scarpa*, A+U Publishing, Tokio, 1985;

TAFURI, M.: *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Turín, 1986.

ALBERTINI, B. y BAGNOLI, S.: *Scarpa. L'architettura nel dettaglio*, Jaka Book, Milán, 1988.

CALVI, E.: *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, Guerini Studio, Turín, 1991.

MUNTAÑOLA, J.: *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, Barcelona, 1996;

MUNTAÑOLA, J.: *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

#### Artículos en revistas:

RICCEUR, P.: "Architecture et narrativité", en *Urbanisme*, n.º 303, noviembre/diciembre de 1983.

MUNTAÑOLA, J.: "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)", en *3ZU*, n.º 3, 1994.

## \*Color / Estructura / Pintura

\*Color/Structure/Painting

*The primary subject matter of my painting is color. For this reason I call it color/structure painting. Consciously turning its back on illusionism and allegory, this kind of art attempts to define its own universe of meanings, and thus, in the polemical act of purifying itself from extraneously derived languages and imageries, aspires to ineffability. How, then, do I presume to talk about it? The very notion of talking about an ineffable object is paradoxical.*

*To be sure, the 'unspeakable' painting aspires to by modernist abstraction has frequently had to bear the noisome burden of an irrelevant, often arcane, and sometimes brutish critical language claiming to interpret it. Relatively young (in the perspective of five hundred years of Western art) and therefore fragile, it has been far more vulnerable than representational painting to the violations of a prose language using methods of scientism to verify its seeming simplicity, its overt pictorialness.*

*The Russian linguistic critic Roman Jakobson distinguished two aspects of language, derived from two conventional tropes of classical rhetoric, the metonymic and the metaphoric. The metonymic mode tends, in the realm of literature, to describe the language of narrative prose. It proceeds by a chain of associations based upon relationships of contiguity and by the substitution of representative parts for wholes.*

Robert Slutzky - Joan Ockman

El tema primario de mi pintura es el color. Por esta razón la llamo «pintura de color y estructura». Concientemente dando la espalda al ilusionismo y a la alegoría, este tipo de arte intenta definir su propio universo de significados y así, en un polémico acto de purificarse a sí mismo, liberándose de lenguajes e imagerías de procedencia externa, aspira a la inefabilidad. ¿Por qué, entonces, me aventuro a hablar de ella? La misma idea de hablar de un objeto inefable es paradójica de por sí.

Ciertamente, la pintura «inexplicable» —el título al que aspira la abstracción modernista— en muchas ocasiones ha tenido que soportar una pesada carga del lenguaje irrelevante, a menudo arcano y a veces incluso bruto, de los críticos que pretendían interpretarla. Relativamente joven (dentro de la perspectiva de los cinco siglos de la historia del arte occidental) y, por tanto, frágil, ha sido mucho más vulnerable que la pintura figurativa a las violaciones del lenguaje prosaico que utiliza los métodos

*Because contiguity implies a logic of cause-effect, and the associational chain leads to a piling up of 'relevant' details, it is strongly realistic. The visual form to which it may be said to correspond most closely is representational painting, which, like realistic literature, may be fruitfully analyzed in terms of its fidelity to or distortion from its subject, and the use of 'local color'. In this form of painting, the primacy accorded to the mimetic and narrative image tends to assure the authority of the painting's content.*

*Metaphor, on the other hand, is the predilection of poetry, or rhyme over reason. It is a touchstone, a quantum leap out of the constraints of conventional causality into a transforming relationship based on some aspect of analogous structure. Metaphor connects 'pig' to 'fig' sheerly by virtue of sound, as well as to 'glutton' by a conceptual jump; metonymy, moving from the whole to its parts, would connect it to 'ham' and 'oink'. Fundamentally unstable and momentaneous, and in this sense opposite from the metonym, which becomes codified by time-honoured 'trains of thought', the metaphor lives and dies in an atemporal, self-combustible instant of interaction between its two (or more) juxtaposed ideas. But its effect is universal and revelatory: 'the metaphor is not the enigma but the solution of the enigma' (Paul Ricœur).*

*In the world of painting, color, when inseparably bound to structure, and immersed in a total relational matrix of pictorial cohesion, resonates with metaphoric energies. The effects of juxtaposition, transposition, and composition lead color/structure painting by way of metaphor from revelry in the pure vibrancy of analogous structure, to revelation, finally to reverie, the*

paracientíficos para verificar su aparente simplicidad, su abierto carácter pictórico.

El lingüista ruso Roman Jakobson distinguía dos aspectos del lenguaje, derivados de los dos tropos convencionales de la retórica clásica: la *metonímica* y la *metafórica*. El modo metonímico tiende, en el campo de la literatura, a describir el lenguaje de la prosa narrativa. Opera a través de una cadena de asociaciones basadas en relaciones de contigüidad y mediante la sustitución del todo por sus partes representativas. Dado que la contigüidad implica una lógica de causa-efecto y la cadena asociativa conduce a la acumulación de detalles «relevantes», es marcadamente realista. La correspondiente forma visual más cercana que se le pueda atribuir es la pintura figurativa que, al igual que la literatura realista, se presta al fructífero análisis en términos de su fidelidad al modelo o de la distorsión del mismo, y de su uso de «color local». En este tipo de pintura, la primacía otorgada a las imágenes miméticas y narrativas tiende a asegurar la autoridad del contenido de la pintura.

La metáfora, por otro lado, es el recurso predilecto de la poesía, o *rima por encima de la razón*. Es una piedra de toque, un salto cuantitativo que sirve para liberarse de las restricciones de la causalidad convencional y establecer una relación transformadora basada en algunos aspectos de la estructura analógica. La metáfora conecta «cerdo» [pig] con «higo» [fig] por la mera virtud del sonido, o con la palabra «glotón» [glutton], mediante un salto conceptual; mientras que la metonimia, en un movimiento que va del todo hacia sus partes, la conectaría con «jamón» [ham] y «gruñir» [oink]. Fundamentalmente inestable y momentánea, y en este sentido opuesta al metónimo, que llega a codificarse en las «secuencias del pensamiento» [«trains of thought»] consagradas por el tiempo, la metáfora vive y muere en un instante atemporal y autocombustible de interacción entre sus dos (o más) ideas yuxtapuestas. Pero sus efectos son universales y

*contemplative dream of an aesthetic world outside of chronological time.*

*It is in this sense that metaphor is the language of ineffability. The oxymoron suggests the precariousness of the condition. For the ineffable language has to be both daring and cautious so as to not to shackle its pulsating subject in linguistic chains, using its technique of analogy as a deferential probe, coaxing to the surface whatever meanings might emerge from the hermetic envelop of color/structure. It speaks through the power of evocation rather than description, extracting essences and cultivating presences. It prefers the more subtle probes of the etymologist to the transfixing classificatory pins of the entomologist, reaching into unconscious memory of culture, impregnating rather than impaling its mute subject, always seeking to render visible the essential mystery without reducing it.*

*The color/structure painter discovers his motive for metaphor in conjuring 'the half-colors of quarter-things' (Wallace Stevens).*

*Let us attempt to use this metaphoric language of illumination in discussing some qualities of the painter's cosmos. What is a canvas but the substantiation of an ideal two-dimensional plane? Quadrilateral or not, when frontally manifested to the eye, this plane possesses certain innate energies that distinguish it from all other planes. Its existence is further transformed by stretching it over a supportive frame. The raw canvas not only has its own texture, which possesses a specific reflective quality. Its tooth determines the way it grips the pigment and sucks in the medium, and these prehensile and oral activities, together with its confrontational display of surface,*

reveladores: «la metáfora no es el enigma, sino la solución del enigma» (Paul Ricœur).

En el mundo de la pintura, el color, cuando está vinculado inseparablemente a la estructura e inmerso en una general matriz relacional de una cohesión pictórica, resuena con energías metafóricas. Los efectos de yuxtaposición, transposición y composición llevan a la pintura de color y estructura [*color/structure painting*] por el camino de la metáfora, desde el *festín* [*revelry*] en toda la viveza de la vibrante estructura análoga, pasando por la *revelación* [*revelation*] y, finalmente, a la *ensoñación* [*reverie*], un sueño contemplativo de un mundo estético más allá del tiempo cronológico.

En este sentido, *la metáfora es el lenguaje de la inefabilidad*. El oxímoron sugiere la precariedad de la condición, ya que el lenguaje inefable ha de ser atrevido y cauto a la vez, para no trabar su materia pulsante en cadenas lingüísticas, utilizando su técnica de analogía como una deferente prueba, imponiendo a la superficie cualquier significado que pueda emerger del sobre hermético de color/estructura. Se pronuncia a través del poder de evocación más que de descripción, extrayendo esencias y cultivando presencias. Prefiere las más sutiles pruebas de etimólogo a los paralizantes alfileres clasificatorios de entomólogo, que penetran hasta la memoria inconsciente de la cultura, impregnando más que ensartando su mudo sujeto, siempre tratando de hacer visible el misterio esencial sin reducirlo.

El pintor de color/estructura descubre su motivo para la metáfora conjurando «los semitonos de las cuartas partes de las cosas» (Wallace Stevens).

Intentemos utilizar este lenguaje metafórico de iluminación para hablar de algunas cualidades del universo pictórico. ¿Qué es un lienzo si no la substanciación de un plano bi-dimensional ideal? Rectangular o no, cuando se manifiesta

*suggest a physiognomic entity, a visage, a face. The frame behind this anthropomorphized canvas, like the skeleton and muscle behind the skin, invests the plane with a certain resiliency, a tone that is taut yet impressionable, a complexion that gives and takes. Unlike other planes that get pinned to hard surfaces or are those surfaces, the stretched canvas, in its elastic buoyancy, awaits the first thrusts and parries of the painter.*

*The painter usually prepares his raw canvas with a ground, applying layers of white gesso or lead-white to heighten the surface's luminosity and tame its tooth. The word ground is fertile with meaning. When coupled with the German word field, it assumes the significance of earth-ground, suggesting a horizontal plane/plain of landscape awaiting growth through man's cultivation. It is the beginning of culture—from the Latin colere, to cultivate, to live in, to bestir oneself, to be busy; related to agricola, farmer; also to the French cueillir, to gather, to cull; to such English derivatives as colonize; and even to the Anglo-Saxon word wheel, by way of the Indo-European root kwel-, to move around; all of these progeny of colere sounding so fortuitously akin to the root of color, celare, to conceal; and to the Latin occultus (from occulere), hidden, secret. Perhaps we can now appreciate the color-wheel as the vehicle to uncover, cultivate, and be busy within earth-fields—hence painting as a primal mode of habitation, living ...as culture.*

*The pictorial field is, of course, most decidedly vertical, suspended, as it were, by our voluntary suspension of disbelief, flipped up in defiance of gravity to a direct confrontation with our eye. Thus the surrogate, possibly even paradigmatic, relationship be-*

frontalmente ante nuestros ojos, este plano posee ciertas energías innatas que lo distinguen de todos los demás planos. Su existencia es transformada, además, en el momento de tensarlo sobre el armazón. El lienzo en bruto no solamente tiene su *propia* textura que, a su vez, posee una determinada cualidad reflectiva. Su *rugosidad* [tooth] determina el modo de captar el pigmento y absorber el disolvente. Estas actividades prensiles y orales, junto a su despliegue confrontacional de *superficie*, sugieren una entidad fisonómica, un semblante, un rostro. El armazón tras este lienzo antropomorfizado, similar al esqueleto con músculos debajo de la piel, confiere al plano una cierta flexible resistencia, un carácter firme, pero al mismo tiempo impresionable, una complexión que da y toma. A diferencia de otros planos, que o bien están clavados en superficies duras, o son ellos mismos estas superficies, el lienzo tensado, en su boyante elasticidad, espera las primeras estocadas y esquivazos del pintor.

El pintor habitualmente prepara su lienzo con una *base* [ground], aplicando capas de yeso o *blanco plomo* para realzar la luminosidad de la superficie y matizar su rugosidad. La palabra *base*, en inglés *ground* [tierra], es fértil en significado. Al asociarla con la palabra germánica *field*, asume la significancia de «tierra-suelo» [«earth-ground»], sugiriendo un plano/planicie horizontal del paisaje a la espera del crecimiento a través del *cultivo* del hombre [cultivation]. Es el inicio de la *cultura* —del latín *colere* (cultivar, habitar, moverse, estar ocupado)—, relacionado con *agricola* (granjero) y también con el francés *cueillir* (recoger, recolectar); con algunos derivados ingleses, como *colonize* [colonizar]; e incluso con la palabra anglosajona *wheel* [rueda], mediante la raíz indoeuropea *kwel-*, moverse, cambiar de sitio (toda esta progenie del *colere* casualmente suena tan afín a la raíz del *color* —*celare* (ocultar)— y al latín *occultus* (de *occulere*) —escondido, secreto—. Ahora quizá podamos apreciar la *rueda del color* [color-wheel] como un vehículo para llegar a descubrir, cultivar y ocuparse de los campos de tierra

*tween the canvas and the human body is established. This amplified context is superimposed on what was formerly seen as a neutral and relatively meaningless picture plane of quadrilateral geometry. Figure and field become indissolubly fused, face and earth linked in a co-existent paradigm of the vertical and the horizontal; and the unpainted canvas assumes the character of an androgynous entity.*

*We here arrive at the astounding awareness that the most conceptually non-figurative aesthetic is describable in anthropomorphic language. And this canvas earth-face possesses still further analogical qualities. On the basis of its size, its proportions and its reflectivity, our metaphoric vision is led to extract invisible yet intrinsically present structural characteristics. An emergent awareness of foreground/middle ground/background dawns on us, created by an inevitably unequal weighting of space, from lighter top to heavier (gravity-bound) bottom, and by 'feelings' of tension and compression generated across the surface by natural laws of proportional relations. This innate latitudinal and longitudinal tension/compression in turn recalls tableaux of landscape, interior, and still-life subjects, whose spatial types we know from other paintings. In such manner, the blank field, presumed by scientists and physiologists to be devoid of pictorial meaning, in fact provokes our fictive and fantasizing perceptions, attracting to itself an infill of extrinsic imageries, at this stage still vague, disordered, and even dream-like, yet deeply rooted in our past experience and in our historical and cultural memory.*

*Once the actual marking of the canvas begins, vagaries give way to specialties, and a quantum jump is made in-*

*[earth-fields]* —de ahí la pintura como un modo primario del habitar, vivir... como cultura—.

El campo pictórico es, por supuesto, decididamente vertical, suspendido, como si se tratara de nuestra voluntaria suspensión de incredulidad, lanzada, desafiando la gravedad, a la directa confrontación con nuestros ojos. Así se establece una relación sustitutiva, o incluso paradigmática, entre el lienzo y el cuerpo humano. Este contexto amplificado se sobrepone a lo que se veía anteriormente como un plano pictórico cuadrilateral, neutral y relativamente carente de significado. La figura y el campo se fusionan indisolublemente; la superficie y la tierra se vinculan en un paradigma de coexistencia de lo vertical y lo horizontal, y el lienzo sin pintar asume el carácter de una entidad andrógina.

En este punto, llegamos a una sorprendente conclusión de que la estética menos figurativa conceptualmente puede ser descrita en un lenguaje antropomorfo. Y el lienzo «tierra-superficie» [*earth-face*] posee análogas cualidades en una medida aun mayor. Basándose en su tamaño, sus proporciones y su reflectividad, nuestra visión metafórica llega a extraer las características estructurales invisibles, pero intrínsecamente presentes. Empezamos a tener conciencia del primer plano/plano medio/fondo, movidos por nuestra inevitablemente desigual apreciación del espacio, que se mueve de lo superior, más ligero, a lo inferior, más pesado (vinculado a la gravedad) y a través de las «sensaciones» de tensión y compresión generadas sobre la superficie debido a las leyes naturales de relaciones de proporción. Esta innata tensión/compresión latitudinal y longitudinal recuerda, a su vez, los cuadros paisajísticos, interiores o bodegones, cuyos tipos espaciales conocemos por otras obras de pintura. De esta manera, el campo en blanco [*blank field*], considerado por científicos y fisiólogos como carente de significado pictórico, en realidad provoca nuestras percepciones fictivas e imaginativas, atrayendo hacia sí

*to purposeful composition, that traditional process of making form and meaning 'significant', which takes place even when the artist pretends to avoid it. The maternal earth-field is plowed by the fertile concept (a masculine word, as Gaston Bachelard points out, in virtually all languages that make gender distinctions), and figuration arises from the union. The introduction of the figure into the field is nothing less than the installation of Adam in Eden, his mythical arrival in a still pure world that is nonetheless destined to self-knowledge. The figure in the field becomes the surrogate of man's earthly existence. And the multiplicity of figures, or configuration, is the surrogate of his society. But only in ways that resist literalness of interpretation: if a metaphor of human existence may be said to be implicit in the evolutionary development of all paintings, it is in the profound realm of structural similarities, in the domain of the deepest possible analogical relationships between figure(s) and field, figure(s) and ground.*

*And what of the concomitant of structure, color, "the pain of light" in Goethe's beautiful personification? Does it too have deep metaphorical and linguistic affinities with the anthropo- and geological? Pigments were originally vegetable dyes and essences of earth, refined in air or fire, then bound by a liquid medium. Black, a word by now cloaked in the opacity of its Anglo-Saxon evolution, has its root in the Latin for fire—as in conflagration—signifying burning, the dye-stain of smoke, the ultimate carbonization of life (bones, ivories). White, conversely, is etymologically akin to words for light, dawn, brightness; but also—fascinatingly—closely related in Old English to the word for wheat, with its whitish grain and flour, suggesting*

un flujo de imágenes extrínsecas, en este estadio aún vagas, desordenadas e incluso ilusorias, pero, aun así, profundamente arraigadas en experiencias de nuestro pasado y en nuestra memoria histórica y cultural.

Una vez iniciado el trabajo de marcar el lienzo, el azar cede lugar a la especialización, y se produce un salto cuantitativo hacia una composición intencionada, ese proceso tradicional de hacer «significantes» la forma y el significado, que tiene lugar incluso cuando el artista pretende evitarlo. La maternal tierra (campo) está arada por el fértil *concepto* (una palabra masculina, como puntualiza Gaston Bachelard, prácticamente en todos los idiomas que hacen distinciones de género), y la *figuración* surge de la unión. La introducción de la figura en el campo es nada menos que la instalación de Adán en el Edén, su mítica llegada en un mundo todavía puro que, no obstante, está destinado a autoconocimiento. La figura en el campo se convierte en un sucedáneo de la existencia terrenal del hombre. Y la multiplicidad de figuras, o *configuración*, es el sucedáneo de su sociedad, pero solo en aquellos aspectos suyos que resistan la literalidad de interpretación: si una metáfora de la existencia humana puede considerarse implícita en el desarrollo evolutivo de todas las pinturas, se halla en las profundidades de las similitudes estructurales, en el dominio de las más profundas relaciones analógicas entre la(s) figura(s) y el campo, la(s) figura(s) y el terreno.

¿Y que hay del concomitante de la estructura, el color, «el dolor de la luz», según la hermosa expresión de Goethe? ¿Guarda también profundas afinidades metafóricas y lingüísticas con lo antropológico y lo geológico? Los pigmentos fueron, en su origen, tintes vegetales y esencias de la tierra, refinados en el aire o el fuego y posteriormente ligados por un medio líquido. *Negro [black]*, un vocablo envuelto ahora en la opacidad de su evolución anglosajona, tiene sus raíces en la palabra latina «fuego» —como en *conflagración*—, que evoca el

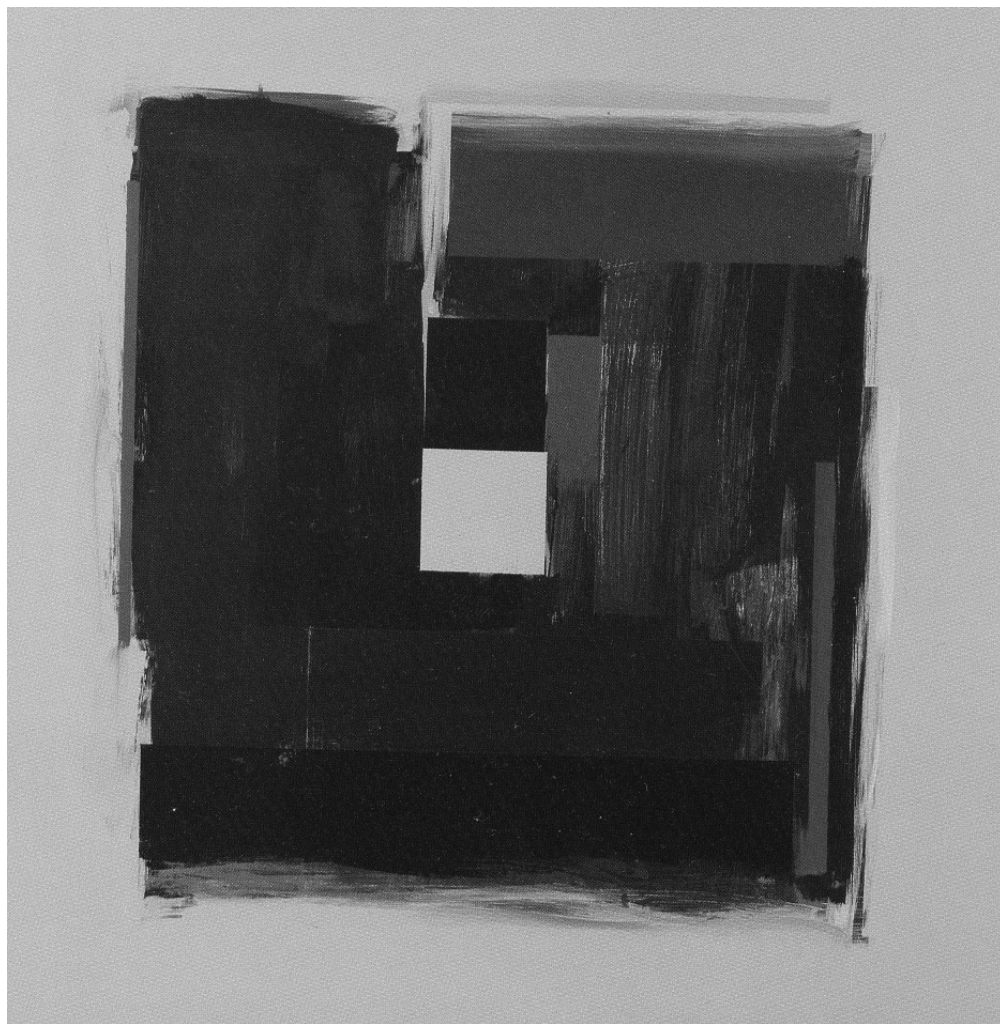
*fields of wheat, white-gleaming fields of wheat, reinforcing the canvas's earthly analogy, and recalling the image that Henry James used to describe the terrain of 'poetry', whatever its artistic form: 'the fields of light'. Black as fire, white as both light and fecundity—these associations suggest the impossibility of escaping elemental meaning even when we assume we are addressing the most neutral and austere manifestations of color.*

*We could pursue this etymological discourse through the rest of the spectrum, discovering relations between yellow and egg yolk, red and fish roe, purple and porphyra and porphyry (algae and mineral). The naming of chroma is literally rooted in earth, water and sky with their animal, vegetable, and mineral offspring. But what does all this mean to the color/structure painter? Can color in its non-objective and structural role within relational painting be made to capture and exude in essences the variegated richness inherent in these etymological roots? Indeed the earth colors, the marine colors, the colors of fruit and minerals, when unsealed like genies from the painter's tubes and jars and put into the hermetic context of the earth-field, are revitalized by their metaphoric existence. Once in the painterly field, they participate in totally new and highly specific relationships. These relationships are not only a matter of optics: the metaphoric consciousness activates chromatic fantasy. It reveals to the artist that his act is a veritable alchemy, a transmutation of base elements into the combinatory luminosity of painting.*

“The painter said: ‘If one were to imagine a bluish orange, it would have to feel like a southwesterly north

significado de ignición, de manchas negras de humo, de la definitiva carbonización de la vida (huesos, marfil). Blanco [white], al contrario, es etimológicamente cercano a las palabras que designan fenómenos como luz, alba, brillantez, pero también —de modo fascinante— estuvo estrechamente relacionado en el inglés antiguo con la palabra *wheat* [trigo] que sugiere, con su grano y harina blanquecinos, los resplandecientes campos de trigo, reforzando así las analogías terrenales del lienzo y recordando la imagen que solía utilizar Henry James para describir el terreno de lo «poético», sea cual sea su forma artística: «campos de luz». Negro como el fuego, blanco como la luz y la fecundidad —estas asociaciones sugieren la imposibilidad de escapar del significado elemental incluso cuando asumimos que estamos apelando a las manifestaciones de color más neutras y austeras—.

Podríamos seguir con este discurso etimológico por todo el espectro, descubriendo relaciones entre el amarillo y la yema del huevo, entre el rojo y el caviar, entre el color púrpura y *porphyra* (un alga) o pórvido [*porphyry*] (un mineral). Las palabras que designan tonos cromáticos están literalmente arraigadas en la tierra, el agua y el cielo, con sus derivados animales, vegetales y minerales. Pero ¿qué significa todo ello para un pintor de color y estructura? ¿Se puede conseguir que el color en su papel, no objetivo y estructural, que desempeña en esta pintura relacional, capture e irradie en esencia la riqueza y la variedad inherentes a esas raíces etimológicas? En realidad, los colores de la tierra, los colores marinos, los colores de frutas y minerales, cuando están liberados, como genios de la lámpara, de los tubos o tarros de pintor y colocados en el contexto hermético de tierra/campo, se ven revitalizados por su existencia metafórica. Una vez situados en el campo pictórico, ellos participan en relaciones totalmente nuevas y altamente específicas. Estas relaciones no son únicamente una cuestión de óptica: *la conciencia metafórica activa la fantasía cromática*, lo que revela al artista que su acto es una



*Untitled C*, 1983, 48" x 48". Imagen del libro Robert Slutzky. Fifteen Paintings 1980 - 1984

wind'. 'No, that would be a reddish green', said the other painter. 'It is all the same to me', said Roy G. Biv. Blessed art thou who bringest forth fruit of the bronze: bells and pomegranates, thunder and lightning. Blessed art thou who bringest forth nought of the lead, save Roy G. Biv". — *John Hollander, 'Orange' from Spectral Emanations; Roy G. Biv's name is an acronym for the colors of the spectrum.*

*It is no coincidence that the advent of abstract painting was heralded by a return to a basic palette of earth colors —black and white mixed with browns and sparing amounts of blue and green. By 1911, Mondrian, along with Picasso and Braque under their 'muddy banner of Cubism' (Ortega y Gasset), had forged a revolutionary pictorial space in which minimal color began to be accorded a structural function. Having transported, so to speak, Cézanne's chromatically pellucid late landscape indoors into their urban studios, these painters subtracted chroma as they also compressed and heaved space. The surrogate slice of verdant landscape, flipped up into the frontalized picture plane, lost its verdancy and gained instead earthly opacity and compaction. Abstracted geometric abbreviations of extrinsic subject matter; metonymic tropes of still-life objects, took root in this leaden yet fertile earthen field, as a radically new pictorial syntax sprouted. The earth matrix became colloidal, a suspension of pictorial multiplicities we now know as Analytical Cubism. This agglutination of form and meaning, in dynamic juxtapositions, in turn generated new form-meanings. Color, for the most part, merely recorded the temperature of this yeast-pot of metonymic and metaphoric images, behaving in an unobtrusive manner, simply warming to the*

verdadera alquimia, una transmutación de elementos básicos en la combinatoria luminosidad de la pintura.

«Un pintor dijo: "Si uno tuviera que imaginar una naranja azulada, debería ser algo así como un viento del sur-noroeste". "No, eso sería como un verde rojizo", dijo otro pintor. "Para mí es lo mismo", dijo Roy G. Biv. Bendito seas tú que creaste frutos de bronce: campanas y granadas, truenos y relámpagos. Bendito seas tú que convertiste el plomo en nada, excepto Roy G. Biv». — *John Hollander, «Orange», de Spectral Emanations—; el nombre de Roy G. Biv es un acrónimo de los colores del espectro.*

No es una coincidencia que el advenimiento de la pintura abstracta fuera anunciado por un regreso a una paleta básica de colores de tierra —negro y blanco mezclados con los marrones y pequeñas cantidades de azul y verde— Antes de 1911, Mondrian, junto con Picasso y Braque, bajo su «bandera embarrada del cubismo» (Ortega y Gasset), habían forjado un revolucionario espacio pictórico en el que el color minimalista empezaba a adquirir una función estructural. Habiendo «transportado» —por decirlo de alguna forma— al interior y a sus estudios urbanos el paisaje cromáticamente cristalino de Cézanne tardío, estos pintores sustrajeron colores, comprimiendo y agravando al mismo tiempo el espacio. La franja de verde, sucedánea de un paisaje, aplicada sobre el plano frontal del cuadro, perdió su verdor y ganó, en cambio, una opacidad y una compacidad terrosas. Abstractas abreviaciones geométricas del tema extrínseco, tropos metonímicos de los objetos de bodegón están arraigados en este campo terrenal plomizo pero fértil, al surgir una sintaxis pictórica radicalmente nueva. La matriz de la tierra se convierte en un coloide, una suspensión de multiplicidades pictóricas que ahora conocemos bajo el nombre de cubismo analítico. Esta aglutinación de forma y significado, en yuxtaposiciones dinámicas, genera, a su vez, nuevas formas-significado. El color, por lo general,

*degree of intellectual expansiveness in grisaille shades as it essentially subordinated itself to formal animation. Cubist painting became the poetry of an enlightened vision born from an amber and slate-gray plain.*

*The next event in the evolving infancy of color/structure was the replacement of the earthen palette by primaries. It was de Stijl and Suprematism that shattered the pictorial symbiosis of Analytical Cubism by declaring persona non grata those forces of figuration extrinsic to the elemental clarity of a reborn two-dimensional world. They proclaimed rigorist aesthetic utopias, aesthetic politics of abstention from the forbidden fruits of the full spectrum. In employing the unsullied and heraldic colors we call primaries and secondaries, they sought to purge Cubism and all other imagistic painting of its metonymic and mimetic proclivities, presuming the possibility of shutting out or neutralizing one world for the apparently infinite and self-motivated freedom of another. In the strange new world of non-objective space that they created, this self-imposed limitation of vocabulary perhaps represented a felt need to learn how to walk before learning how to run. But we now see (a half-century later) the traps and delusions of such self-denying hermeticism. Even though Mondrian heroically maintained to the end his exclusive formalism, we can already observe in such late paintings as the Victory Boogie-Woogie a latent illusionism that refers all the way back to his landscape House on the River Gein of 1900. Already, too, in his late New York City paintings, color becomes more complex, as 'primaries' vie with other 'primaries' for primacy (several blues of differing hues coexisting in the same canvas, for instance). We also know how Malevich, in delimiting his*

se limita a recordar la temperatura de este crisol de imágenes metonímicas y metafóricas, comportándose de una manera discreta: simplemente se calienta hasta el grado de expansibilidad intelectual en una gama de matices de gris, puesto que él esencialmente se subordina a la animación formal. La pintura cubista se convierte en poesía de una visión iluminada nacida de una superficie en color pardo oscuro y gris pizarra.

El siguiente paso en el desarrollo de la emergente pintura de color/estructura fue la sustitución de la paleta terrosa por los colores *primarios*. De Stijl y el suprematismo hicieron tambalear la simbiosis pictórica del «cubismo analítico» al haber declarado *persona non grata* a las fuerzas de figuración extrínsecas a la claridad elemental del mundo bidimensional vuelto a nacer. Ellos proclamaron unas utopías estéticas rigoristas, unas políticas estéticas que consistían en abstenerse de los frutos prohibidos de la totalidad del espectro. Empleando colores puros y heráldicos que denominamos «primarios» y «secundarios», trataban de depurar el cubismo y otros tipos de pintura «imagística» de sus proclividades metonímicas y miméticas, presuponiendo la posibilidad de dejar fuera o neutralizar un mundo en pos de la libertad aparentemente infinita y automotivada del otro. En el extraño nuevo mundo del espacio no objetivo que ellos crearon, esa autoimpuesta limitación de vocabulario quizás representara la intuida necesidad de aprender a andar antes de aprender a correr. Pero ahora (medio siglo después) podemos ver las trampas y los desengaños de tanto hermetismo que se niega a sí mismo. Aun teniendo en cuenta que Mondrian heroicamente mantenía hasta el final su exclusivo formalismo, ya podemos observar en sus pinturas tardías —por ejemplo, *Victory Boogie-Woogie*— un latente ilusionismo que nos remite al cuadro paisajístico del inicio de su carrera (1900), *House on the River Gein*. En sus tardías pinturas neoyorquinas el color llega a ser más complejo, los tonos «primarios» compiten con otros «primarios» por la primacía (por

*own primary field of action, succumbed to the signs, symbols, and spatial illusionism of geometric fragments traversing aerial fields much as the Sputniks would traverse deep space forty years later. The inadvertent image retained its uncanny ability to infiltrate the most polemically sanitized fields.*

*Some years later in this selective—and admittedly autobiographical—history, we find a parallel course being taken by another pioneer of color/structure, Josef Albers. (In citing Albers, Mondrian, Malevich, and the Analytical Cubists here as genealogical progenitors of the poetic development we are pursuing, we are clearly neglecting a number of others who cultivated the same or adjacent territory.) If Mondrian pared down the color palette to primaries in order to better explore the structural complexities of horizontal/vertical form, Albers reduced the formal dialogue to the primacy and simplicity of the square in order to explore the complex relational effects of color interaction. But Albers, too, in the abnegations of his rich asceticism, could only advance the discourse of color/structure so far. His paintings ultimately seem overly reductive, demonstration objects rather than provocative instruments of that reveling, revelatory, reverie-inducing action of painted art that we spoke of earlier.*

*In the end, the square demanded—demands—a more poetic form of homage. Here we return to the canvas as surrogate I. Another fortuitous similarity of language enters our enriched pictorial cosmos: between occult (from *occulere*, to conceal; which in turn comes from *celare*, the root of color, as mentioned earlier) and *oculus*. The latter is the paradoxical counter-eye in the canvas, confronting artist and spectator alike, the two-dimensional*

ejemplo, diferentes matices de azules conviviendo en el mismo lienzo). También sabemos que Malevich, al delimitar su propio campo primario de acción, sucumbió a los signos, a los símbolos y al ilusionismo espacial de fragmentos geométricos que traspasan los campos aéreos, a semejanza de los satélites que atravesarían el espacio cuarenta años más tarde. La imagen no intencionada conservó su sorprendente habilidad de infiltrarse en los campos más polémicamente «saneados».

Unos años más tarde, esta selectiva historia, que yo reconozco como autobiográfica, tomó un curso paralelo de la mano de otro pionero de color/estructura, Josef Albers (citando aquí a Albers, Mondrian, Malevich y los representantes de cubismo analítico como progenitores genealógicos del desarrollo poético cuyo curso seguimos, estamos claramente haciendo caso omiso a otros muchos, quienes cultivaron el mismo terreno o uno adyacente). Si Mondrian redujo la paleta cromática a los colores primarios para poder así explorar mejor las complejidades estructurales de la forma horizontal/vertical, Albers limitó el diálogo formal a la primacía y simplicidad de un cuadrado con el fin de explorar los complejos efectos relacionales de la interacción de colores. Pero Albers también, sumido en las abnegaciones de su exquisito ascetismo, hasta el momento solo pudo preconizar el discurso de color/estructura. Sus pinturas parecen, en última instancia, objetos de muestra excesivamente reductivos, más que instrumentos provocadores de esa acción lúdica [*reveling*], reveladora [*revelatory*], inductora de sueños [*reverie-inducing*] del arte pictórico, de la que hemos hablado.

Al final, el cuadrado requirió —sigue requiriendo— una forma más poética de homenaje. En este punto regresamos al lienzo como «yo» sucedáneo. Otra similitud de lenguaje fortuita entra aquí en nuestro enriquecido cosmos pictórico: entre «*oculto*» [*occult*] (de *occulere*, «ocultar», que, a su vez, viene de *celare*, que es la raíz

*eye, the navel, the geographic center of the hermetic plane. The centered oculus transgresses the modernist canon of flatness to mark the void within the illusion, to remind us that what underlies the configurational shifts is the canvas itself, to turn space inside-out like a torus-glove and make figure and field ambiguously one, to still within the radius of its frame the turning wheel of the world.*

*At the same time this most positive and negative node unanchors our contemplative eyes for distant journeys and far-away places, loci of memories rebirthed. Images float by—a tempestuous painting by Giorgione, Adirondack woods, fog on rice fields, Venetian canals, anthracite tunnels, Saint Veronica's veil, the granite of Roman ruins; loom into view—Goethe's prism and Courbet's cavern, gray Gris, the brutish pink of Avignon demoiselles; and disappear—the last gleam on a Pacific horizon, tidal shifts unsea-ing creatures of the depths and shallows; to yield still others, rescued from the edgeless boundary between invisible and visible—squares that are not, greens more red than not, flatnesses that warp, lines that stay and disappear, and planes that seep and ooze, colors of the threshold of monochromy, the magnetic suction of black.*

*In short, the alluvial-allusive stuff within the ebb and flow of fictive and factitive perception. The crucible-cruX of painterly metaphor.\**

\*Translated into Spanish from the English original.

de «color», como ha sido señalado anteriormente) y *oculus*. Este último es el paradójico «contra-ojo» en el lienzo, que se enfrenta tanto al artista como al espectador, el ojo bidimensional, el ombligo, el centro geográfico del plano hermético. Este *oculus* centrado transgrede el canon modernista de lo plano para marcar el vacío dentro de la ilusión, para recordarnos que lo que subyace a los cambios de configuración es el lienzo en sí, para volver del revés el espacio, como si de un guante se tratara, y fundir la figura y el campo en una ambigua unidad, para atrapar en el radio de su marco la imparable rueda del mundo.

Este nodo, al mismo tiempo muy positivo y muy negativo, leva el ancla de nuestros ojos contemplativos a los que esperan largos viajes y tierras lejanas, lugares de renacidas memorias. Las imágenes pasan, y ante nosotros se suceden el cuadro tempestuoso de Giorgione, los bosques de Adirondack, la niebla sobre los campos de arroz, los canales de Venecia, las minas de carbón, el velo de Santa Verónica, el granito de las ruinas de Roma... —el prisma de Goethe y la caverna de Courbet, el ceniciento Gris, el rosa algo bruto de las señoritas de Aviñón— y desaparecen: el último resplandor en el horizonte sobre el Pacífico, las mareas que dejan en la orilla un sinfín de criaturas marinas; para revelar otras y otras más, rescatadas de la indefinible frontera entre lo invisible y lo visible —cuadrados que no lo son, verdes que tiran más a rojos, superficies planas que se combatan, líneas que aparecen y desaparecen, planos que transpiran y rezuman, colores al borde de la monocromía, una succión magnética del negro—...

En suma, una materia aluvial-alusiva en el flujo y reflujos de la percepción fictiva y factitiva. El crisol y el *quid* [*crucible-cruX*] de la metáfora pictórica.\*

Robert Slutzky y Joan Ockman, agosto de 1984, Nueva York.

\*Texto original en inglés.

**encuentros**  
traballes  
findings  
trouvailles

---

**troballes - findings - trouvailles - Encuentros****— ¿Menos hermenéutica y más poética?**

En un interesante artículo aparecido en la revista del Journal of Architectural Education, Johannes Albrecht (1) cuestiona lo que él llama la «moda» teórica de interpretar en arquitectura, en detrimento de la experiencia directa del espacio construido. Si bien reconoce lo importante que resultan la crítica y la pluralidad de puntos de vista, éstos deben estar basados en un conocimiento profundo de los conceptos, en especial cuando son «tomados» de otras disciplinas, para así, construir con rigor una argumentación realmente útil para la arquitectura, evitando alusiones vagas, ambiguas o superficiales. Concluye que esto ha llevado (en especial al teórico y al crítico) a que la experiencia del arquitecto de un edificio sea esencialmente mental, desligada del objeto real, y propone reaprender la «poética del espacio», como experiencia sensual y consciente de materia y espacio.

Sin embargo, una postura aparentemente contraria (2) propone emplear precisamente la hermenéutica para estructurar la teoría arquitectónica, pero hace ver que esta postura no se centra en un discurso meramente lingüístico, por el contrario, en arquitectura la experiencia (incluida la poética) del objeto es inseparable del significado. Asimismo, reafirma que en hermenéutica «la verdad es interpretación», siempre revelando-escondiendo, nunca postulando verdades «objetivamente absolutas». Sin duda, esto nos ilustra cómo un mismo concepto, como la hermenéutica, puede ser convertido en aliado o enemigo, dependiendo siempre de la postura que se defiende. Lo que considero valioso es el debate que esto genera, en busca (*y en eso ambas posturas son coincidentes*) de mejorar la calidad y el rigor de la investigación teórica en arquitectura.

Para más información: (1) Revista del *Journal of Architectural Education*, vol. 55, n.º 3 de febrero de 2002. Artículo: «Against the Interpretation of Architecture» de Johannes Albrecht. (2) En [www.theo.tu-cottbus.de/wolke/eng/subjects](http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/eng/subjects), «Hermeneutics as Architectural Discourse» de Alberto Pérez-Gómez (1997).

Reseña: F. Javier Soria

**— Técnica y estrategia para la investigación en arquitectura**

El éxito del trabajo de investigación depende en buena medida de tener una absoluta claridad en el objetivo que se persigue, lo que requiere, a su vez, contar con una estructura metodológica sólida que delimite, soporte y dirija las diversas etapas y tareas necesarias. Linda Groat y David Wang son coautores del libro titulado *Architectural Research Methods*, texto que presenta diversos acercamientos metodológicos para desarrollar la investigación en el campo arquitectónico, tanto desde el punto de vista académico, como de uno más práctico. El contenido del libro explica las diferencias entre sistemas de investigación (paradigmas), estrategias (metodologías) y tácticas (técnicas), presentando detalladamente siete estrategias y diferentes herramientas posibles, comúnmente utilizadas en la investigación arquitectónica, para generar un trabajo coherente y riguroso. La publicación, de claro tinte pragmático, puede ser de utilidad para orientar a investigadores en etapa de formación.

Más información ver: *Architectural Research Methods*. Linda Groat y David Wang (Coautores); John Wiley & Sons, Inc.; New York, 2001.

Reseña: F. Javier Soria

– **¿Identidad específica?**

Ni la tradición ni el cambio por sí solos son garantes de bienestar; la clave para esta garantía está en considerar el factor social siempre junto a la tradición o al cambio.

Un muro o una plaza no son sólo eso, son infinidad de cosas más, cosas sociales.

En la época reciente, el final del siglo XIX y todo el siglo XX, han sido testigos de cambio en Barcelona. Crecimiento del tejido urbano, exposiciones internacionales, juegos olímpicos, acontecimientos todos relevantes con mejores o peores resultados. Y, en el siglo XXI, ¿emblema de qué será el próximo cambio? Una gran influencia de dar la cara al mar y de construir en altura se manifiesta en el proyecto urbano para el Foro de las Culturas del 2004 en Barcelona, planteamiento que tradicionalmente no es el más arraigado en el desarrollo de la ciudad. Bajo esta circunstancia, es evidente un cambio, que no es malo en sí, como tampoco lo es que dicho cambio modifique una tradición urbana histórica, siempre que el valor social sea su razón de ser.

Si, por el contrario, el desarrollo del proyecto va confirmando que tiene más que ver con la marginación social, la especulación del terreno, la moda, el querer parecerse a... etc., entonces se estará generando una enorme contradicción con la idea de pluralidad, integración, convivencia, tolerancia, inclusión, etc., que plantea un alardeante Foro de las Culturas.

Se puede pensar que en la actualidad prevalecen: la homogeneización de la cultura, la exclusión, el deseo de que no estorbe quien no ayude a los objetivos de un sistema, etc., pero en arquitectura la pluralidad es parte esencial en la construcción de la ciudad; la construcción de una «modernidad específica» (J. Muntañola) será el resultado de la búsqueda de una «identidad específica».

A mayor conciencia social menos pérdidas inútiles habrá, ya algunas de las ideas higienistas del siglo XIX han quedado como muestra de esta falta de sensibilidad social.

Problemas de vivienda, del uso del espacio público, de equipamiento urbano, etc. demandan a la arquitectura no detenerse en lo físico, los problemas son sociales.

**«El espacio es... un eje de coexistencias, como el tiempo es un eje de sucesiones» (Leibniz), de las coexistencias y sucesiones sociales, lo físico es consecuencia.**

Para más información: Josep Muntañola Thornberg. «*La arquitectura como forma de entendimiento: interculturalidad y marginación*». Astrágalo, n.º 18, septiembre de 2001 [www.celestediciones.com](http://www.celestediciones.com)

Reseña por: Luis Felipe García S.

– **La génesis de la arquitectura**

Son muchos los aspectos interesantes que pueden ser observados en una investigación hermenéutica del proceso de génesis de la arquitectura.

Pensar en Le Corbusier en América y América en Le Corbusier puede no ser lo primero que venga a la mente; sin embargo, proyectos de gran interés fueron creados para este contexto.

Así, resulta interesante indagar sus viajes al nuevo continente, las arquitecturas regionales que le impactaron, la influencia de los grandes espacios abiertos en su obra, las relaciones que mantuvo con personajes de la política americana, relacionados con Francia, la democracia y el exilio, etc.

Así como el objeto arquitectónico no puede ser considerado de manera aislada, también en su proceso creativo intervienen una gran cantidad de factores.

Otros documentos, aparte del objeto en sí mismo, son importantes para el estudio de la génesis de la arquitectura e indispensables cuando el objeto arquitectónico no llega a ser construido. La memoria escrita, los croquis, los planos, las fotos del sitio, la correspondencia con el cliente, etc., junto con el análisis del momento cultural, las condiciones del taller, los proyectos de desarrollo simultáneo, los viajes, etc. sirven para conocer más a fondo la complejidad que es la arquitectura.

En el caso de una capilla en Venezuela, el análisis del objeto arquitectónico no puede hacerse desde el

punto de vista topogenético, es decir, a partir del espacio construido, porque éste no llegó a existir, de ahí la importancia que tienen los documentos generados durante el proceso de génesis de la arquitectura. Caso diferente es la capilla de Ronchamp (proyecto contemporáneo al del monumento funerario en Venezuela), en el que un elemento tan complejo como la capilla abierta no puede ser interpretado como una simple ocurrencia o sólo como la consecuencia de responder a una necesidad de uso.

Al hacerse una interpretación hermenéutica del objeto desde sí mismo, desde fuera de él, en su entorno o a distancia de su contexto original, se comprueba que el genio creador autónomo se convierte en un mito.

Para más información: Alejandro Lapunzina. «The pyramid and the wall: an unknown project of Le Corbusier in Venezuela». *Arq*, vol. 5, n.º 3, 2001, Cambridge University [«www.cambridge.org»](http://www.cambridge.org)

Reseña por: Luis Felipe García S.

### — **A propósito de encuentros**

Es innegable que se tiene que aprender de lo bueno, pero aun pareciendo cuestionable, lo mismo debe suceder con lo malo, aunque aparentemente no exista en esto último mayor aportación o interés.

A propósito de «encuentros», en revistas de primer nivel lo normal es hallar ensayos de incuestionable valor en diferentes ámbitos del quehacer arquitectónico. Sin embargo, hay muchas otras publicaciones y artículos con una primera apariencia totalmente irrelevante pero que en el fondo pueden decir, quizá, más de lo que el mismo autor se hubiera propuesto.

Un ejemplo de esto es un comentario en que la autora encumbra la presencia de dos nuevas cajas de vidrio en la Ciudad de México, haciendo alarde de términos como *neutralidad*, *evanescencia*, *minimalismo*, *espacio metafísico*, etc., como condiciones contemporáneas de la arquitectura, afirmando que los mencionados «volúmenes vítreos revisten y dignifican con pieles traslúcidas y transparentes a dos edificios existentes, cuyas estructuras y losas ya no estaban para presumir». Estas intervenciones intentan quedar justificadas por relacionarse con nombres de autores de arquitectura de innegable actualidad y por un mal entendido carácter de pasar desapercibidas, cuando en realidad la neutralidad es lo que más directamente afecta a los sentidos.

El mencionado artículo evidencia un «dèjà vu» en la perversión de los principios de los movimientos arquitectónicos. ¿Acaso no ha sucedido ya esta triste experiencia con muchos de los planteamientos del movimiento moderno o del posmoderno?

Los movimientos arquitectónicos tienen aciertos y errores, pero sobre todo tienen una razón de ser dentro de un contexto cultural. Despojarlos de su esencia y repetirlos sin reflexión solamente bajo ese espejismo del accidente de la forma degrada la compleja naturaleza de la arquitectura a elemento de consumo masificado.

Esta nota no pretende ser la recomendación específica de la revista o del artículo que ha dado pie a este comentario, sino ofrecer la posibilidad de practicar una cierta apertura mental que siempre permite ver un poco más allá de una primera impresión.

Así, un aparente «desencuentro» puede no serlo y ser más bien un verdadero «encuentro» con un termómetro que permite leer el valor de la producción arquitectónica actual.

Para más información: Manuela Salas. «Actualidad. Obra nueva. Neutralidad y evanescencia: dos nuevas cajas de vidrio en la ciudad de México». *Arquine*, n.º 14, invierno de 2000 [«www.arquine.com»](http://www.arquine.com)

Reseña por: Luis Felipe García S.