



HELEN PFEIFFER, ED.

HELIO PIÑÓN. IDEAS Y FORMAS



HELEN PFEIFFER, ED.

HELIO PIÑÓN. IDEAS Y FORMAS



EDICIONS UPC



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona

Ilustración de la portada:

Fachada de un edificio de viviendas. Onda, Castellón, 1999

Helio Piñón, Nicanor García. Laboratorio de Arquitectura ETSAB. UPC

Primera edición: marzo de 2007

Diseño de la colección: Helio Piñón

Cuidado de la edición: Yolanda Ortega

© del texto, autores indicados, 2007

© de las imágenes, Helio Piñón, Nicanor García
Laboratorio de Arquitectura ETSAB. UPC
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Diagonal, 649, 08028 Barcelona

© Edicions UPC, 2007
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado, 31. 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
E-mail: edicions-upc@upc.es

Producción: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-21229-2007

ISBN: 978-84-8301-904-7

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

7	PRÓLOGO, Helen Pfeiffer
15	ENTREVISTAS A HELIO PIÑÓN
17	<i>EUPALINOS, 1999</i>
21	ANA ROSA DE OLIVEIRA, 2000
33	COMISIÓN DE ALUMNOS ETSAB, 2000
45	<i>ARQUITECTURA & PLANEAMIENTO, 2001</i>
53	HELEN PFEIFFER, 2000
67	RUI BARREIROS DUARTE, 2002
79	HELEN PFEIFFER, 2002
97	HELIO PIÑÓN, NICANOR GARCÍA. LABORATORIO DE ARQUITECTURA
111	CRÉDITOS

La arquitectura de Barcelona me interesó desde muy joven, pero no tuve la ocasión, acaso por negligencia, de conocerla en su lugar hasta el Congreso de la UIA: entonces me di cuenta de que aquí, efectivamente, todo lo referente a la arquitectura adquiere otra dimensión. Tomé la decisión de programar una estancia prolongada en la capital catalana que me permitiera penetrar en su arquitectura real, más allá de mitos y leyendas.

En el año 2000 conseguí una beca de mi universidad para realizar un estudio sistemático de los espacios intermedios en los edificios de viviendas de la Villa Olímpica. Al llegar a Barcelona, me instalé en un ático de la calle del Comte Borrell, cerca de la Gran Via, que dejaba un arquitecto chileno al regresar a su país.

Descubrí enseguida una serie de cualidades que, más allá de la arquitectura, hacen de Barcelona una ciudad muy atractiva. Una característica que desconocía es la gran afición al jazz que se observa en esta ciudad: en efecto, se puede escuchar esa música con niveles de calidad razonable en casi tantos lugares como en Nueva York. Precisamente es ahí donde quería llegar, pues una velada en el *Jamboree* fue el desencadenante de una serie de circunstancias que me condujeron a conocer personalmente a Helio Piñón.

En realidad, sabía de él sólo a través de un libro. Hace unos años, mi padre, que es antropólogo, viajó a Barcelona, invitado por TV3, para participar en un debate televisado sobre los antecedentes culturales de la tradición catalana de los *castellers*. Pues bien, conociendo mi admiración por la arquitectura de Barcelona, me trajo

un libro cuyo título supuso que colmaría mi curiosidad: *Arquitectura moderna en Barcelona (1951–1976)*, de un tal Helio Piñón. Lo compré en la librería de la Fundación Miró, aprovechando que en su restaurante se había previsto el almuerzo, dentro de un recorrido en microbús por la ciudad con que la televisión autonómica obsequió a los invitados al coloquio.

Las fotografías de Català–Roca me impresionaron por su agudeza y aparente naturalidad: me convencieron de que había un modo distinto de ver las cosas, pero fue la idea básica del libro lo que en ese momento más me intrigó: el posmodernismo más aparatoso no habría arraigado en Barcelona debido a que, con notables excepciones, la que se conoce como su arquitectura moderna había sido ya un poco posmoderna. De modo que cierto posmodernismo moderado había actuado como vacuna contra el posmodernismo más comercial.

No quiero obviar que el libro me desveló, asimismo, la existencia de arquitectos como Mitjans, Barba Corsini, Cosp, Giráldez–López Íñigo–Subías, Fargas–Tous, entre otros, de los que no tenía noticia: acaso los representantes de la modernidad más estricta, aunque probablemente eclipsados por esa otra arquitectura más amable y “realista” que Piñón se empeña en describir como el primer y más sutil posmodernismo –aunque, por ello, el más pernicioso.

Estaba, pues, aquella noche en el *Jamboree* con unos amigos arquitectos de Cornellà, a quienes conocí en la conferencia de Peter Eisenman en el Congreso de la UIA –aquella en la que irrumpió en el estrado vistiendo una ca-

8 miseta del Barça—, cuando me pareció reconocer a Néstor, un arquitecto argentino con quien me veía a menudo en Nueva York, durante el tiempo en que estuvo viviendo allí, siguiendo un curso de batería que impartía Buddy Rich. Él estaba con unos amigos de Lleida, también arquitectos, lo que facilitó la reunión de los dos grupos, tras el abrazo con que celebramos el reencuentro. Llevaba viviendo ya diez años aquí, donde había conseguido un trabajo profesional libre y relativamente estable.

Tocaba un saxofonista valenciano, un tal Perico Sambeat, que desde el primer momento mostró técnica y musicalidad. Para mi gusto, en esa ocasión abusó un poco de sus recursos técnicos, situación a la que aboca la improvisación modal, tan en boga en estos últimos años y que, más allá de sus indiscutibles aportaciones melódicas y armónicas, ha tenido un efecto homogeneizador de la música de jazz, análogo al de la crema de leche para las salsas en los restaurantes de medio pelo. No obstante ese reparo minúsculo, debo reconocer que el *Lover man* con que despidió su actuación me hizo recordar cuantas glosas del amante debemos a los saxos altos: de Charlie Parker a Lee Konitz.

Desde niña he sentido fascinación por esa imponente cosmogonía que constituye la paella: acaso se trate de un sentimiento habitual, al ser una extranjera, pero he de confesar que la paella del Set Portes al atardecer es uno de los alicientes de la vida barcelonesa que merecería un tratamiento especial en las guías turísticas. Tengo un amigo valenciano que lo considera una excentricidad alentada por la

globalización, pero yo, acaso por el influjo del empirismo en el que me he educado, insisto en que se trata de un ejercicio vital inolvidable.

Pues bien; es precisamente allí donde Néstor y yo nos citamos a los pocos días, hacia las ocho de la tarde, para celebrar nuestro reencuentro y ponernos al día de nuestras respectivas existencias. Él seguía extremadamente atento, prudente y reservado, como le había conocido en Manhattan. No sé si fue el discutido efecto euforizante de la paella de verduras o la indiscutible acción desinhibidora del Merlot con que la humedecemos lo que hizo que pasáramos pronto a las confidencias: mi amigo no tardó en reconocer que una de las razones que le había traído aquí era asistir al curso de doctorado que Helio Piñón impartía en la ETSAB; tomó la decisión, según me contó, apenas hubo apurado las últimas páginas de *Arquitectura de las neovanguardias* (1984), en Buenos Aires, a mediados de los años ochenta. Desde el primer momento —me confesó— se dio cuenta de que en esas páginas se contenían ideas que podían cambiar su vida; hecho que parece ser que ha ocurrido, por lo que me contó más tarde.

Al poco de concluir el aperitivo, se puso al piano un tipo con aspecto de guasón, que fumaba puros y encadenaba viejos estándares americanos: la música con que crecieron mis padres y que, a fuerza de escucharla, se ha convertido en parte de mi biografía sentimental. Cuando atacó la *September song*, Néstor, contra todo pronóstico, y esquivándose a sí mismo, exclamó un discreto —pero claramente audible por el músico— ¡Bravo!

El pianista le dirigió una breve sonrisa, en la que pude apreciar complicidad y, a la vez, agradecimiento. El sonoro asentimiento de mi amigo interrumpió por un instante la soledad del músico de restaurante, condenado a poner un fondo amable a los sorbos de la *vichyssoise* y a los rechupeteos de cigalas, con lo que la música alcanza su registro más bajo: el de mero fondo ambiental de placeres del cuerpo. Aunque, bien mirado, no era mucho más noble el propósito con el que se encargó o se financió la composición de la mejor música de los siglos XVIII y XIX, que hoy apreciamos con una escucha más atenta.

Todo ello ocurrió en unos pocos segundos, los que el pianista tardó en desgranar esa pequeña célula temática de sólo ocho notas que la *September song* comparte con el *Réquiem alemán* de Brahms. Por un momento, tuve la sensación de que el tiempo se suspendía, como cuando escucho el *Réquiem* y se llega a ese pasaje, lo que me hizo advertir que no se trataba de un pianista profesional, de los que responden con rutina a la desatención de los comensales.

Efectivamente, el músico resultó ser, además de dueño del restaurante, catedrático de Organización de Empresas en la UPC, universidad de la que, hasta hacía unas pocas semanas, había sido vicerrector de Investigación. Todo eso nos lo explicó cuando, al concluir su intervención, vino a sentarse a nuestra mesa. Sin duda, el aliento de mi amigo le hizo sentir una proximidad que quiso experimentar personalmente.

Al escuchar sus credenciales, Néstor le confesó, con un orgulloso manifiesto, que tenía un amigo que también era

vicerrector de la UPC desde hacía unos días: Helio Piñón. Precisamente alguien por cuyos escritos, tanto él como yo, nos habíamos sentido interesados y con quien tenía el propósito de entrevistarme. “Llámale, no lo dudes; se pasa el día en el Rectorado. Es un tipo muy original pero, sobre todo, sencillo y simpático: te atenderá muy bien y te ayudará en lo que pueda. Yo lo conozco desde hace tan sólo un par de meses y parece que seamos amigos desde siempre: nos intercambiamos discos y partituras; él también toca el piano.” Estas fueron las palabras con que Paco Solé –tal era el nombre del polifacético pianista– me animó a llamar a Helio Piñón para solicitarle una entrevista.

No salimos hasta bien pasada la medianoche. Al despedirnos, el doctor Solé me obsequió con un ejemplar de *The Book of Paellas* (1999), versión inglesa de un tratado sobre arroces de José Lladonosa, prestigioso cocinero y gastrónomo catalán, vinculado desde antiguo al establecimiento. Se lo agradecí sinceramente y quedamos en vernos el mes siguiente en Nueva York, donde asistiría a un congreso de su especialidad.

El edificio del Rectorado de la UPC tiene el aspecto de un internado irlandés; está rodeado por un jardín hermoso pero descuidado. Frente a una iglesia que la mansión tiene adosada, se habrían iniciado unas obras cuyo propósito no conseguí vislumbrar.

El interior del edificio me sorprendió por su insolencia: parecía la obra de unos jóvenes, por su audacia cromática, pero a la vez delataba el refinamiento de alguien con

experiencia y buen gusto. Helio Piñón tenía el despacho en la primera planta, al fondo del pasillo que encontraría a la izquierda del vestíbulo al que conduce la escalera.

Tuve que esperar unos minutos a que el vicerrector acabase de despachar con uno de sus principales colaboradores, según me dijo una señorita rubia muy amable, con aire de deportista. Al poco, vi salir a un hombre de media edad, delgado pero bien constituido, con cabello corto –de corte radical pero discreto–, vestido totalmente de negro y envuelto en una bufanda de color gris oscuro, todo lo cual contribuía a darle un aire de coreógrafo convaleciente.

En el vestíbulo donde esperé había una mesa sobre la que reposaban los restos de lo que parecía una celebración a base de sándwiches y pastelitos, unas botellas de cava y unos termos de café y leche: ello me hizo pensar que probablemente no era el mejor momento para mi visita. Después me enteré de que se trataba de los restos de un *break* con que se había querido hacer más llevadera una conferencia internacional de expertos en arquitectura de computadores. Lo debí advertir, al ver salir a un muchacho robusto, de pelo rubio y muy rizado, con notorio sobrepeso y tirantes de color naranja, de una sala en la que atisbé una decoración extravagante, a base de rayas horizontales blancas y negras.

A medida que avanzaba por el corredor de los vicerrectores, el ambiente se iba serenando, el cromatismo remitía y el blanco se imponía, con el solo contrapunto de un rojo teja subido en el techo. El despacho de Helio Piñón era sencillo pero confortable: un pequeño espacio para reuniones y una mesa de trabajo que parecía aprovechada de ante-

riores destinos. Iba elegantemente vestido, con una indumentaria que se adivinaba escogida hasta el último detalle; su aspecto distaba tanto del de un arquitecto como del de un ejecutivo: usaba, en esta ocasión, tonos claros y bien coordinados.

De todos modos, me lo podía imaginar vistiendo de modo más informal: no me dio la impresión de ser alguien que lleva la corbata en la mente, sino en el cuello, y formando parte de una liturgia controlada. En definitiva, parecía tener asumido su atuendo, por razón del cargo que en ese momento ostentaba. La primera impresión no justificaba, pues, el calificativo de original que el doctor Solé había utilizado para describirlo.

Me llamó la atención, desde el principio, la pasión con que se expresaba, lo que no atenuaba la precisión de su habla: al escucharlo, tenía la impresión de que en sus palabras había un propósito no confesado que no alcancé a reconocer. “No olvide, Helen, que conocemos a través del lenguaje: las palabras, además de servir para comunicarnos, son un instrumento de conocimiento; al hablar, a la vez que nos referimos a la realidad, estamos construyendo una determinada idea de la misma.”

En esos términos trató de hacerme entender que su congénita locuacidad se debía, probablemente, al propio interés por profundizar en el conocimiento de las cosas que le interesaban: no era, pues, un propósito de adoctrinar o convencer lo que le hacía ser tan expansivo sino, paradójicamente, una voluntad centrípeta de pulir el conocimiento de las cosas, incluso de las que parecía tener más asumidas.

Sería, en cierto modo, un egoísmo intelectual lo que determinaría su extraversión.

“Aunque no lo crea, Helen, he vivido toda mi vida con el estigma de ser un gandul –dotado, eso sí, de ciertos recursos naturales–, lo que entra en flagrante contradicción con lo que ha sido mi vida hasta ahora: una gran curiosidad selectiva, que me lleva a profundizar en lo que me interesa y que, junto con el empeño por alcanzar la excelencia en mis actividades de cualquier tipo, han conseguido que esté todo el día activo, desmintiendo, a la postre, la acusación de maltrabaja con que mi padre trataba de hacerme reaccionar cuando todavía era un niño.”

Hablamos de la arquitectura actual: no era optimista, aunque en todo momento se mostró positivo y, sobre todo, trataba de ser lúcido. “La arquitectura no volverá a ser lo que fue a mediados del siglo xx: ¿Ha visto usted los recientes edificios corporativos de las grandes multinacionales? Recuerde los Seagram, Ron Bacardí, IBM, Ford, Olivetti... de hace cuarenta años: sería un buen trabajo de tesis reconstruir el itinerario de la arquitectura de esas empresas.”

Pero ese incontestable diagnóstico no parecía desanimarlo, al contrario: “Precisamente cuando la arquitectura auténtica deja de ser útil es cuando más empeño hay que poner en preservar la calidad: uno puede imaginar a un dentista o un fontanero mediocres, pero incluso así serán útiles, cada uno en lo suyo; en cambio, ¡un poeta malo resulta patético!”

No opuso resistencia a que a partir de ese momento activase mi grabadora y plantease una entrevista formal, con

la condición de que le enviaría la transcripción y él me la devolvería reelaborada: “Ya sabe, Helen, que en el fondo, más que hablar, lo que me gusta es escribir..., en silencio –apostilló, con sorna–; a lo sumo, con música.”

La transcripción de sus palabras me llevó más de quince días de trabajo intenso. La segunda lectura –ya sin la presión que el propósito de ser fiel a lo dicho me creaba– produjo en mi conciencia una conmoción que me resulta difícil sintetizar: los mitos e ídolos que soportaban la idea de arquitectura que había recibido y que, con ligeros retoques, conservaba hasta ese momento fueron tambaleándose, uno tras otro. Su convicción en la vigencia de la modernidad –“estética, no sociológica, no lo olvide”, puntualizó en ocasiones– adquirió a mis ojos, en el 2000, una evidencia indiscutible, sin necesidad de recurrir a argumentación teórica alguna: bastaba con advertir, tanto la inocuidad y la infecundidad de las doctrinas que han tratado de cuestionarla, como el aspecto de la arquitectura que hoy puebla las revistas.

Cuando le visité de nuevo, en el año 2002, ya fue con el propósito de proponerle la publicación de una selección de textos que, junto con mi entrevista, diesen cuenta de sus convicciones acerca de la arquitectura de hoy y de siempre. Había dejado el vicerrectorado hacía unos meses, tras finalizar el período de cuatro años en el que participó en el segundo equipo del rector Jaume Pagès. No ocultaba cierta nostalgia, sobre todo por perder el contacto cotidiano con dos docenas de amigos y amigas con quien había compartido gran parte de la vida durante esos cuatro años.

12 Al entrar de nuevo en el jardín de Torre Girona, que seguía siendo hermoso pero descuidado, advertí que aquellas obras frente a la iglesia que se iniciaban durante mi primera visita habían dado lugar a una gran marquesina de hormigón, apoyada sobre perfiles metálicos, que se me antojó el presagio de un eventual uso laico del recinto religioso. En la obra, todavía sin cerrar, se apreciaba una esmerada construcción, aunque había claros indicios de que estaba interrumpida.

De la Torre Girona me dirigieron a la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), donde, desde marzo, pasa los días, rodeado literalmente –por lo que vi poco después– de sus colaboradores, en el Laboratorio de Arquitectura ETSAB UPC. Reconozco que no alcancé a imaginar la identidad de ese establecimiento, de cuya existencia, por otra parte, no tenía noticia.

“El Laboratorio está en la planta sexta, según salga del ascensor, a mano derecha: una puerta de color rosa, justo en el rincón, ya lo verá. ¿Quiere que le avise?”, me aclaró un conserje, con un empeño y una amabilidad que rayaban la impertinencia. Efectivamente, el lugar no tenía pérdida; además, un rótulo de papel pegado sobre la puerta, probablemente a la espera de ser substituido por una identificación más solvente, dejaba fuera de duda que ese era el sitio hacia donde me dirigía.

Entré por un corredor provisto de una tira de armarios de poca altura en el lado derecho, que enfocaba a dos litografías de Rothko, dispuestas con precisión en la pared de una sala alargada, de no más de treinta y cinco metros

cuadrados, a la que desembocaba el pasillo. Un pilar de gran escuadría, junto al cual se ajustaban armarios y archivadores, dividía la sala en dos ámbitos de dimensiones similares. El primero parecía destinado a reuniones; en las mesas adosadas a la fachada que da a la avenida Diagonal, un muchacho fornido, de pelo negro y brillante, a quien sólo pude ver la espalda, valiéndose de un ordenador de la tercera edad, trataba de gestionar imágenes de arquitectura moderna, entre las que me pareció reconocer determinados edificios de la Universidad de Méjico.

En el espacio del fondo, de no más de veinte metros de superficie, se agolpaban ordenadamente los componentes del Laboratorio, atendiendo a sus monitores con una concentración ejemplar. En el recinto reinaba un silencio que sólo el leve sonido de un piano, distinto a cuanto había escuchado antes, contribuía a acentuar: se trataba de una música escueta, cuyas audacias armónicas no sé por qué me evocaron determinados pasajes de Scriabin o Szymanowski, pero que, en otros aspectos, se aproximaba a Thelonious Monk. “Es Frederic Mompou –aclaró Helio–, un compositor catalán que murió, muy mayor, hace quince años. Tanto su discreta atonalidad como el uso refinado de la disonancia me han interesado siempre: no es autor prolífico; toda su obra para piano, acaso la más atractiva, cabe en cuatro o cinco discos compactos, según la discográfica. Su música es clara y compleja; su armonía, sutil e intensa; su discurso, lacónico y elocuente: no es mal programa para un artista contemporáneo, ¿no le parece, Helen?”

Helio acababa de concluir un trabajo –“el último que probablemente escriba de estas características”, se apresuró a asegurar– que llevaba por título *El formalismo esencial de la arquitectura moderna* y que iba a constituir, debidamente condensado, el discurso de ingreso en la Reial Acadèmia de Doctors, de la que hace poco más de un año había sido nombrado miembro electo. Se le veía con la satisfacción de quien ha cumplido un propósito y, a la vez, con el alivio de quien se ha librado de un peso. “Es una especie de autobiografía intelectual construida siguiendo una estructura, en cierto modo, cinematográfica: la evolución de mi conciencia arquitectónica me lleva a formularme unas preguntas, cuya solución me obliga a retroceder hasta Kant; el trabajo es, en esencia, la crónica de todo eso.

Cuando la narración llega a finales de los años setenta, hago un *flash back* de casi doscientos años, con lo que me veo obligado a construir una apretada –y, por tanto, esquemática– genealogía de mi idea de la modernidad artística. Se puede considerar, en el fondo, como el trabajo complementario de mi trilogía *La mirada moderna* (1997–1999).” Para ello –comenta–, ha tenido que reconocer y asumir notas y preocupaciones de hace quince años, en un momento en el que tiene su interés centrado en el proyecto de arquitectura, actividad fundamental del Laboratorio. “Era un deber intelectual que ha coincidido con el apremio administrativo que, de algún modo, supone elaborar el discurso de ingreso a la Acadèmia: los compromisos ayudan, en muchos casos, a acometer trabajos que, de otro modo, se habrían quedado irremisiblemente en proyectos.”

De todos modos, cuando visité a Helio en el Rectorado, hace ya dos años, nada incitaba a suponer que estaba a punto de dar un giro en su vida de la magnitud del que ha supuesto la creación del Laboratorio: me habló, sin darle más importancia, de unos proyectos de diseño urbano que el alcalde de Morella le había encargado; de todos modos, lo incierto del futuro de esos ejercicios no le animaba, por lo que vi, a ilusionarse realmente en ellos. “En cualquier caso, siempre agradeceré a Ximo –así se llama el alcalde– que su iniciativa me volviese a la práctica del proyecto”, me dijo, a propósito de la nueva orientación que había dado a su actividad.

Le pedí que me hablase de su trabajo como arquitecto, de modo similar a como, dos años antes, me había hablado en torno a la arquitectura, en general, desde la perspectiva del estudioso. Con la mejor disposición, me espetó: “Vamos a un lugar donde no moleste la conversación y le responderé a sus preguntas hasta donde me sea posible.”

El fruto de esta conversación es la entrevista que cierra el libro: en ella, Helio habla de asuntos de los que jamás había hablado antes, desde su papel en el estudio Viaplana–Piñón hasta su modo de afrontar los proyectos; quizá, más que en ninguna otra ocasión, sale a relucir el arquitecto que siempre llevó dentro, si bien las circunstancias determinaron que, a menudo, se centrase en la reflexión teórica, a la espera de otras circunstancias.

De todos modos, no pierde la ocasión para señalar: “Mire, Helen, lo que acaso hace diferentes mis ideas es que siempre son respuesta a problemas que plantea la arquitec-

14 tura, no a cuestiones planteadas por la teoría académica; ya sabe, glosas de lo escrito por otros que, a su vez, globaban lo dicho por un tercero, y así sucesivamente. A ese respecto, creo que siempre he tratado de hacer teoría en sentido estricto, esto es, hallar una explicación, a través de la reflexión, a aquellas cuestiones que no consiguen explicarse por el sentido común.”

Cuando le despedí, de nuevo en el Laboratorio, sonaba Bill Evans: el pianista de referencia del último tercio del siglo xx: su cometido en el piano ha sido, en cierto modo, similar al de John Coltrane en el saxofón. Helio adivinó mi admiración e inició un comentario acerca de sus planteamientos musicales, en relación con los de otro gran pianista, Bud Powell, de quien en más de una ocasión se había declarado admirador. Pero, al pronunciar las últimas palabras, su mente estaba ya en otro lado: no perdía el ojo al monitor de su lado. Lo advertí y aproveché para despedirme.

“En fin, seguiremos dentro de unos días: no olvide que he de revisar las transcripciones. Ahora, Nicanor me reclama”, me dijo, cuando ya salía. En efecto, advertí que quería mostrarle los efectos del contraluz en unos *renders* de un espacio público, cuyo proyecto estaban ultimando, situado en la avenida Diagonal de Barcelona, frente al Palacio de Pedralbes.

HELEN PFEIFFER

Barcelona, 20 de diciembre de 2002

HELIO PIÑÓN
ENTREVISTAS

EUPALINOS. ENTREVISTA A HELIO PIÑÓN

Eupalinos – *¿Cuál es hoy la política de Edicions UPC, en lo que a arquitectura se refiere?*

Helio Piñón – El propósito de Edicions UPC, tanto en el campo de la arquitectura como en el del resto de disciplinas, es producir libros de calidad que se extiendan a los ámbitos del conocimiento que no dispongan de una mínima bibliografía. En cuanto a la arquitectura, se da prioridad a aquellos aspectos que son deficitarios en materiales impresos: el área de Proyectos está particularmente afectada por esa carencia, probablemente porque la mayoría de los profesores de Proyectos tienen una intensa actividad profesional que les impide dedicarse a la reflexión que habitualmente requiere la elaboración de un libro.

También quisiéramos reducir los efectos de una práctica comercial, inobjetable desde el punto de vista del editor, pero nefasta para el conocimiento y el desarrollo de la cultura, consistente en editar sólo los “superventas”, por cuanto una segunda edición produce menos beneficios que su coste aplicado a una “novedad”. Sólo por este motivo, las librerías están llenas de libros prescindibles y faltas de libros esenciales, de los considerados de referencia. Estamos intentando hacer ediciones facsímiles de libros indiscutibles, recientes y ya descatalogados; la colección podría titularse “Facsímiles Contemporáneos.”

E. – *Háblenos de la colección “Materiales de Arquitectura Moderna”*

H. P. – Inicié esta colección antes de poderme imaginar ni siquiera que podría llegar algún día a ser vicerrector

de Programas Culturales, ni de cualquier otro ramo, en la UPC. Se trata de una colección que está estrechamente vinculada a mi actividad docente en la ETSAB. Ya su título deja bastante claro que su ámbito es la arquitectura moderna, entendida, eso sí, en sentido estricto. El objetivo último es identificar los criterios que caracterizan una modernidad auténtica frente a la idea banal de modernidad, ampliamente extendida, basada en criterios estilísticos e ideológicos.

E. – *Cuando plantea esos temas está pensando, sin duda, en los estudiantes de la UPC, pero supongo que también se dirige a otros arquitectos.*

H. P. – Sí, por supuesto. El problema de la modernidad no es un problema académico; es una cuestión que afecta a la identidad de la propia tarea del arquitecto. Una de las tragedias del profesional actual es que no sabe cómo enfocar los problemas, cosa que no ocurría cuando empecé la carrera, hacia el año 1960. Entonces, el arquitecto contaba con unos criterios de proyecto, que tenía más o menos interiorizados y que sabía utilizar con destreza. Quien tenía talento lo hacía mejor que quien no tenía tanto, pero había un marco de referencia común, que era la arquitectura moderna.

Hoy nadie sabe qué hacer: en los suplementos dominicales de los diarios aparece una arquitectura que se muestra como “del siglo XXI”, con la que el profesional no sabe qué hacer, ni tan sólo es capaz de emitir un juicio estético respecto de ella: se ve obligado a hacer un mero acto de acata-

18 miento, decir que le gusta y esperar a la próxima temporada. Lo realmente dramático es que no sabe cómo incorporar nada de esa arquitectura, que presuntamente aprecia, al conjunto de viviendas que lleva entre manos, porque esa arquitectura no plantea ningún valor que trascienda su impúdica apariencia.

El objetivo esencial de la colección sería contribuir a que los arquitectos –y, por extensión, los demás– recuperaran la capacidad de juicio, esto es, de reconocimiento de la formalidad de la obra; para ello tendrían que abandonar su tendencia compulsiva al razonamiento e interesarse por otro tipo de conocimiento, esencial para el arquitecto, como es la intelección visual. Estos libros quisieran fomentar esa capacidad en todos los que proyectan.

E. – *En su Curso básico de proyectos afirma que “el principio estético de la modernidad reside en situar el marco de la legalidad de la obra en el ámbito del objeto, rechazando cualquier autoridad que proceda de un sistema previo o exterior al mismo”.*

H. P. – Sí, porque nos han secuestrado la modernidad; nos la han explicado mal. Si tuviera que identificar un rasgo para definir la modernidad arquitectónica –caso particular de la modernidad artística– me inclinaría por la necesidad de dotar el objeto arquitectónico de una finalidad interna, es decir, de un sistema de relaciones entre las partes y el todo, y viceversa, susceptible de poderse explicar desde sí mismo, con criterios de conciencia visual, al margen de consideraciones de tipo racional, moral, técnico o ideológico.

A menudo se habla del *estilo internacional* como una pervisión de la arquitectura moderna, conforme a una idea de modernidad según la cual a partir de la Ville Savoye todo es decadencia. La arquitectura de la segunda mitad de los años cincuenta no tan sólo no es decadente, sino que es la culminación de la arquitectura del siglo xx, tanto en calidad como en sentido histórico. La decadencia vino después, con los realismos y todo lo que propiciaron: ese fue el verdadero posmodernismo. Espero que estos últimos años hayamos tocado fondo.

E. – *Es curioso que en el libro habla de economía, precisión, rigor y universalidad como atributos de la arquitectura moderna. En un diálogo que publicamos en este mismo número, Quim Español y Joan Margarit hablan de economía expresiva, a propósito de la poesía; utilizan los mismos términos.*

H. P. – Estas cuatro categorías son los criterios básicos de la forma moderna, y eso no lo he inventado yo: los definieron Ozenfant y un tal Jeanneret, que después se hizo famoso con el nombre de Le Corbusier, en un ensayo escrito al alimón, titulado *Après le cubisme* (1918).

En cuanto a la poesía, conviene recordar que se trata de una intensificación del lenguaje: es razonable que quien trata de intensificar empiece economizando.

E. – *Margarit y Español dicen que estas categorías son necesarias pero no suficientes: la poesía, además, ha de decir alguna cosa.*

H. P. – Es que un conjunto de categorías no constituyen de por sí un programa de acción, sino un criterio de condición de la forma. Las condiciones jamás son suficientes: entre ellas, me parece fundamental la aspiración a la universalidad, pues con ella estoy creando las condiciones para que otro pueda reconocer mi obra, condición del juicio estético, específico de la experiencia artística.

Sin capacidad de juicio sólo se puede hablar de adhesión a los deseos expresivos del otro, que es como habitualmente se procede. Si la acción subjetiva que representan la creación y el juicio estético no tiene la universalidad como marco de referencia, el arte acabaría siendo, en el mejor de los casos, la expresión de deseos íntimos, en el marco de la ensoñación y el solipsismo. A menudo, no es ni eso.

E. – *A menudo, en sus escritos cita a Kant.*

H. P. – Sí, porque su *Crítica del juicio* es el texto de estética fundamental para entender la modernidad artística. Estoy convencido de que la modernidad en las artes visuales a menudo ha sido mal entendida porque la herencia de la estética hegeliana –que ha hegemonizado el pensamiento estético en la segunda mitad del siglo xx, aunque haya sido de manera banal e inconsciente– lo ha propiciado. Tratar de entender que la modernidad artística se basa en la expresión formal de una idea es incompatible con la propia idea de lo moderno: la noción de arte como expresión del espíritu o del absoluto es una creencia que, como dijo el propio Hegel, entró en crisis con la aparición de la subjetividad romántica.

Paradójicamente, la *Crítica del juicio*, que es anterior a la *Estética* de Hegel, abre el campo a la posibilidad de explicación del arte moderno, que si bien encuentra en ese texto sus raíces, no aparecerá de modo concreto hasta la segunda década del siglo xx. Es decir, en el trabajo de Kant hay unos conceptos estéticos que inspiraron la tradición formalista del siglo xix y que describen el arte en términos de forma, perspectiva que se generaliza e intensifica con la emergencia de la modernidad.

La gran aportación de Kant es plantear la creación como un acto de juicio estético, específico, irreducible a la razón y la moral. El juicio sería, pues, un acto subjetivo que aspira, en cambio, a ser universal. Por otra parte, el placer, que deriva del juicio, esto es, del reconocimiento de la formalidad del objeto, se convierte en una sensación desinteresada, estimulado por los sentidos pero resuelto con la participación atípica de la imaginación y el entendimiento.

E. – *Díganos qué arquitectos le interesan.*

H. P. – Hace unos días oí decir a un amigo que Wright había sido el mejor arquitecto del siglo xix; Le Corbusier, el mejor del siglo xx, y Mies van der Rohe, el mejor del siglo xxi. Es un juicio que podría haber expresado yo: sintetiza, en pocas palabras, lo que realmente pienso acerca del sentido histórico y estético de los tres. De todos modos, diría que Mies, Jacobsen y Coderch configuran un ámbito dentro del cual se sitúan mis preferencias.

A pesar de que, a veces, da la impresión de que “esto se acaba”, actualmente hay arquitectos que me interesan

20 mucho, sobre todo porque creyeron en la modernidad como algo más que un simple estilo pasajero y fugaz: en Sudamérica, Álvarez, en Buenos Aires; García Pardo y Sicho, en Montevideo; Mendes da Rocha y Almeida, en São Paulo, son arquitectos en cuya obra he centrado mi atención, y fruto de ello son los libros que estoy preparando sobre la misma.

E. – *¿Cómo ve la librería de la Cooperativa? ¿Qué nos sugiere para mejorarla?*

H. P. – La librería de la Cooperativa, como buena librería que es, reproduce lo que ocurre en la realidad: “de todo y mezclado, como en botica”. Hay que saber escoger; sólo así puedes encontrar joyas entre tanto libro innecesario.

Si tienes criterio, puedes afrontar con alguna garantía la polución editorial que hoy invade sus estantes, pero, si no es así, estás perdido: te sientes abocado a comprar por motivos de novedad, y este nunca es un buen criterio.

ANA ROSA DE OLIVEIRA. ENTREVISTA A HELIO PIÑÓN

Ana Rosa de Oliveira – *Usted da por sentada la vigencia de la modernidad arquitectónica. ¿En qué funda su convicción?*

Helio Piñón – En dos argumentos fundamentales: uno de naturaleza teórica y otro de carácter empírico.

Por una parte, el arte evoluciona con cierta autonomía respecto de las vicisitudes sociales, esto es, no hay correlación entre las inflexiones de los mitos y valores dominantes en una sociedad y las del arte. El clasicismo abarcó un arco temporal de más de trescientos años, período en el que la sociedad experimentó cambios que, de ser cierta la teoría que defiende el determinismo social del arte, habrían provocado la emergencia de diversos sistemas de concepción alternativos al clasicista. Un sistema artístico llega al ocaso con la emergencia de otro que supone su superación estética. No hay que confundir la vigencia estética, que es estrictamente histórica, con los avatares del gusto a que la dinámica social da lugar periódicamente.

Por otra parte, la arquitectura moderna ha resistido la embestida de casi una docena de doctrinas, más o menos arquitectónicas, que a lo largo de la segunda mitad del siglo xx han tratado cuando menos de rectificar su difusión; sin ningún éxito, como se puede comprobar. Más allá de la discusión sobre la autenticidad de la modernidad arquitectónica que hoy prolifera, no puede ignorarse el creciente interés actual por ciertos valores de la arquitectura moderna que afectan tanto a la apariencia como al modo de concebir y estructurar los edificios.

A. R. O. – *¿Cuáles son los aspectos esenciales que cambian en esa ruptura radical que, a su juicio, supuso la modernidad artística?*

H. P. – La ruptura fundamental que provocó la modernidad es la sustitución de una legalidad formal de naturaleza sistemática y, por tanto, trascendente por criterios de legalidad específica, establecidos por el sujeto y referidos a cada objeto en particular. Dicho de otro modo, la modernidad anula la vigencia de unas reglas de validez universal que el tipo comportaba para establecer el juicio subjetivo, aunque tendente a lo universal, como fundamento de la formalidad de la obra.

El ideal de mimesis, regulado por una sistemática trascendental, aparece sustituido en la modernidad artística por el de construcción, ejercido por la acción formativa del sujeto. El clasicismo parte, por así decirlo, de una autoridad de carácter universal que garantiza la legalidad formal de los objetos: el tipo es la entidad de carácter convencional, producto de la confluencia de condiciones y expectativas sociales y culturales, que estabiliza la forma. La modernidad, en cambio, parte de la acción creativa de un sujeto que trata de dar sentido y consistencia al producto de su concepción ejerciendo una capacidad de juicio orientada hacia valores supuestamente universales. En el clasicismo, se parte de la universalidad para llegar al objeto, que es una mera ejemplificación de sus valores; en la modernidad, se parte de la acción creativa del sujeto, tratando orientar la práctica hacia una universalidad virtual que actúa como horizonte.

A. R. O. – *¿Cómo se relacionan su convicción de que el actual es un buen momento para hacer arquitectura auténtica y la mediocre realidad de las últimas décadas, que parece desmentir esa creencia?*

H. P. – Creo sinceramente que el momento actual es favorable porque no hace falta definir y defender la oportunidad de los criterios de concepción modernos: pertenecen a una tradición de casi ochenta años y no necesitan legitimación alguna, excepto para los contumaces en su ignorancia. Basta con conocerlos y saber qué hacer con ellos.

Durante la primera mitad del siglo xx se tuvo que insistir tanto en la defensa de la historicidad de lo moderno que a menudo la energía se gastó en el esfuerzo: se recurrió con más frecuencia de lo que habría sido deseable a argumentos de dudosa alcurnia, que relacionaban demagógicamente la modernidad y la “edad de la máquina” para que el nuevo arte pareciera más natural, al ser propuesto como producto inmediato de la historia. Naturalmente, la arquitectura se resintió de tanta argumentación innecesaria.

Hoy se puede ser moderno como un acto de asunción de la historia, como una consecuencia del sentido común, sin sentido heroico ni autocomplacencia revolucionaria. No olvidemos que el arte, como la gastronomía, se orienta hacia una idea de calidad relacionada con lo auténtico, no hacia la celebración de la sorpresa que provoca la falsa innovación, aunque muchas personas bienintencionadas piensen lo contrario.

A. R. O. – *Usted dice que las revisiones de la arquitectura moderna que se sucedieron a partir de los años cincuenta se fundan en una idea sociologista del arte. ¿Podría extenderse en ese extremo?*

H. P. – Los intentos de revisar la arquitectura moderna que se sucedieron a partir de 1950 se apoyan, efectivamente, en la idea de que el arte es reflejo de la sociedad en que se da. En realidad, los objetores de la arquitectura moderna esgrimían idénticos argumentos a los que los cronistas habían utilizado para justificar su oportunidad histórica: el espíritu del tiempo no era ya el mismo treinta años después y, por tanto, la arquitectura debía cambiar.

Tal afirmación, ya de por sí reductiva y banal, se agrava si se actúa desde una idea microhistórica de los cambios sociales: en el límite, a una devaluación del dólar o un encarecimiento del barril del petróleo debería corresponder una inflexión en los criterios arquitectónicos. No eran de mayor porte los acontecimientos que debieron propiciar los intentos de cambio que, con periodicidad inferior a la década, se han sucedido durante la segunda mitad del siglo xx.

En realidad, en todos los casos en que se trató de clausurar la vigencia de lo moderno, el recambio era una entelequia: la hipótesis de que el tiempo iba pasando y, por tanto, algo debía cambiar, convirtió al organicismo, al brutalismo, al realismo, al inclusivismo, al regionalismo, al deconstructivismo y al minimalismo –por referirme sólo a los más celebrados– en falsas alternativas a un modo de concebir que, al ser subjetivo, actuado por un sujeto histórico, es dinámico

y, precisamente por orientarse hacia la abstracción, tiende a lo universal.

La concepción moderna lleva el germen de la dinamicidad histórica: no se trata de un estilo, ni del producto de un estado de ánimo, sino de un sistema abierto de valores de forma y criterios visuales que se inscriben en la tradición formalista del arte, esto es, en la noción de forma como sistema de relaciones que establece el sujeto con el propósito de conferir consistencia al objeto.

A. R. O. – *¿A qué se debe, en su opinión, la falta de tectonicidad que, en ocasiones, atribuye a la arquitectura contemporánea?*

H. P. – La arquitectura moderna se funda en la identidad de la obra como valor indiscutible: inicia un modo de concebir que aspira a *crear* en sentido estricto, esto es, a producir artefactos, o mejor, estructuras con identidad formal, más allá de su apariencia. La construcción neoplástica aún en un mismo sistema formal criterios constructivos de naturaleza visual y física: ello explicaría, acaso, la importancia del neoplasticismo, tanto en la primera arquitectura moderna como en la del resto del siglo xx e incluso, en ciertos episodios, en la que se propone como posmoderna.

La concepción neoplástica, cuya tectonicidad implícita acabo de glosar, no puede considerarse, pues, un estilo ni una figuratividad más o menos abstracta: se trata de un modo específico de ordenar, alternativo a la composición clasicista, que sustituye la igualdad por la equivalencia, la

jerarquía por la clasificación, la simetría por el equilibrio, la

unidad por la dualidad. Cuando, como ocurre hoy, se valora el aspecto por encima de la constitución, y de un edificio importa más *lo que parece* que *lo que es*, no es de extrañar que se ignoren los valores relacionados con lo tectónico, o que simplemente se los considere una rémora de tipo moral. La opacidad progresiva de la arquitectura de las últimas décadas ha determinado el descuido de la dimensión constructiva de la obra: al desatender cualquier criterio de estructura formal, la identidad material queda en suspenso; en todo caso, se resuelve en el ámbito de la ficción.

A. R. O. – *¿Cuál es la diferencia entre la opacidad que usted atribuye a la arquitectura contemporánea y la visualidad que a su juicio caracteriza a la arquitectura moderna de cualquier época?*

H. P. – La visualidad supone penetración formal de la realidad que se observa, proporciona un conocimiento de la realidad alternativo al que produce la razón: lo visual arranca de los sentidos, pero se resuelve en interacción con las facultades de conocer, esto es, la imaginación y el entendimiento. Podría decirse que el ámbito de lo visual propicia el juicio estético, que, como se sabe, no se trata de un veredicto o calificación, sino del reconocimiento de la forma de lo observado.

La visualidad moderna es, pues, constructiva, formativa, estructurante: es la condición de unos artefactos –universos, si se quiere– estructurados con criterios de consistencia que,

24 en la medida en que son interiorizados por el sujeto de la experiencia, se convierten en capacidad para reconocer relaciones formales allá donde las haya.

La opticidad que instauró la conciencia posmoderna – que no apareció a finales de los años setenta, como se dice, sino que ya era manifiesta veinte años antes– supuso una reducción sensitiva, casi fisiológica, de la mirada, orientada a identificar figuras y establecer semblanzas. Tal reducción fue correlativa al abandono de los criterios de forma –en arquitectura y en otras artes visuales–, a favor de la gestión más o menos comercial de imágenes exhumadas de iconostasios de dudosa ascendencia, que se presentaron, en cambio, como el rostro más humano de la historia.

La sustitución de lo visual por lo óptico en amplios sectores, tanto de la producción artística como de los consumidores de arte, creó las condiciones que propiciaron la cultura del simulacro y la entronización del sucedáneo como producto de alta cultura.

A. R. O. – *¿Qué tiene que ver esa pérdida de la visualidad de que habla con la eclosión del conceptualismo en arquitectura y en arte, en general?*

H. P. – En realidad, son dos fenómenos simultáneos y claramente relacionados. Lo que con más insistencia se objetó a la arquitectura moderna fue el hecho de no haber conseguido que sus productos fuesen permanentemente distintos, “originales”, como al parecer alguien creyó que había prometido. Se pensó que un modo de superar la preocupante similitud de los productos modernos era profundizando en

su vertiente conceptual: pareció que el mejor antídoto contra el estilismo que algunos veían en la arquitectura moderna sería cierto viraje metafísico de carácter conceptual.

A partir de entonces, dejó de valorarse lo visual y pasó a considerarse un mero reflejo inmediato del concepto: apareció un extraño neoplatonismo en el que la noción de forma como soporte de la identidad de la obra fue reemplazándose paulatinamente por lo ingenioso de una ocurrencia de carácter novelesco que le daba soporte. Dejó de hablarse de realidades físicas, observables, y la atención se centró en las intenciones del proyectista.

Sólo el cometido claramente transitivo y subalterno que fue adquiriendo progresivamente lo material respecto de la expresión más o menos cursi de los propósitos personales –“la idea”, “el partido”– permite entender los grados de banalidad e incompetencia que, en muchos casos, alcanzó la arquitectura más celebrada de las últimas décadas.

A. R. O. – *Por lo que dice, no debe concederle mucha importancia a “la idea” como elemento dinamizador del proceso de proyecto.*

H. P. – Es cierto, mucha menos de la que se le atribuye desde los primeros años sesenta. Es más, creo que es responsable de la dudosa enjundia de mucha de la arquitectura reciente. En realidad, hasta esos años nadie necesitaba la ayuda de una “idea” para concebir una obra de arquitectura: naturalmente, recurría a ideas de orden o estructuras formales, pero no necesitaba la autoridad de un romance para sancionar la corrección del proceso de proyecto; contaba

con un sistema estético capaz de ofrecer principios constitutivos de un artefacto y criterios de juicio para controlar su materialidad específica.

Lo de “la idea” vino después, cuando la orfandad estética que provocó el abandono de la noción moderna de forma obligó a buscar legitimidades ajenas a lo arquitectónico: sobrevino “la idea” como declaración previa de intenciones que permitía verificar en cada momento si el proyecto se adecuaba a sus preceptos, en cuyo caso se estaba actuando bien, o si se apartaba de los mismos, lo que constituía un mal presagio.

El comentario más frecuente cuando he tratado de ayudar a mis alumnos en la elaboración de sus proyectos escolares, a lo largo de treinta años de docencia, ha sido: “No tengo nada concreto, pero tengo la idea.” Naturalmente, todo su acervo se reducía a unas pocas conjeturas metafísicas, a menudo incoherentes, que no tenían que ver más que con las fluctuaciones de su estado de ánimo.

Cuando esas ocurrencias son más operativas, por lo concretas, todavía es peor: consiguen, en el mejor de los casos, reducir el proyecto a la transcripción gráfica de unas pocas consignas, banales y arbitrarias, por lo común. Los productos de tales procesos suelen gozar de total impunidad ante cualquier consideración crítica porque se plantean como reflejo inmediato de una idea razonable, incluso atractiva en su exposición: nada hay que objetar, pues.

A. R. O. – *Entonces, si no es la idea, ¿qué es lo que, a su juicio, debe guiar el proyecto?*

H. P. – Una obra de arte, arquitectónica o no, debe tener como mínimo dos cualidades esenciales: sentido y consistencia. El sentido tiene que ver con la orientación de su incidencia en la realidad –geográfica, cultural, histórica, ideológica– y la consistencia depende de la capacidad de su estructura constitutiva para trascender los requisitos que impone su funcionalidad física y económica.

Esta doble faceta de la obra tiene que asumirse como una condición básica de lo artístico: la concepción constituye un acto sintético que genera formas genuinas y consistentes a través de juicios subjetivos pero que tratan de ser universales.

La idea, tal como se entiende habitualmente, trata de conferir legalidad a la obra por el mero hecho de enunciar un deseo personal de quien proyecta, cuando en realidad no hay otro criterio de forma que el que deriva del orden que vertebra el objeto.

En el proyecto se da la paradoja de que hay que actuar con unas reglas que no se conocen hasta el final, cuando el proceso ha concluido. Si no se quiere afrontar el proyecto así y se quiere garantizar la consistencia formal del artefacto, no cabe más que incurrir en el anacronismo clasicista y fingir la vigencia histórica de un tipo que será el responsable de legalizar y legitimar el resultado.

No todo el mundo está dispuesto a actuar con criterios que, teniendo sentido en cada momento del proceso, no puedan verificarse hasta el final; por eso se recurre a la “idea” para evitar sobresaltos y saber a qué atenerse en cada momento. Pero eso no es proyectar, sino dibujar al dictado de un capricho.

26 El proceso de concepción experimenta el rozamiento que provocan las lógicas de lo estrictamente formal: de la técnica y de la función, entre otras. Dicha fricción no ha de entenderse como un obstáculo sino como la condición de posibilidad de la forma que, en la medida que la acota, estimula su síntesis.

En definitiva, mi objeción al uso de la “idea” se debe, por un lado, al hecho de que enajena el proyecto de lo arquitectónico a favor de un acto de voluntad personal y, por otro, a cuanto en él hay de congelación de un proceso esencialmente dinámico, al reducirlo a una comprobación obstinada de la validez de un *a priori*, por lo común arbitrario.

A. R. O. – *En el programa de doctorado que dirige en la ETSAB se presta la misma atención a la reflexión, la mirada y el proyecto. Ese no es un planteamiento habitual en los estudios de doctorado. ¿Qué le llevó a enfocarlo de ese modo?*

H. P. – El programa de doctorado que me ocupa desde hace veinte años corresponde al Departamento de Proyectos, es decir, la unidad que agrupa a los profesores de ese sector de la enseñanza de la arquitectura. Es inexcusable, pues, que quien trate de obtener el doctorado en ese ámbito tenga un conocimiento de la arquitectura que vaya más allá del que se alcanza a través de la reflexión teórica, esto es, haya experimentado la práctica de la concepción de la forma, de modo que pueda ayudar a que otros, a su vez, la aborden con un mínimo de sentido y competencia.

En consecuencia, el curso se apoya en tres actividades básicas: un programa teórico que recorre *la génesis de la*

modernidad –de Kant a Jeanneret–, y *la constitución y difusión de la arquitectura moderna* –de Jeanneret a Kahn–; un programa de sensibilización visual, en el que se trata de profundizar en la dimensión cognoscitiva de la mirada, y, por último, pero con carácter fundamental, un curso de proyectos, en el que se abordan programas sencillos con el fin de que la dificultad técnica no acabe enajenando la concepción arquitectónica. Se trata de experimentar la práctica del proyecto, haciendo hincapié en un criterio de calidad vinculado a la identidad formal de la obra. Todo ello, en el marco de un modo de concebir en el que la economía, la precisión, el rigor y la universalidad son los valores esenciales en que se fundamenta el juicio.

A. R. O. – *Se suele identificar la libertad con la ausencia de trabas: usted, en cambio, la relaciona con la capacidad de juicio. ¿Cómo se manifiesta esa diferencia en el ámbito de la arquitectura?*

H. P. – Efectivamente, es más libre quien, pudiendo elegir sólo entre dos alternativas, conoce el sentido de su opción, frente a quien escoge sin trabas pero desconoce el sentido de su preferencia. La libertad se confunde, a menudo, con una ausencia de presión sobre la conducta, lo que manifiesta en realidad una falta absoluta de criterio; en ocasiones, se asocia con la irresponsabilidad respecto a los propios actos, en nombre de un relativismo que consagra la ausencia de valores como marco del juicio y de la acción.

En arquitectura, a menudo se interpreta la libertad con un sentido romántico, en la peor acepción del término, que

da lugar a ciertas figuraciones particularmente arbitrarias y caprichosas, producto de la acción incontrolada de las pasiones y frustraciones más íntimas. Las arquitecturas así producidas suelen ser, paradójicamente, las menos abiertas, las más determinantes de la conducta y, naturalmente, las menos libres: constituyen un emblema simbólico de una idea de libertad primitiva y banal.

A. R. O. – *¿Cómo ha visto la enseñanza de la arquitectura en Brasil, después de haber impartido docencia en facultades de varias ciudades?*

H. P. – No conozco lo suficiente la enseñanza de la arquitectura en Brasil para hacer una valoración fundada; aquí veo mucha arquitectura auténtica, lo que hoy no es frecuente, y ésta me parece una condición fundamental para aprender el oficio. En cualquier caso, es más importante la idea de arquitectura que tenga el profesor que un procedimiento didáctico u otro: siempre he creído que la condición indispensable para transmitir cualquier saber es, al menos, conocer aquello de lo que se habla, lo cual, aunque parezca extraño, no siempre ocurre en las escuelas de arquitectura.

Estoy convencido de que las escuelas, a lo largo de las últimas cuatro décadas, no han cumplido el cometido crítico que de ellas cabría esperar; por el contrario, han contribuido a fomentar la confusión con una eficacia notable. He dicho en alguna ocasión, y cada vez que lo repito no me suena nada mal, que si se clausuraran todas las escuelas durante diez o doce años la arquitectura experimentaría una mejora notable: los estudios profesionales, incluso los más

comerciales, proporcionarían a los futuros arquitectos conocimientos que en las instituciones docentes, más preocupadas por “el arte”, no hemos sido capaces de transmitir. Parece que las escuelas se han dedicado, sobre todo, a producir “genios incompetentes”, por miedo a quedarse cortas si se limitaban a formar arquitectos.

Durante los últimos cuarenta años, las escuelas de arquitectura han asistido al abandono de la modernidad a cambio de nada, sin rechistar: los profesores de proyectos, por miedo a ser tachados de profesionales pragmáticos e incultos; los de teoría, porque han centrado su identidad, el sentido de su acción didáctica, en la glosa indiscriminada y respetuosa de lo que la coyuntura provee.

Sí, las escuelas de arquitectura han dimitido de cualquier cometido crítico; se han convertido en comparsas de la arquitectura comercial de más éxito, temerosas de quedar excluidas de los circuitos que alimentan, al tiempo que viven de esa gran ficción que es la arquitectura de las revistas.

A. R. O. – *¿Qué le pareció la arquitectura de Porto Alegre?*

H. P. – La ciudad me sedujo, más allá de su arquitectura. De todos modos, estoy convencido de que las obras que más me interesaron no coinciden con las que constan en la conciencia de los críticos y expertos como las de mejor arquitectura de Porto Alegre. Siempre me ocurre lo mismo: no me suele interesar la arquitectura oficialmente moderna porque, en general, lo es sólo estilísticamente. Me suelo fijar, por el contrario, en episodios intensos pero discretos, nada aparatosos, aunque refinados. Esos no suelen

28 ser apreciados por la ciudadanía porque tampoco la crítica los celebra.

No suele ser auténtica la arquitectura que se presenta a sí misma como tal: en ella se esconden inseguridades o peculiaridades psicológicas menos confesables. No se piense que definiendo la mediocridad –en el arte no hay lugar para ello–, sino los productos de la inteligencia visual, que, por ser inteligente, se manifiesta sin complejos y, por ser visual, no necesita afectación ni aparato.

A. R. O. – *Usted comentó que le llamaron la atención los edificios de aparcamientos de Porto Alegre. ¿Qué vio en ellos?*

H. P. – Supongo que los edificios de aparcamientos de Porto Alegre corroboran, en el dominio de la arquitectura, lo que suele ocurrir con la pintura de bodegón o el cine negro: una y otro son géneros, con una serie limitada de convenciones como marco de acción, lo que propicia a menudo una mayor calidad del producto, una intensificación de la formalidad de las obras. En ciertas series televisivas ocurre el mismo fenómeno: las características técnicas del medio, el modo de difusión, la seriación de los episodios, imponen un conjunto de condiciones a la práctica que facilitan el criterio de juicio y, por tanto, de acción.

En Porto Alegre, los edificios de aparcamientos ocupan, a menudo, solares de características similares, lo que ha propiciado una definición del problema con un número reducido de variables: la estructura, determinada por la circulación de los vehículos, y el cerramiento visual, no climático,

de la fachada, son los aspectos básicos del proyecto. Ello ha dado lugar a cantidad de soluciones no muy distantes entre sí, pero interesantes por su arquitectura. Otro aspecto, a mi juicio, determinante de la calidad media de esos edificios es que ninguno de sus autores ha pretendido hacer una “obra de arte”, lo que, paradójicamente, en muchos casos ha contribuido a conseguirlo.

De todos modos, sé que más de uno considerará esnob y rebuscada mi apreciación, displicente e incluso poco respetuosa para con la arquitectura de Porto Alegre: no compartiré mi interés quien tenga el paladar acostumbrado a abusar de los condimentos, exceso que desde hace décadas se ha convertido en criterio de valor; quien, por el contrario, tenga el hábito de percibir el matiz, consciente de que la calidad en arquitectura –como en gastronomía– no puede identificarse con el abuso de las especies, entenderá mi observación.

A. R. O. – *¿Qué le condujo a utilizar los destapadores de botellas como metáforas de la arquitectura?*

H. P. – No he escogido los destapadores con ninguna intención metafórica, sino porque son objetos de manejo sencillo, en los que la relación entre el uso y la forma adquiere, en ocasiones, una gran tensión; probablemente porque hay pocas posibilidades de ignorar el problema fundamental: en ellos, como se vio, se llega con facilidad a situaciones límite, que se reconocen más fácilmente que las correspondientes en el ámbito de la arquitectura. Así como la función del destapador es específica, y más precisa que la del habitar,

resultan también más evidentes las aberraciones y afectaciones en general que las que la arquitectura presenta, siempre cubiertas con un aura de audacia e imaginación.

Creo que sería igualmente interesante analizar, desde el punto de vista de la concepción y la forma, las partes traseras de los automóviles, cuyo diseño, como en la arquitectura, no pasa por su mejor momento: la necesaria proximidad de la puerta del maletero, las luces traseras, la ventanilla posterior y la matrícula plantea un problema básico de relaciones formales que tiene que ver con la concepción de todo el automóvil, y que cada modelo resuelve a su manera. Estoy convencido de que puede ser útil para entender los problemas de la forma como síntesis a través del orden visual, puesto que se trata de una situación en la que, como en la arquitectura, confluyen lógicas de distinta naturaleza.

A. R. O. – *En sus intervenciones, no oculta su admiración por Arne Jacobsen. ¿Qué otros arquitectos centran su interés?*

H. P. – Mi interés por Jacobsen viene de lejos: en 1962, cuando estudiaba el segundo curso de arquitectura, el profesor Sostres, catedrático de Historia de la Arquitectura, nos dio a escoger un edificio sobre el que teníamos que elaborar un comentario entre descriptivo y analítico. Sin dudar, escogí el Royal Hotel (1956–1961), en Copenhague; algo debí ver en un edificio que hacía pocos años que había entrado en servicio. Desde entonces, Jacobsen encarna mi idea de lo que es un arquitecto. No hace falta que lo califi-

que de “moderno”, puesto que la referencia de mi trabajo es la arquitectura de mi tiempo; ni que añada “creador”, porque si no es creador no sería arquitecto ni, por supuesto, moderno.

En pocas palabras, diría que une a un gran sentido de la forma una singular capacidad de penetración visual, cualidades que le hacen dar con la naturaleza del problema con extrema lucidez. Como sólo ocurre con los grandes arquitectos, en su arquitectura la peculiaridad del problema se revela en la propia solución. Sus obras tienen algo de revelación que ilumina las condiciones del programa, lo cual da lugar a que el edificio agote las posibilidades de solución que la situación plantea. La escuela Munkegaards (1951–1958) en Søborg (Copenhague), el polideportivo en Landskrona (1956–1962) y el edificio para el Banco Nacional de Dinamarca (1966–1978) en Copenhague, por hablar sólo de tres obras, son ejemplos de soluciones tan intensas como diversas, que revelan los valores de la mejor arquitectura moderna.

La arquitectura de Jacobsen combina, como pocas, la constancia estilística, que justifica y refuerza la autoría personal, con la singularidad del programa en que se fundamenta la identidad de cada edificio. Dicha cualidad, al identificar, distingue, como pone de manifiesto cualquiera de los objetos y muebles que Jacobsen diseñó a lo largo de su vida. Es acaso por ello que tanto sus obras como sus objetos no acusan el paso del tiempo: se diría que mejoran con la edad, como el buen vino cuando se conserva en condiciones adecuadas.

30 La discreción y el sentido crítico de una obra tan intensa, propios de su compromiso con lo genuino, son otras de las cualidades que aprecio como rasgos inequívocos de la gran arquitectura: la resistencia de su obra a mostrarse como excepcional refuerza la naturaleza intrínsecamente creativa de la arquitectura de Jacobsen.

Después de lo que he dicho, es fácil saber qué arquitectos del siglo xx me interesan: los que responden a cualidades similares a las que acabo de glosar. Mencionar una serie de nombres sería tan negativo como propiciar una mitificación siempre perversa; no quisiera contribuir a la congelación del juicio a que conduciría el establecimiento de un elenco, por muy acertado que pudiera parecer.

A. R. O. – *La crítica ha puesto de manifiesto repetidamente la incapacidad de la arquitectura moderna para proyectar la ciudad. Usted, en cambio, trata de demostrar lo contrario. ¿En qué fundamenta su convicción?*

H. P. – La objeción se ha convertido en un tópico que, en general, se acepta sin necesidad de argumentación: cuando se habla de ciudad se restringe la referencia a aquella dimensión de lo urbano que aparece resaltada en los cuadros del Canaletto. Se reduce la noción de ciudad a un escenario mitificado por la distancia histórica, al que se aprecia con una mirada proclive a valorar lo pintoresco. La ciudad se identifica, así, con el producto de un proceso acumulativo de construcciones reguladas por el buen sentido de normativas puntuales y la acción siempre benefactora del tiempo. Según esta idea de ciudad,

los barrios góticos son la referencia de cualidad ambiental y la Venecia de las postales, el objeto de la evocación sentimental a que, a menudo, se reduce la sensación de habitar la historia.

La arquitectura moderna fracasaría, sin duda, si se propusiera proyectar escenarios análogos a los ambientes en los que el pintoresquismo inherente a la mirada banal es la vía por la que se evoca la “ciudad ideal”. En realidad, quien piensa así está proclamando, aun sin manifestarlo, que la ciudad lleva implícita su condición de acumulación azarosa de episodios autónomos, que el paso del tiempo coordina con su potencial homogeneizador.

Estoy convencido de que, por el contrario, la arquitectura moderna, en la medida que basa su idea de forma en la relación universal de elementos de carácter y naturaleza diversos, sin otro límite que el infinito, tiene en su fundamento el germen de lo urbano.

La forma no tiene escala, puesto que se define como relación entre entidades relativas en naturaleza y tamaño: estructuras análogas a las que resuelven un programa de vivienda pueden vertebrar la forma de una ciudad. Se trata de aceptar que la ciudad tiene aspectos relacionados con el espacio que pueden ser ordenados según criterios de forma.

Basta con recordar el Federal Center (1959–1973), en Chicago, de Mies van der Rohe, para poner imágenes a lo que digo: se trata de un ejemplo, acaso el más ilustre, de cómo la arquitectura moderna, cuando es auténtica, es capaz de generar espacios urbanos de la mayor cualidad estética y, por tanto, histórica.

A. R. O. – *Usted ve en los bocetos de Mies para su casa en Werder (1914) una conciencia temprana de la espacialidad urbana moderna. ¿En qué fundamenta su juicio?*

H. P. – Efectivamente, con ese fin los suelo mostrar en clase: una arquitectura de ascendencia claramente neoclásica se inscribe en un espacio exterior manifiestamente moderno, con evidentes resonancias neoplásticas. Se diría que Mies tuvo conciencia de la modernidad en la concepción de los espacios exteriores antes que en la de los espacios propiamente domésticos: sus primeros ensayos de proyecto, según principios de orden moderno, se remontan a esos bocetos del jardín que rodea un edificio inequívocamente clasicista.

Es posible que las convenciones que estabilizaban los modos de vivir en los primeros años del siglo xx no dieran pábulo, en 1914, a innovaciones en cuanto a la espacialidad de la vivienda. El peso de la tradición en la ordenación de los jardines probablemente era menor, lo que explicaría el anacronismo básico de esos dibujos, la distancia entre los principios estéticos que animan el diseño de la casa y el de los espacios circundantes.

A. R. O. – *¿En qué sentido la modernidad arquitectónica relativiza la división entre el espacio público y el privado?*

H. P. – Las posibilidades técnicas de la construcción de los edificios con estructura de acero u hormigón cuestionan la tradicional opacidad del cerramiento: a partir del uso generalizado de los nuevos procedimientos constructivos, el cierre se entiende más como protección climática que como

clausura física. Estas nuevas condiciones son asumidas desde la arquitectura moderna, en especial por Mies van der Rohe, lo que le permite llevar hasta el límite la noción relacional de forma en que se fundamenta la concepción moderna: en efecto, si la formalidad moderna se centra en las relaciones visuales y de sentido que establece el sujeto, más allá de cualquier determinación de un sistema previo, desaparece la idea de obra como un artefacto unitario y cerrado, legitimado desde su exterior, y adquiere relevancia la experiencia espacial subjetiva que, en el límite, abarca la totalidad del universo sensible.

No digo que desaparezca lo privado como dimensión psicológica de lo íntimo, sino que la privacidad depende de la decisión del sujeto: la señora Farnsworth podía correr las cortinas o continuar habitando el mundo, del que el bosque y el lago son sólo un intenso aunque pálido reflejo.

A. R. O. – *No pretenderá que los arquitectos tengan una conciencia de los problemas que afectan a la arquitectura similar a la que muestra usted. ¿Cómo orientarse en una situación equívoca como la presente?*

H. P. – Todo el mundo tiene, a lo largo de su vida, ocasión de conocer visiones distintas de determinadas cuestiones: también de la arquitectura. No creo, pues, que nadie deba instalarse en la duda puesto que no aprecia consenso: sólo tiene sentido dudar para salir de ese estado, y así evitar la inquietud que provoca en algunos espíritus.

Estoy convencido de que hoy todo está más claro que hace cincuenta años: tanto la modernidad como la serie de

32 doctrinas que han tratado de sucederle han dado muestra de su auténtica envergadura.

En definitiva, se trata de escoger entre dos actitudes típicas: o bien dejar que los medios de comunicación te modelen la conciencia, con el confort añadido de garantizar para sí una opinión en consonancia con la mayoría, o bien tratar de adquirir la suficiente capacidad de juicio para reconocer arquitectura allá donde la haya, coincida o no con los baremos oficiales: postura siempre más arriesgada por incierta. Es un problema eterno, que hoy acaso se ve agravado porque los medios tienen más influencia y han logrado que la jerarquía pública de los famosos se imponga al reconocimiento privado de los competentes.

Si, a estas alturas de la conversación, alguien se pregunta en qué consiste y cómo se adquiere la capacidad de juicio estético, le tendría que responder lo que dijo en cierta ocasión Louis Armstrong a propósito del *swing*: "Si alguien pregunta: ¿qué es?, jamás sabrá de qué se trata."

UNA COMISIÓN DE ALUMNOS DE LA ETSAB

ENTREVISTA A HELIO PIÑÓN

Comisión de alumnos. – *¿Dónde nació?*

Helio Piñón – En Onda, una ciudad industrial de 20.000 habitantes situada en la Plana Baixa de Castellón.

C. A. – *¿Qué edad tiene?*

H. P. – Cincuenta y siete años pero los que me tratan suelen decir que, a juzgar por mi vitalidad y aspecto, nadie diría que tengo más de cincuenta y seis y medio.

C. A. – *¿Durante qué años estudió la carrera?*

H. P. – Entre 1960 y 1966, en la ETSAB.

C. A. – *¿Cuál era su asignatura favorita?*

H. P. – La arquitectura es una actividad que se fundamenta en juicios de valor y orienta su objetivo hacia la forma entendida como síntesis. En mi época, Proyectos, con quince horas semanales, se identificaba con esa práctica.

Las asignaturas son complementos instrumentales que, en su modestia, cumplen un cometido digno. Es difícil, por tanto, compartir la pasión por la arquitectura con el interés por una u otra signatura: me gustan todas, pero en su sitio.

C. A. – *¿En qué año inició la docencia?*

H. P. – En 1971 inicié mi actividad en la ETSAB, con sólo veintinueve años, formando parte del grupo de colaboradores que Rafael Moneo propuso para su Cátedra de Elementos de Composición. En 1976, cuando Moneo se fue a Estados Unidos, quedé yo como responsable de la asignatura. Al poco, pasó a denominarse Proyectos Arquitectónicos.

En 1979 me presenté al concurso de catedrático, y así he seguido hasta hoy.

33

C. A. – *Un buen edificio.*

H. P. — La Farnsworth House, en otoño. Ahí está prácticamente toda la arquitectura, aun sin parecerlo y sobre todo, sin exhibirlo.

C. A. – *Uno malo.*

H. P. – La mayoría de los que enmarcan nuestra existencia.

C. A. – *Una frase.*

H. P. – De Mies: “La forma no es el objetivo de la arquitectura, pero es su resultado inevitable.”

C. A. – *¿Le Corbusier o Mies van der Rohe?*

H. P. – Mies, si se trata de escoger.

C. A. – *¿Qué le gustaría ser si no fuera arquitecto?*

H. P. – Músico, probablemente pianista; aunque no me imagino dando un concierto ante el público; a lo sumo, probando viejas armonías rodeado de amigos: el piano es el banco de pruebas por excelencia, un medio idóneo tanto para el estudio como para la concepción musical y, naturalmente, para la interpretación.

C. A. – *¿Estudia o trabaja?*

H. P. – Lo cierto es que hago las dos cosas con análoga dedicación, lo que considero un privilegio. Uno de los ras-

34 gos peculiares de mi personalidad es que nunca he dejado de estudiar, en sentido intenso, más allá de la mera –aunque necesaria– puesta al día. Las condiciones de mi larga colaboración con Albert Viaplana me lo han permitido: el hecho de que él llevase, desde el principio, la voz cantante en el proyecto, y yo me limitase a ser un leal pero discreto contrapunto, me ha posibilitado un ocio intelectual que he podido dedicar, entre otras cosas, a la reflexión teórica.

Lo singular de mi situación es que se ha dado sin desvincularme de una práctica orientada a la autenticidad de la concepción, lejos de la obsesión por fulgores estilísticos que han perfumado el ambiente de los últimos treinta años. A veces, describo mi envidiable circunstancia situando mi espacio en el borde de un vaso que contendría la arquitectura: los arquitectos, en su gran mayoría, vivirían inmersos en el líquido; los críticos estarían fuera, observándola por transparencia. Recorrer el borde permite simultanear ambas perspectivas.

C. A. – *Los alumnos, en tres palabras.*

H. P. – Buena gente, un poco inmaduros y demasiado atosigados por una evaluación continua, que se instauró para su tranquilidad y ha acabado siendo la causa principal de su agobio.

C. A. – *¿Cómo cree que se debe enseñar arquitectura?*

H. P. – Cuando menos, sabiendo lo que se enseña. Mostrando más que demostrando. Enseñando a mirar. Mirar y dibujar –venía a decir Fiedler, hace ciento veinte años–, y

proyectar –añadiría yo– sólo son fases consecutivas de un mismo proceso de intelección visual.

C. A. – *¿El arquitecto nace o se hace?*

H. P. – El arquitecto, como el dentista y el registrador de la propiedad, se hace; bastan una mínima disposición y un razonable refuerzo cultural. El farsante que sitúa su objetivo en alcanzar el éxito sí que parece estar adornado desde el principio con cierta dotación genética, lo que no impide que con el paso del tiempo incremente su descaro. El hecho de que a menudo se confunda al caradura con el genio está, seguramente, en la base de una cuestión que, por lo que se ve, sigue suscitando interés.

C. A. – *¿En qué aspectos el plan nuevo ha mejorado la carrera de Arquitectura? ¿Y en cuáles la ha empeorado?*

H. P. – Me temo que, mientras no se cuestione la actual concepción “generalista” de la carrera de arquitectura, cada plan de estudios está condenado a ser peor que el anterior; no por incompetencia o mala fe de quienes lo elaboran, sino porque el punto de partida es equívoco. Hace veinte años, cuando estaba en la subdirección de la ETSAB, siendo director Oriol Bohigas, tuvimos una ocasión de oro para “hacer normal en el plan lo que era normal en la calle”, esto es, para reconocer que dentro de la ETSAB había, como mínimo, tres carreras, con identidades perfectamente definidas.

El encargo del Ministerio a la comisión no pudo ser más explícito: ahí tenéis una carrera, devolvednos tres. No hubo

manera de cumplir el encargo: excepto unos pocos que defendimos con pasión –y, a mi juicio, con argumentos serios– el espíritu de la propuesta, departamentos y colegios profesionales se opusieron a la medida; prefirieron seguir siendo diferentes, argumentando para ello lo del prestigio de los arquitectos españoles, en general, y el elitismo de los secesionistas, en particular. Era evidente que las razones eran otras, pero el resultado fue seguir adiestrando a un técnico sin identidad, cuyo rasgo distintivo es un escepticismo trufado de perplejidad; eso sí, con un reconocimiento social que no se traduce en un reconocimiento laboral similar.

Se llegó a argumentar que, puesto que sólo una pequeña fracción de los arquitectos se dedican a proyectar, el proyecto no debía ocupar en los estudios más sección horaria que la que corresponde a esa fracción de arquitectos que proyectan. La observación era justa, pero no la solución: en efecto, si se conoce, con poco margen de error, la proporción de arquitectos dedicados a cada actividad de entre las que cabe considerar propias de su competencia, parece razonable elaborar planes de estudios que preparen a los estudiantes para cada una de tales actividades y no elaborar una quimera a base de retales de todas ellas.

No se trata de reivindicar las especialidades, sino de reconocer la identidad de prácticas distintas, lo suficientemente distantes como para llegar a constituir estudios autónomos; con el grado de “generalismo” que se quiera en cada una de las titulaciones. Dicho planteamiento inclusivista debería asociarse a la solidez de la formación y no asumirse como coartada ideológica de la incompetencia.

Mientras no se sepa para qué se está formando a un estudiante, seguirá favoreciéndose un reparto de la carga docente de las distintas materias que, en lugar de responder al perfil de una u otra actividad profesional, sólo refleja la relación de compromisos de contratación de los departamentos que intervienen en la carrera.

C. A. – *¿La asignatura de Proyectos ha de ser anual o cuatrimestral?*

H. P. – Como decía antes, Proyectos no debe considerarse una asignatura: proyectar es la actividad del arquitecto. Algo ocurre cuando se da por sentada una aberración como la que encierra la pregunta. En cambio, la realidad es que todo el mundo piensa así. Es la de mayor dotación horaria, pero una asignatura, al fin y al cabo. Volveré luego sobre esta cuestión, pero, ciñéndome al objeto de la pregunta, no creo que se deba confundir la eficacia administrativa con el fundamento de la actividad; no estaría mal asumir el cuatrimestre como la unidad de tiempo en la que hay que dar cuentas de cómo va el proyecto. Pero la concepción tiene una lógica difícil de reducir a criterios administrativos.

C. A. – *Tres propuestas para mejorar el proyecto.*

H. P. – Una, recuperar la condición de actividad esencial de la arquitectura, de carácter sintético, orientada a la concepción de artefactos ordenados conforme a criterios de consistencia. Dos, reconocer que la modernidad no es una opción estilística, sino que es el marco cultural en el que se desarrolla el proyecto, mientras no sea sustituido por otro modo de con-

36 cebir que constituya su superación histórica y estética. Tres, reconocer un ámbito de actividad centrado en la inevitable acción ordenadora del arquitecto, últimamente demasiado escorado hacia la afectación y la sorpresa; esto es, reinventar la carrera del arquitecto, por lo menos del que ha orientado su actividad hacia el proyecto de espacios habitables.

C. A. – *¿La carrera de arquitectura ha de permitir la especialización?*

H. P. – Me gustaría plantearlo de otro modo: además de los arquitectos que se dedican a proyectar, que según los estudios no superan el veinte por ciento, ¿qué otros trabajos desarrollan hoy que puedan relacionarse con su formación? Eso nos llevaría a lo que decía antes a propósito de los planes de estudios: no se trata de especialidades sino de actividades esencialmente distintas, susceptibles de ser atendidas mediante planes de estudios específicos, que pueden compartir algunas materias pero que, en todo caso, son irreductibles a una mera especialización de segundo ciclo.

C. A. – *¿Trabajo individual o en equipo?*

H. P. – No sé si es algo sobre lo cual pueda teorizarse, o sencillamente tiene que ver con la experiencia personal. De cualquier modo, diría que la reflexión y la concepción son actividades genuinamente individuales, pero que quizás pueden potenciarse con un momento intermedio de discusión, naturalmente en equipo.

C. A. – *¿Qué obras de arquitectura tendrían que visitar los estudiantes de arquitectura?*

H. P. – Los que están en Barcelona deberían conocer, por lo menos, las obras de Coderch y Mitjans, y ser capaces de identificar sus valores. Sería deseable, de todos modos, que cada cual tuviera criterios suficientes para reconocer la arquitectura auténtica, al margen de la popularidad de sus autores. Pero eso, en tiempos en los que reina la desorientación y la demagogia, debe ser como pedir peras al olmo.

C. A. – *¿Qué consejo le daría a un estudiante de arquitectura?*

H. P. – Que mire con criterio: el juicio estético, cuya capacidad es condición del proyecto, supone un reconocimiento de forma que, si bien interesa a las facultades del conocer, tiene un origen visual. Que trate de invertir la tendencia, generalizada en los últimos treinta años, a mirar con la razón; acaso como modo de compensar intelectualmente la orfandad estética que sobrevino al abandono de la mirada moderna. Que se esfuerce en pensar con la mirada; sólo así conseguirá reconocer la lógica visual de la forma, irreductible tanto al pensamiento racional como al juicio moral.

C. A. – *¿Hasta qué punto cree que el alumnado se involucra en cuestiones periféricas a la carrera?*

H. P. – No sé si sólo es un problema de tiempo libre; en todo caso, lo es de disposición mental: el estudiante está “sobreenseñado”, y eso anestesia la curiosidad, condición indispensable para realizar cualquier tarea intelectual; acaso tenga que ver con ello la inmadurez a que me refería antes. Tendría que cambiarse el modelo actual de

docencia, del planteamiento recitativo de hoy, basado en la enseñanza como adiestramiento, a uno que pusiese el énfasis en el aprendizaje personal, que responsabilizase más al alumno.

C. A. – *¿Qué diferencias destacarías entre la ETSAB y la ETSAV?*

H. P. – Mi conocimiento de una y otra es demasiado desigual como para responder seriamente a esta pregunta. De todas maneras, en términos generales, las escuelas grandes tienen la ventaja de que la estadística está a su favor: en condiciones similares, como es el caso de estas dos escuelas, es más fácil que se den puntos de excelencia en la más numerosa; eso vale tanto para alumnos como para profesores.

Pero, por otra parte, el tamaño genera agobio y crispación, lo que no es bueno para una actividad que requiere tranquilidad: silencios y pausas, como la música. A ese respecto, he de confesar que en la ETSAV siempre he encontrado un ambiente físico y humano que parece favorable para la actividad que allí se desarrolla; en cualquiera de las actividades que haya tenido que desarrollar ahí, tanto en sus aulas como en sus vestíbulos, me he sentido como en casa.

C. A. – *¿Por qué han surgido tantas escuelas de arquitectura privadas en Barcelona?*

H. P. – No sé. Supongo que porque vieron que había demanda para ellas: los que no llegan a la nota de corte en

las escuelas públicas y quieren ser arquitectos son, en principio, candidatos a sus aulas. Ello no implica que se nutran también de otros estudiantes que, pudiendo optar, soliciten sus servicios en razón de las cualidades de su oferta.

C. A. – *¿Hay suficiente demanda de arquitectos o hay un déficit de la enseñanza pública?*

H. P. – No soy un experto en esas cuestiones, pero creo recordar que en una publicación solvente vi un diagrama de barras en el que aparecían las carreras con más demanda social: entre las veinte primeras ni siquiera aparecía la de arquitectura. Pero las conclusiones que se desprenden de ese estudio son desmentidas cada otoño, al iniciarse el período de matriculación: año tras año, hay excedente de aspirantes.

Me da la impresión de que la carrera de arquitectura se nutre de la inercia de un antiguo prestigio social, que hoy ha adquirido la forma de una notoriedad propia de un cantante de rock; probablemente, es el cebo de popularidad lo que fomenta las vocaciones, más allá de la demanda real y la retribución efectiva.

C. A. – *¿Qué opina sobre identificar una ciudad con un edificio? Por ejemplo, ¿Bilbao con el Guggenheim?*

H. P. – Es algo inevitable; con un edificio o con cualquier otra cosa o persona: le ocurrió a Vic, con el *pa de pessic*; a Cantimpalo, con el chorizo; a Calatayud, con la Dolores. Bilbao ha tenido peor suerte: le ha tocado vivir con la cruz de ese cachivache.

C. A. – *¿A qué edad madura un arquitecto?*

H. P. – Supongo que, como las manzanas, dependiendo del clima y del ambiente; pero, en términos generales, aconsejaría trabajar para otro hasta bien cumplidos los cuarenta; es mejor no asumir prematuramente la responsabilidad de algo que en unos años probablemente te pondrá en evidencia.

C. A. – *¿Qué ventajas aportaba el lápiz a la hora de proyectar que no ofrezca el ordenador?*

H. P. – A mí, todas, porque sólo uso el ordenador para procesar textos; pero cuando veo que alguien lo maneja con soltura, siento envidia: soy consciente de lo que me pierdo. El dibujo por ordenador tiene, entre otras, las ventajas de simplificar y hacer más rápida la verificación visual, aumenta la precisión, permite acceder a diversas escalas casi a un tiempo y, en fin, evita trámites intermedios, lo cual no significa que la mayoría de usuarios se beneficie realmente de tales facilidades: en realidad, dibuja quien proyecta, sea cual sea el instrumento.

Sería una lástima que el abuso de la máquina hiciera que se perdiera la hoy ya escasa capacidad de representación gráfica manual, y que la facilidad de mecanizar el resultado se tomase como un modo habitual de suplantar la concepción.

C. A. – *¿Plano o maqueta?*

H. P. – Lo importante es conocer el fundamento formal del orden que vertebra el proyecto. Los instrumentos de des-

cripción y verificación de lo concebido dependerán, como es natural, de los hábitos de quien proyecta y, en última instancia, de la capacidad de abstracción de cada cual. Como criterio general, yo aconsejaría escoger el procedimiento que facilite más el proceso de concepción en que se basa la construcción de la forma arquitectónica y, a la vez, contribuya menos a que lo afectado y lo vistoso suplanten lo genuinamente visual.

C. A. – *¿Cree que para la formación de un arquitecto es necesario un conocimiento práctico de la construcción?*

H. P. – Me parece esencial saber lo que son las cosas, y, para saber lo que son, es necesario conocer cómo se hacen. Proyectar es definir lo que es un edificio; no escoger a qué debe parecerse, como ha sido habitual en las últimas décadas. No se puede proyectar con líneas que no se refieren más que a otras líneas, más o menos fotogénicas: el detalle no es un requisito administrativo, es el testimonio más intenso de la concepción. El pormenor se refiere directamente a la construcción aunque, como la propia arquitectura, no se agota en la observancia de sus principios: si hay arquitectura, habrá forma, esto es, orden que sintetiza y, por tanto, contiene las distintas lógicas, sin plegarse a ninguna de ellas.

C. A. – *¿Qué libro recomendaría como de lectura obligada?*

H. P. – *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset. Es la mejor introducción al arte moderno que conozco. Escrito en 1924, recién concluida la fase vanguardista de la

modernidad, se trata de un caso extremo de reflejo intelectual, fruto de una lucidez excepcional.

C. A. – *¿Qué está leyendo actualmente?*

H. P. – Voy picoteando. Suelo tener siempre varios libros entre manos. Nunca me siento tan desocupado como para leer un libro de un tirón: sé por experiencia lo que cuesta escribirlos, y los jirones de espíritu que dejas en cada uno de ellos. Zamparse un libro de una vez me parece desconsiderado para con el autor y pernicioso para con uno mismo; es abusar de las facilidades que proporciona la edición; algo parecido a ingerir de un sorbo una botella de buen vino, por mucho que la configuración del envase y las circunstancias del momento lo propicien.

Trato, pues, de husmear en libros escritos por gente que saben de lo que hablan, circunstancia que, como se sabe, no es frecuente: a menudo tienen más éxito los libros manifiestamente incompetentes, probablemente porque así los lectores sienten henchirse su ego al comprobar que eso ya lo habían pensado ellos.

Lo anterior me lleva a preferir libros escritos por profesionales o artistas frente a los productos de críticos y diletantes. Estos días manejo dos: una colección de *Escritos y conversaciones* de Sviatoslav Richter, acaso el último gran pianista del siglo xx, que desapareció prácticamente con él, y *El dardo en la palabra*, recopilación de textos que aparecieron en la prensa diaria, en los que Lázaro Carreter glosa con agudeza y sentido del humor el uso del lenguaje que se aprecia en los medios de comunicación. Suelo insistir en mis clases en

la importancia de hablar con propiedad, si se quiere pensar como es debido. Usar mal los términos no sólo es estéticamente reprobable sino intelectualmente perverso.

Desde hace un tiempo observo que se utiliza con orgullo y suficiencia el verbo *priorizar*, entre otros anglicismos, con el cual –aparte de la violencia en el sentido y la grosería fonética del término– se pervierte el significado profundo de la operación: continuar usando *valorar*, aunque ello suponga dejar implícita la jerarquía que se deriva del juicio, tendría la ventaja de que la acción seguiría refiriéndose a unos valores reconocidos por el intelecto, y no sólo se relacionaría con una eventual eficacia instrumental, como manifiesta el neologismo.

C. A. – *¿Cree que el arte es un valor añadido a la arquitectura?*

H. P. – Cuando yo estudiaba, nadie se planteaba la “artisticidad” de la arquitectura; no por humildad sino por soberbia: el arte había alcanzado cierto desprestigio desde la perspectiva de una arquitectura moderna y en auge. Desde ámbitos profesionales más o menos generalizados, se consideraba la arquitectura como una especie de superación del arte, institución que se identificaba sobre todo con el siglo xix. Se quería ver en la arquitectura una actividad más intensa, precisa y rigurosa, vinculada a un modo de conocimiento en el que construir con la visión tenía un papel determinante.

Paradójicamente, pensando de ese modo, se asumía una manera de concebir la arquitectura desde criterios estrictamente artísticos, esto es, fundados en la construcción de una realidad nueva, dotada de una estructura formal

40 consistente, capaz de ser reconocida por sus atributos de universalidad, ajena por completo a cualquier criterio de mimesis

Hoy, por el contrario, todo el mundo parece actuar desde una presunta artísticidad que se identifica más con las prerrogativas del bohemio de zarzuela que con el compromiso de estructurar artefactos genuinos, dotados de orden inmanente y consistencia visual. Es curioso, pero conocido: nunca se habla tanto de una cualidad como cuando se ha perdido el hábito de practicarla.

C. A. – *¿Qué opina sobre el peso que tienen las asignaturas técnicas respecto de las humanísticas en la carrera de Arquitectura?*

H. P. – No creo que se deba contraponer la técnica al humanismo: las humanidades se llamaron así para distinguir las del estudio de Dios y, en general, de lo divino. Prefiero distinguir entre las materias que describen hechos y las que juzgan con criterios de valor. La prioridad que habitualmente se da a las primeras respecto a las segundas acaso se deba a un propósito de ser objetivos, científicos y demostrables. La arquitectura se vale, sin duda, de técnicas que se apoyan en principios objetivos, pero no debe perderse de vista que, en el proyecto, tanto la concepción como el juicio en que se funda son subjetivos, pues dependen de valores que serán compartidos en la medida que aspiren a ser universales.

C. A. – *¿Qué viaje no ha podido hacer todavía?*

H. P. – Por razones diversas, he tenido que suspender en

dos ocasiones un viaje a California. Espero que en mi tercer intento podré conocer en su medio la obra de Neutra, y asomarme, aunque sea entre tropes de turistas, al Gran Cañón, para solaz del espíritu y memoria de John Ford.

C. A. – *¿Qué ciudades le interesan por su arquitectura?*

H. P. – En líneas generales, Chicago, por la precisión y el rigor de sus edificios; por Mies, claro. Entre las que visito últimamente, São Paulo, por su tamaño y energía; Montevideo, por los edificios de viviendas de Pocitos, por García Pardo y por Sichero; Buenos Aires, por la excelencia y dimensión de la obra de Mario Roberto Álvarez, por el Piazzola implícito, que hace más específicos los parques y más intensos los silencios.

C. A. – *Barcelona, en una palabra.*

H. P. – En unas pocas. Una ciudad que ha sabido fundar su modernidad, su atractivo, en un modo positivo de asumir su propio anacronismo. Me explicaré: una ciudad en la que lo público todavía se asume como se hacía en el siglo XIX; donde la arquitectura, por ejemplo, todavía interesa, esto es, todavía se cuestiona. Es una herencia del pasado lo que hace a Barcelona deseable. Lo intuí desde pequeño: la conocía sólo de paso hacia Blanes, donde pasaba el verano cuando era niño. Vine a estudiar a Barcelona hace cuarenta años y me dije: tu sitio está aquí. Y aquí me quedé, hasta hoy.

C. A. – *¿Cómo cree que la gente debería sentir y mirar la arquitectura?*

H. P. – Para que haya experiencia estética tiene que haber un reconocimiento de forma, no una mera efusión sentimental, como creen los cursis. Sería bueno, por tanto, que la gente reconociera en los edificios aquellos valores que fundaron su concepción y vertebran su estructura espacial. Pero, para que ello se dé, la arquitectura, sin renunciar a la subjetividad esencial de los productos del arte, tiene que aspirar a la universalidad; si no es así, no habrá experiencia estética, sino mero acatamiento de una falsa autoridad, sancionada por el mercado y difundida por los medios. Es evidente que la arquitectura que hoy triunfa se beneficia de la sumisión derivada de la ausencia de criterio. Quiero insistir en la tendencia necesaria a la universalidad como única vía para que la acción subjetiva no se pervierta, al verse abocada a lo personal e intransferible.

La aspiración común a lo universal de la forma permite la complicidad con arquitectos o meros ciudadanos formados en ámbitos geográficos y culturales muy distantes, pero con valores estéticos que se apoyan en supuestos análogos. Hay que confiar en que la tendencia a lo universal propicie la experiencia estética y aleje del solipsismo. Si no hay experiencia estética, no cabe más que la sumisión, esto es, el retorno a una situación en la que, como en el pasado, el gusto se difundía por imposición jerárquica.

C.A. – ¿Qué época arquitectónica es la que más le interesa?

H. P. – La modernidad bien entendida, esto es, la arquitectura que se inicia en los años veinte y alcanza su culminación en la segunda mitad de los años cincuenta. Como se

apreciará, estoy invirtiendo conscientemente un criterio generalizado según el cual la gran arquitectura moderna apareció de repente, por motivos socioeconómicos, a lo largo de los años veinte, y a partir de entonces fue pervirtiéndose progresivamente, presa de un estilismo abstracto y excluyente, hasta que los realismos la redimieron para siempre, a finales de los años cincuenta. Mis tres últimos libros, publicados en 1997, 1998 y 1999, respectivamente, se centran en esa arquitectura.

El sentido de la arquitectura moderna (1997) es un boceto teórico del ámbito estético de la modernidad, en sentido amplio. Revisa las ideas estéticas que, a partir de Kant y a través del formalismo del siglo XIX, constituyen el antecedente teórico de la vanguardia. Esboza los albores de la modernidad arquitectónica durante los años veinte, recorre su desarrollo tras la Segunda Guerra Mundial y describe su crisis, a finales de los años cincuenta.

Curso básico de proyectos (1998) describe, con textos e imágenes, mi noción de modernidad, los principios en que, a mi juicio, se funda y los valores que caracterizan sus obras más genuinas. Critica los tópicos que han difundido una noción equívoca de lo moderno: racionalidad, imaginación, innovación constante, determinismo funcional y técnico son falsos ídolos de la conciencia común sobre los que se ha fundado y difundido una modernidad de opereta.

Miradas intensivas (1999) reivindica el fundamento intrínsecamente visual de la arquitectura moderna frente al “racionalismo fantasioso” que en los últimos tiempos se ha vendido como imaginación y creatividad; propone el juicio

42 estético, de carácter visual, aun cuando implica las facultades del conocer, como modo típico de la experiencia arquitectónica.

Estos tres libros sintetizan la labor de treinta años de docencia en la ETSAB, constituyen un compendio sintético de mi experiencia a lo largo de ese tiempo y se ajustan a las materias que he impartido en su transcurso.

C. A. – *¿Cómo ve el futuro de los estudiantes que están acabando la carrera?*

H. P. – Me referiré a lo arquitectónico, no a lo laboral. En ese aspecto, creo que el panorama es hoy mejor que hace diez años: la confusión de las últimas décadas parece escampar. Se aprecia de nuevo cierto interés por lo moderno; las groserías y extravagancias que hace sólo cinco años saturaban las revistas empiezan a considerarse, desde sectores cada vez más amplios de la profesión, un fenómeno estrictamente comercial y relativamente pasajero, producto singular de la coincidencia histórica entre el afán de notoriedad de algunos políticos y la ambición e incultura de algunos arquitectos, todo ello en una situación generalizada de escasa autoestima de unos y otros.

De todos modos, tras las maneras modernas que hoy proliferan, hay mucho estilismo hedonista, que entiende la escasez como un valor, por el mero hecho de que los críticos llaman *minimal* a los productos que la exhiben. Se va configurando así una arquitectura afectada –sin la aparatosidad de antaño, justo es reconocerlo–, esencialmente imprecisa, que maneja un repertorio escaso y manido, haciendo gala

de incultura visual, con algún que otro guiño capaz de seducir al jurado de turno. La generalización de los concursos, que se justifican con el pretexto de hacer transparente el encargo pero que, en realidad, evidencian una ausencia absoluta de criterio por parte de las instituciones, está perjudicando seriamente la regeneración de la arquitectura a la que se asiste desde hace un tiempo.

Más allá de ese estilismo moderado que hoy prolifera, existe una arquitectura auténticamente moderna, que trata de recuperar la frescura e intensidad de la gran arquitectura del siglo xx. Son obras de arquitectos de diversas edades, aunque todos ellos están convencidos de que la arquitectura es una forma de ordenar conforme a criterios de consistencia visual, no un modo de sorprender, con afán de notoriedad y con un ojo puesto en el mercado.

De todos modos, no parece probable que la arquitectura vuelva a ser lo que fue: la vistosidad y el espectáculo, aderezados con abundante sal gruesa para garantizar la eficacia, son los valores que han reemplazado al fugaz mito de la calidad con que empresas e instituciones trataban de manifestar su solvencia hace cuarenta años. Basta con repasar la evolución de las sedes de las multinacionales a lo largo de la segunda mitad del siglo xx para comprobar lo que digo.

Pero la crudeza del diagnóstico no exime de aspirar a lo mejor: nada impide la regeneración personal del arquitecto, aunque ello implique renunciar al *glamour* recalentado de las revistas y los cenáculos de moda; abandonar el afán de una notoriedad que jamás será prestigio; cultivar el sentido del humor, ingrediente básico del escepticismo inteligente;

desconfiar del reconocimiento social de la broma, coartada histórica de la inseguridad; ejercitar la capacidad de juicio estético, deshaciendo así el equívoco que asocia la calidad a lo nuevo, y lo nuevo a lo simplemente inesperado; recuperar la autoestima; exigirse, en fin –como repetía Coderch–, “más de lo que la sociedad consiente”.

C. A. – *¿Cuál es la decisión acertada más reciente que recuerda?*

H. P. – Haber adecuado mi vida a la diversidad de las actividades de mi espíritu. En el giro que ello ha supuesto en mi existencia, tiene una importancia decisiva para mí la asunción del Vicerrectorado de Programas Culturales de la UPC.

C. A. – *¿Qué quiere ser cuando sea mayor?*

H. P. – En realidad, ya lo voy siendo: pianista de jazz. Preveo, en breve plazo, establecerme con mi amigo Paco Solé y otros colegas en un bar de las Ramblas, donde actuaremos alternativamente o formando dúos, con el fin de estimular el espíritu y, en la medida de lo posible, la carne de las turistas de la tercera edad.

Título original: “Entrevista a Helio Piñón, catedrático de Proyectos de la ETSAB y vicerrector de Programas Culturales de la UPC.”

Publicada en la revista *ETSAV*, núm. 18, marzo de 2000

REDACTORES DE LA REVISTA A&P ENTREVISTAN A HELIO PIÑÓN

Arquitectura & Planeamiento – *Nuestra revista desarrolla el tema de las migraciones, presuponiendo cierta distinción, por ejemplo, entre la arquitectura argentina y la catalana o la finlandesa. Esa orientación a la universalidad que usted subraya como propia de la noción de modernidad, ¿en qué medida se ve afectada por la particularidad de los espacios locales?*

Helio Piñón – La universalidad es un atributo deseable en los valores y criterios de concepción –no en los materiales– de cualquier tipo, que el proyecto estructura. Por otra parte, la universalidad no es sinónimo de uniformidad, sino que hace referencia a la abstracción, a la trascendencia: es tan moderno el Breuer europeo como el americano y, en cada caso, su arquitectura acusa el contexto en que se produce. Tan moderno es el Mies de Chicago como el Álvarez de Rosario, sin que sus obras sean idénticas, ni siquiera parecidas, en muchos aspectos.

Esta preocupación por la especificidad local es un problema que ha surgido, precisamente, después del abandono de la modernidad y, en el fondo, trata de encubrir la orfandad estética que determinó la decisión: la ausencia de criterios de formación debida a su abandono trata de reemplazarse con criterios de pertenencia. Creo que la cuestión relevante no es tanto la *identidad nacional* de las obras cuanto su *identidad estética*: esto es, el producto de la legalidad formal específica que hace que las obras sean algo; no que sean algo de aquí o de allá, sino que sean algo en sí mismas. La mayor parte de las arquitecturas de estos últimos años, incluso las más elaboradas y aparato-

sas, no son nada más que un conjunto desestructurado de lugares comunes. No es que no sean arquitecturas rosarinas o porteñas, catalanas o finlandesas: sencillamente, no son arquitectura porque no son nada.

A&P – *Usted sostiene que el valor de las obras no reside en el hecho de ser de acá o de allá, sino en ser, a secas. Ahora bien, ese “ser” al que aspiran las obras de arquitectura ¿está, en alguna medida, condicionado por las particulares condiciones de existencia, por el contexto en el que llegan a ser?*

H. P. – Creo que, si una obra de arte es auténtica, hace buen uso de las condiciones en que se da: el ámbito cultural y geográfico es una parte importante de esas condiciones. No se puede reducir la concepción a un acto de subjetividad trascendental absoluta. El ejercicio de la subjetividad es una manera de asumir la historia, esto es, un modo de incorporar el tiempo y el lugar. No creo que nadie tenga que proyectar preocupado porque se note que interviene en Rosario, o en otra parte: tiene que procurar que el proyecto sea genuino y auténtico y, si lo es, seguro que incorporará valores que respondan a las circunstancias y condiciones del emplazamiento; y cuanto mejor concebido esté, más intensa será la pertenencia cultural, como parte esencial de la síntesis que la forma supone.

A&P – *Con relación a estas cuestiones, en los últimos meses se ha abierto un cierto debate a escala local en torno a algunas iniciativas de la municipalidad de contratar direc-*

46 *tamente a arquitectos extranjeros, especialmente europeos, para realizar los proyectos públicos más relevantes.*

H. P. – No me parece aconsejable encargar proyectos a arquitectos de fuera por el mero hecho de que sean famosos: contribuye a crear una mitología ficticia. No tengo nada en contra de incorporar en cualquier lugar obras de arquitectos realmente competentes de otro país; pero, como es sabido, la fama y la competencia en los últimos tiempos no siempre coinciden. En realidad, a menudo se recurre a la notoriedad de un arquitecto para conseguir la complicidad social y, a la vez, garantizar la publicidad de la operación: un edificio que ya nace “famoso” sirve, en ocasiones, para maquillar políticas de franco desinterés por la ciudad.

Creo, por tanto, que el encargo a un arquitecto extranjero tiene que estar justificado desde el punto de vista de la calidad; tendría que aportar unos valores que, más allá de cualquier propósito espectacular, puedan constituir una referencia para los ciudadanos del país que recibe la obra: en realidad, para los ciudadanos del mundo entero.

Pero esta circunstancia rara vez se da, como es sabido, porque los encargos no se hacen con ese propósito, sino con el contrario: se pretende que el fulgor de dicho encargo legitime la elección; en definitiva, se consigue obviar el juicio del administrador y anestesiar la capacidad de juicio del ciudadano: todo el mundo debe aceptar incondicionalmente la obra porque es producto de un arquitecto famoso. Es una muestra de despotismo que, a diferencia del ilustrado, gestiona los acontecimientos con criterios de rentabilidad política, no de excelencia artística.

De nuevo, volvemos al punto sobre el que suelo insistir siempre: mientras los ciudadanos no asuman la necesidad de juzgar por sí mismos, tras haber tratado de adquirir capacidad para ello, y abandonen por fin la condición de súbditos culturales, la arquitectura –el arte– continuará siendo la gran farsa en que se ha convertido desde hace décadas, sin que quepa otra respuesta que el acatamiento incondicional.

A&P – *Si el juicio estético se sostiene en la existencia del sujeto, en la realidad, en la capacidad de ciertos sujetos ilustrados entrenados para reconocer formas que se apoyan en valores universales, cabe preguntarse si existen esos valores universales y, sobre todo, si habría un entrenamiento para asumirlos como marco del juicio. En definitiva, ¿cómo se enseñan estos valores universales, aparentemente inefables?; ¿con qué instrucción se educa a ese sujeto estético?*

H. P. – El juicio es subjetivo por definición: sólo puede emitirlo un sujeto en ejercicio de sus facultades. Pero el sujeto no debe confundirse con el individuo: sujetos son cada uno de los miembros del colectivo de seres humanos, que nos diferenciamos de los objetos porque somos animados y somos capaces de reflexionar. Los valores universales, en la realidad, constituyen un objetivo inalcanzable; sólo es posible aspirar a ellos para propiciar el reconocimiento de la acción creadora por parte de sujetos distintos de su autor.

Para ejercitarse en el juicio estético, es preciso tratar de identificar lo que significa la tendencia a la universalidad, esto es, distinguir entre lo que es un principio constitutivo de la especie humana y la mera verificación de gustos, más o

menos extendidos. El orden, la economía de medios, el rigor, la precisión –pongamos por caso– son valores que pueden considerarse universales: su presencia constante en las diferentes manifestaciones artísticas de ámbitos culturales e históricos diversos lo corrobora; la propia existencia del estilo internacional en arquitectura permite inferir la existencia de tales valores, aunque sea como aspiración última.

De todos modos, prefiero plantear las cosas al revés: ¿cómo han llegado a valorarse el desorden, la afectación o el despilfarro? Probablemente, la audacia de unos cuantos programadores culturales que trataron de aprovechar el relativismo liberal que progresivamente se está instalando en las conciencias y sensibilidades ha tenido que ver con ello. ¿Cuál es el proceso por el que se llegó a la conclusión de que el proyecto de arquitectura debía centrarse en la exhibición del desorden, en obrar con un exceso acrítico de medios visuales y materiales, sólo amparado por la imprecisión y el desbarajuste?

Se me antoja que la apuesta interesada por un infantilismo populista, de fácil digestión, puede explicar el ablandamiento intelectual y sensitivo que tal programa supone. Sólo en el marco de un proceso de renuncia y baja autoestima como el presente puede haber alcanzado notoriedad la arquitectura que en los últimos años han propuesto las revistas como modelo a consumir.

A&P – ¿Coincide en que en el elementalismo están consolidados la mayoría de estos principios? En otras palabras, ¿sería el neoplasticismo un referente?

H. P. – El neoplasticismo es un modo de concebir la forma, el cual es capaz de dar cuenta, con similar precisión, de las situaciones más diversas, lo que probablemente explique que después de 90 años no se haya conseguido superar; es más, no muestra ni una arruga, pese a los denodados esfuerzos que, desde distintos sectores del arte, se han hecho para arrinconarlo. Pero éste es un hecho independiente de cualquier posición teórica; se comprueba con la mera observación: en la arquitectura más descuidada, la más ajena a la modernidad, se aprecian, por poca atención que se preste, pequeños episodios neoplásticos que actúan como células de forma elemental, resolviendo problemas específicos de ajuste; incluso las obras que muestran la mayor devoción deconstructiva, el posmodernismo más banal, se apoyan en pequeños núcleos de ascendencia neoplástica que anidan en los intersticios de las fracturas, elongaciones, excrescencias y prótesis más pintorescas.

Un atributo del neoplasticismo, que acaso permite entender su trascendencia histórica, es el hecho de que se trata de un sistema constructivo de formas y de materias, a la vez; un sistema de concepción formal que comporta una tectonicidad implícita e intensa .

Sólo cuando se empezó a dudar de que la tectonicidad fuera un atributo de la arquitectura, el neoplasticismo cayó en desuso. Me refiero a la tectonicidad como la condición que permite entender el artefacto como algo formal y materialmente construido. La tectonicidad es un atributo visual, que afecta a la concepción, no una cualidad de la construcción material de la obra; puede basarse, como a menu-

48 do ocurre, en una ilusión. Pero es sabido que la verdad en arte no coincide con la verdad de los hechos: la verdad del arte se apoya, a menudo, en una ficción que es consustancial a la propia naturaleza de aquél; se trata de una idea de verdad como coherencia, no como adecuación. Esto no suele entenderse y, en ocasiones, se confunde la tectonicidad con la simple transparencia a la construcción: a veces, de un malentendido surge una doctrina, como ocurrió con el brutalismo.

A&P – ¿Cuál debería ser el entrenamiento para desarrollar estas capacidades?

H. P. – Primero, habría que tener claro que la práctica del arte es realmente una actividad creadora, no una mera gestión de imágenes con un más o menos vago respaldo estilístico. El arte moderno ofrece las posibilidades de crear, en sentido estricto, genuino, un objeto que antes no existía, cuyo valor esencial reside en su autenticidad y en su consistencia formal como artefacto. No hay que suponer, pues, que lo artístico tiene que ver con lo novedoso, con lo sorprendente, como con frecuencia se cree, ante el desconocimiento de los atributos que realmente lo caracterizan.

En segundo lugar, es preciso acostumbrarse a mirar: para concebir hay que juzgar y para juzgar hay que reconocer los valores de lo observado. Después de treinta años de ejercer la docencia, de haber publicado siete libros y tres o cuatro docenas de artículos y de haber impartido más de un millar de clases similares a las que he desarrollado aquí esta semana, lo único que en este momento me atrevo a ha-

cer por un estudiante de arquitectura es tratar de mostrarle cómo miro la arquitectura y la materia, en general, por si puede serle de utilidad: mi último libro, *Miradas intensivas* (2000), es un conjunto de fotografías, dispuestas aleatoriamente, sin leyenda que las identifique, tan sólo enmarcadas con un prólogo y un epílogo donde trato de señalar el fundamento teórico del ensayo. De nada me habría servido toda mi actividad teórica si no me hubiera ayudado a mirar con más penetración formal.

La capacidad de juicio se apoya, pues, en el ejercicio de la mirada: ambas competencias se aprenden ejerciéndolas; en definitiva, tratando de reconocer forma allá donde la haya.

Estoy convencido, en cambio, de que la capacidad de juicio no se ejercita hablando y debatiendo: en todo caso, se podrá analizar la arquitectura desde los puntos de vista más variados, pero el juicio no es una descripción sino una síntesis, un acto por el que el sujeto reconoce en la obra unos valores que él atribuye a lo artístico; en definitiva, mediante la reflexión se pueden establecer las condiciones en las que se da el juicio, pero eso es todo.

Hace décadas que observo una tendencia creciente a teorizar acerca de lo arquitectónico, que en Latinoamérica arraigó con particular intensidad y que, a mi juicio, ha sido sumamente perjudicial para el desarrollo de la arquitectura: las escuelas se han ido llenando de semiólogos, psicólogos, sociólogos y demás expertos en ciencias humanas que imparten saberes dignísimos, probablemente útiles en otros ámbitos, pero que lamentablemente no han contribuido al

progreso de la arquitectura sino que, por el contrario, han contribuido a aumentar la confusión. La práctica teórica a que esa tendencia a conceptualizar dio lugar se ha caracterizado, además, por una inmensa disponibilidad a la hora de integrar las doctrinas y tendencias más banales: eso explica su escaso sentido crítico ante la proliferación de imposturas, que en las últimas décadas han situado a la arquitectura a las cotas en que hoy se encuentra.

La actividad de proyectar, que se apoya en juicios de reconocimiento de forma, difícilmente se puede atajar con razonamientos propios de la reflexión teórica: la teoría debería, en todo caso, aclarar la relación entre ambas arquitecturas, así como desvelar la historicidad de los valores y criterios en que una y otra se fundan: esa debería ser su contribución esencial, tanto al proyecto de arquitectura como al conocimiento de la misma.

Es escandalosa la indiferencia con que los “teóricos” no tan sólo han permitido, sino que han contribuido a construir y difundir una idea banal de modernidad hasta convertirla en el blanco de cualquier bravata ignorante, a lo largo de las últimas décadas. Espero que nadie me acuse de infravalorar una actividad –la teórica– a la que he dedicado media vida y a la que continúo dedicando gran parte de mi tiempo.

La teoría no es una serie de conjeturas, más o menos interdisciplinarias, capaces de dar sentido a la vida de quienes, por la razón que sea, descubrieron en el saber literario una vocación tardía: la teoría no es sino la tentativa de explicar, mediante la reflexión intelectual, aquello que no

tiene explicación desde el sentido común. Se podrían contar con los dedos de unas pocas manos las contribuciones teóricas a la arquitectura que surgen realmente de un problema de conocimiento.

Pero, en general, se considera teoría la producción de elucubraciones, generalmente inconsistentes, que se alimentan de sí mismas y se reproducen *in vitro*, sin la acción crítica que supondría fecundarlas en el contacto con lo real. Por lo común, los teóricos constituyen una rémora para la arquitectura por cuanto parecen ofrecer sus habilidades como una actividad paralela, alternativa y complementaria al proyecto, cuando en realidad desarrollan una práctica alternativa, ciertamente, pero no sólo ajena, sino fundamentalmente entorpecedora de la concepción.

Volviendo a su pregunta, creo que es relativamente sencilla de responder: la capacidad de juicio se adquiere ejerciéndola, tratando de conocer a qué valores referir el acto, negándose a ser un espectador pasivo, ajeno a las reglas de juego al que se asiste. El propio Kant decía que el juicio estético no se puede enseñar: se aprende con la práctica.

Se me antoja que la relación del espectador con la arquitectura de los últimos tiempos es análoga a una situación en la que el público de un estadio asiste a un partido de fútbol en el que, de pronto, un espectador aprecia una maniobra que le hace pensar que el jugador que la ha provocado no sabe que el objetivo de su equipo es tratar de introducir la bola en el arco del equipo contrario. Se da cuenta porque cuando era joven fue futbolista y conoce tanto las reglas del juego como el modo de vencer y la táctica debida para

50 conseguirlo: el resto de espectadores se limitan a disfrutar de las evoluciones de los contendientes; sólo él sabe que no es fútbol a lo que aquellos jóvenes realmente juegan, sino que realizan unas evoluciones que, a los ojos de la concurrencia, se le parecen mucho.

Todo es casi igual pero, en el fondo, no tiene nada que ver, porque la finalidad que supone conocer que hay que introducir la bola cambia por completo tanto los gestos como la propia táctica; cualquiera de las operaciones que antes de descubrir el fraude nos parecían habituales de un futbolista, ahora nos aparecen como fruto de un grupo de imitadores. Creo que el ejemplo es muy claro: llevamos más de treinta años en los que la arquitectura no se concibe con el propósito de construir objetos genuinos y consistentes, sino para alcanzar notoriedad imitando lo que hacen otros, que ya disfrutaban de ella.

A&P – *¿No supone todo esto una discusión acerca de “dónde está el gol”? Porque probablemente no haya un acuerdo tan amplio respecto de lo que significa “meter la bola” en arquitectura.*

H. P. – Es posible, dado que el ejemplo siempre simplifica. En el fútbol solamente hay una posibilidad de gol: el objetivo es, en ese caso, preciso y unívoco. De todos modos, meter la bola está previsto en las reglas del juego. Se dirá que no está claro cuál es el objetivo del arte; que no es tan evidente cómo actúa un artista. Me temo que quienes esgrimen tales argumentos no lo suelen hacer desde la conciencia de una u otra noción de arte o artista: sencillamente,

no tienen ninguna y tratan de escudar su ignorancia en un relativismo disfrazado de tolerancia.

Producir una obra de arte es alumbrar una obra genuina, dotada de sentido y consistencia, que antes no existía, capaz de ser reconocida por otro como tal. Pero es evidente que muy pocos se plantean su actividad arquitectónica en esos términos o parecidos. Casi nadie se preocupa por adquirir capacidad de juicio, sino por identificar la opinión del crítico más reconocido: en realidad, es frecuente enajenar la propia subjetividad, sometiéndola al baremo del experto o del mercado, prioridades que casualmente suelen coincidir.

La actividad del artista se apoya, como he dicho, en la capacidad de *formar* una obra, dotándola de una legalidad específica, irreductible a la acción normativa de un sistema o ley general. En arquitectura –y en arte moderno, en general– se da la paradoja de que las reglas no se conocen hasta el final: todo el proceso de proyecto está orientado a alcanzar esa legalidad propia del artefacto, que no es más que el conjunto de reglas que determinan su identidad. En arquitectura, la naturaleza del problema se revela con la propia solución que encarna la obra.

¿Por qué no reconocer que, si en los museos cambiaran los cuadros originales por malas copias de los mismos, la gente seguiría abarrotándolos como cuando quien expone es un famoso? Creo que hay una situación de impostura generalizada en la que vivimos todos inmersos –y en la que probablemente seguiremos viviendo–, a tenor de las tendencias observables en la sociedad contemporánea.

A&P – ¿Por qué se da esta situación?

H. P. – En la esfera del individuo, la capacidad de juicio tiene que ver con la asunción de una jerarquía de valores pertenecientes a ámbitos distintos de la razón y la moral, que hacen del reconocimiento de la forma artística un modo de conocimiento atípico pero complementario del que produce la razón pura. Situar en esa perspectiva no es obvio: requiere, primero, conciencia del hecho diferencial de lo estético y, después, esfuerzo para adquirir el punto de vista que permite reconocerlo.

En el ámbito de lo social –aunque no soy experto–, me da la impresión de que llegó un momento en la segunda mitad del siglo xx en que, al configurar los mitos de una sociedad desarrollada que identifica el bienestar con el consumo, pareció prudente incorporar el arte a la nómina de productos de primera necesidad: en adelante, lo artístico naturalmente fue otra cosa; creo que no hay que darle más vueltas.

Entrevista realizada en Rosario, Argentina, el 24 de agosto de 2000.
Publicada originalmente en la revista A&P, *Arquitectura & Planeamiento*,
núm. 15, julio de 2001

HELEN PFEIFFER ENTREVISTA A HELIO PIÑÓN

Helen Pfeiffer – *No es fácil dar con una cuestión que introduzca la entrevista de un modo natural: me gustaría empezar por conocer su opinión sobre la arquitectura que ha enmarcado el cambio de siglo.*

Helio Piñón – Hablar de la arquitectura de un momento supone atribuirle una identidad que justifique la glosa, y no estoy seguro de que la mera noción de contemporaneidad presuponga una delimitación; en todo caso, creo que para hablar de la arquitectura actual hay que referirse al período en cuyo proceso ha de inscribirse necesariamente lo que hoy acontece.

Da la impresión de que en estos últimos tiempos asistimos al final de un ciclo que ha ocupado los últimos cuarenta años, determinado por el abandono de los criterios visuales y constructivos de la modernidad. Abandono motivado por la convicción de que los arquitectos modernos se habían apartado de los principios de la arquitectura moderna tal como los habían expuesto y practicado los llamados “maestros”: en esencia, lo que se echó en cara a los arquitectos modernos fue su claudicación ante un estilo “impersonal y frío”, que no lograba implicar a los usuarios y que, para colmo de males, a la sazón ya ni siquiera reflejaba con fidelidad el espíritu de la época. En realidad, los objetores, que eran por lo general críticos –o arquitectos metidos a críticos–, lamentaban que la arquitectura moderna hubiera conseguido difundirse y, hasta cierto punto, generalizarse, a través de lo que ellos consideraban una operación estilística; imperdonable proceder, sobre todo si se tiene en cuenta que creían que la modernidad era, por definición, irreducti-

ble al estilo; por lo que la prefiguraron como un “no sé qué” en constante proceso de renovación.

Esta situación propició la sucesiva aparición de doctrinas dispuestas a tomar el relevo de lo moderno, con una vigencia media de seis o siete años, y tras su repentino agotamiento hoy parece que la arquitectura moderna vuelve a despertar un interés inusitado. Esto no lo digo como fruto de un sesudo trabajo de campo, sino como resultado de la observación de la realidad más palpable: basta con ojear unas pocas revistas, catálogos de exposiciones o resultados de premios para comprobar con qué rapidez han desaparecido las fantasías gestuales, deconstructivas, minimalistas o de cualquier otro tipo, que hace sólo diez años causaban furor.

H. P. – *¿A qué atribuye el fenómeno?*

H. P. – Le responderé desde el sentido común; no he realizado un estudio sobre el hecho y no soy adivino. Creo que responde a la generalización de cierta sensación de cansancio. Dar palos de ciego puede ser excitante si se golpea la piñata de vez en cuando; pero me temo que el número de peroles alcanzados en ese tiempo es manifiestamente desproporcionado con respecto a la cantidad de bastonazos que se han perdido en el aire.

Trato de ponerme en el lugar del arquitecto dedicado a su profesión, que confía en los medios de comunicación, especializados o no, para seguir las vicisitudes de la arquitectura: imagino su desconcierto al comprobar de qué modo se han ido sucediendo doctrinas incapaces de dar cuenta tanto

54 de la construcción material cuanto de la estructuración de los programas, pero que, paradójicamente, los críticos han elogiado con fingido entusiasmo como un avance del futuro creativo y libre que se avecina.

H. P. – *De modo que cree que ha habido presión de lo que podríamos denominar “las bases” de la arquitectura en esa llamada al orden que usted advierte.*

H. P. – No sé si tanto las bases cuanto los “cuadros intermedios”, porque las “primeras figuras” parece que siguen obstinadas en sus calculadas aventuras, y los alcaldes, en general, siguen contratando sus servicios para tratar de “poner su ciudad en el mapa”. Sólo quienes no se sienten especialmente comprometidos con una imagen de marca, por entereza espiritual o por tendencia al eclecticismo, son los que se han sentido más libres para volver a la arquitectura moderna o, mejor dicho, a la idea que entre recuerdos y fotografías han podido hacerse de ella, tras unas vacaciones tan largas.

Recientemente, se ha generalizado la conciencia de un fenómeno que, si bien en cierta medida se había dado siempre, en los últimos tiempos había alcanzado unas proporciones alarmantes: me refiero a la opinión según la cual los arquitectos famosos son unos y los buenos, otros, totalmente distintos. Esta idea, cuya evidencia debería hacer inútil cualquier argumentación, costaba de transmitir tan sólo hace unos años. Advertir el componente ficticio de la mayoría de los ídolos de la posmodernidad ha incitado, sin duda, a la desobediencia que hoy se advierte.

H. P. – *Le veo optimista. Parece que le alegra que las aguas vuelvan al cauce del que, a su juicio, jamás deberían haber salido.*

H. P. – No se confunda, no soy un conservador empeñado en restaurar el pasado a golpe de sentido común: lamento profundamente el abandono de un sistema que revolucionó la mirada y, por tanto, la concepción de la arquitectura, acaso porque exigía de sus practicantes una actitud incompatible con los requisitos del mercado que en los primeros años sesenta empezaban a tomar posiciones. Lo que efectivamente me preocuparía es ser un bárbaro incapaz de apreciar un acontecimiento de dimensión histórica excepcional, que divide en un antes y un después la historia del arte: me refiero a la aparición de un modo nuevo y distinto de concebir, vinculado a la idea moderna de forma, a raíz de las vanguardias pictóricas constructivas de principios del siglo xx.

Estoy convencido de que sostengo una postura comprometida con una idea crítica de progreso que se funda en la asunción de la historia y en el uso de los principios y materiales más valiosos que en cada momento se tienen a disposición. La ignorancia y la insensibilidad, que están en la base de las actitudes que han obviado la trascendencia de la modernidad, han constituido el caldo de cultivo de la huida hacia delante que se halla implícita en la “arquitectura del espectáculo”; en cualquier caso, los fulgores que ahora parecen remitir han seducido a quienes confunden la curiosidad con la simple desazón e identifican la audacia con la renuncia a la autoestima. Lo cierto es que, bajo una

aparición de inconformismo radical, ha proliferado una iconografía mórbida que se quisiera espontánea, cuando en realidad es inmediata y banal.

No propongo la vuelta a una arquitectura ya obsoleta, sino que celebro la incorporación de algunos arquitectos de hoy a un sistema estético que –como diría Nietzsche a propósito de los sistemas de pensamiento– merece sobrevivir porque ha superado la crítica sistemática a la que el paso del tiempo lo ha sometido; el eterno retorno hay que entenderlo en sentido genuino: no es lo moderno lo que vuelve, sino que algunos arquitectos de hoy se incorporan a un modo de concebir que no ha perdido en absoluto su vigencia.

H. P. – *¿Podría definir, en pocas palabras, los fundamentos estéticos de esa modernidad que, a su juicio, ha tenido tanta trascendencia en la historia de la arquitectura?*

H. P. – En esencia, supone una ampliación de la noción de orden, sin que ello haya comportado una relajación en la consistencia formal de la obra. Me explicaré. El clasicismo se apoya en un fuerte control de la forma a partir de criterios muy rígidos, basados en la axialidad, la igualdad y la repetición, en el marco de una estructura jerárquica que garantiza la unidad del objeto. La modernidad extiende tal noción de orden, que en adelante ya no se identifica con la regularidad, sustituyendo la axialidad por el equilibrio, la igualdad por la equivalencia, la repetición por la serie; en definitiva, se abandona la jerarquía, que es sustituida por la clasificación, y se renuncia al criterio de unidad para enfati-

zar la idea de forma como relación que implica hasta dónde alcanza la capacidad de percepción del sujeto.

En el marco de ese cambio fundamental, se abandona el impulso de *mimesis* como criterio de identidad de la obra, para asumir el de *construcción* de un artefacto genuino en su creación y consistente en su formalidad. En arquitectura, se abandona el *tipo*, como estructura dotada de legitimidad social que estabiliza la construcción de edificios, para asumir la *concepción*, como modo de establecer el orden de un artefacto que se va a caracterizar por una legalidad formal específica, no derivada ni legitimada por ningún sistema exterior de validez absoluta.

Es, pues, un elemento intrínseco al proyecto moderno la relevancia de la subjetividad como ámbito del juicio estético en la que se fundan tanto la producción de forma como el reconocimiento de la misma: la estabilidad del tipo deriva de su condición de convención social, mientras que la consistencia de la forma depende de una acción subjetiva que sólo en la medida en que aspira a lo universal puede esperarse que sea reconocida por el resto de los humanos.

No escapa a nadie que la modernidad vino a complicar las cosas, si se compara con la relativa tranquilidad con que se podía acometer el proyecto clásico a finales del siglo XIX, a la sazón muy relajado por los efectos de la “oxigenación” ecléctica. Pero el hecho de que el artefacto moderno deba encontrar en cada caso su propia legalidad formal, sin el confort de un sistema protector, hizo pensar precipitadamente a algunos que se trataba de inventar, en cada caso, a partir de la nada; que el proyecto moderno no

56 partiera de un sistema normativo que garantice la estructura de los productos fue interpretado como una necesidad de actuar al margen de cualquier sistema de principios, según criterios *ad hoc* que en cada caso dictaría el estado de ánimo personal.

H. P. – *Generalmente, se identifica la arquitectura moderna, por una parte, con un funcionalismo de tipo racional pero alejado de los problemas del hombre y, por otra, con la ruptura radical del proceso histórico. Usted parece no estar de acuerdo con esa apreciación. ¿En qué sentido la modernidad incorpora al hombre y a la historia en su concepción de la arquitectura?*

H. P. – Efectivamente, es curioso que se identifique lo racional con lo deshumanizado; pero vayamos por partes. La calificación de la arquitectura moderna como *funcionalista* y *racionalista* encierra ya un vicio en su origen: al hablar de funcionalismo se trata de significar que la forma está determinada por la función; la célebre frase “la forma sigue a la función” expresa bien la creencia generalizada de que la modernidad instaura un determinismo funcional en el que la forma es el resultado casi unívoco de la presión del programa. No es ese, en cambio, el sentido en que puede hablarse de *funcionalismo* a propósito de la arquitectura moderna: sólo en la medida en que la identidad del edificio deja de estar determinada por el *tipo*, y depende del programa, puede hablarse de funcionalismo; no se trata, por tanto, de que la forma siga a la función, sino de que el cese del *tipo* como criterio de identidad de la obra ponga al programa en

el primer plano de las condiciones en que se da la forma.

Otro tanto ocurre con el uso del término *racionalismo*. Habitualmente, se entiende que la arquitectura moderna es *racionalista* porque se cree que responde sólo a criterios establecidos por el uso de la razón, sin intervención de los sentidos, haciendo gala de un uso vulgar del concepto. El *racionalismo* es una doctrina que sostiene que el único modo de conocimiento es el que deriva del uso de las ideas, sin necesidad de recurrir a la experiencia: la arquitectura moderna es *racionalista*, pues, en la medida que plantea la producción de la obra a partir de un acto de concepción, libre de la verificación empírica que suponía el recurso al *tipo*.

De modo que es la renuncia al *tipo* característica de la modernidad arquitectónica el rasgo que está en la base de los calificativos de *funcionalista* y *racionalista*. En ambos casos, el cambio supone un progreso en la conciencia subjetiva de la concepción: ordenando un programa según criterios de forma, ajenos a la naturaleza de sus requisitos funcionales aunque respetuosos con ella, en el primer caso, y concibiendo ese orden genuino y específico, con criterios de consistencia, al margen de cualquier determinación tipológica, en el segundo. Es cuando menos curioso que se consideren deshumanizadores los atributos de la arquitectura, que, como se ve, implican una asunción clara de la subjetividad, frente al modo clasicista de proyectar basado en la legalidad social del *tipo*.

El mito del *abandono de la historia* es más pintoresco, si cabe, que el del pretendido inhumanismo moderno.

Naturalmente, el abandono de la tipología conlleva un cambio radical en los modos de concebir o, mejor aun, supone el inicio de un modo de proyectar basado en la concepción, en el sentido fuerte del término. Sólo si se contempla una idea de historia basada en la continuidad absoluta de los procesos formativos puede considerarse que la modernidad saca a la arquitectura de la historia: sería como decir que la Revolución Francesa provocó un abandono de la historia porque clausuró determinados hábitos socioeconómicos vigentes hasta entonces.

Además, el arte moderno –y, por tanto, la arquitectura– realiza un programa estético que surge ciento cincuenta años antes, en la *Crítica del juicio* de Kant; se desarrolla a través de los teóricos formalistas del arte, a lo largo del siglo XIX, y fructifica en las vanguardias constructivas de la segunda década del siglo XX. En ese aspecto, la modernidad artística culmina un proceso de claras raíces históricas, que arrancan en los orígenes de la modernidad histórica, identificada con la Ilustración.

No, la arquitectura moderna es claramente humanista e inevitablemente histórica: con un sentido claro de progreso vinculado a la emancipación del hombre, por cuanto el proyecto de comunión social se apoya en el ejercicio de la subjetividad trascendente, en la aspiración subjetiva a la universalidad.

H. P. – *De ese modo, usted afirma que la modernidad se inscribe en la tradición del formalismo estético, mientras que a menudo se ha presentado el formalismo en arquitectura*

como una patología indeseable. ¿A qué se debe esta diversidad en la valoración de un mismo atributo?

H. P. – El cambio de marco de referencia que supuso la modernidad no fue advertido por quienes se apresuraron a explicar su fundamento: la novedad estética que aportaban sus productos creó en los críticos cierta urgencia profesional por desvelar su sentido. El desconocimiento de la auténtica naturaleza de la aportación de la arquitectura moderna en el terreno de la estética llevó a los autores a cargar las tintas en la condición de testimonio social que atribuían a las obras. Así, la sutileza más alta que los críticos percibieron fue reconocer que algo estaba cambiando en la sociedad cuando el arte nuevo era tan distinto; “el arte como expresión del espíritu del tiempo” fue el paradigma al que la mayoría de autores se enfrentó a la hora de buscar una explicación a las características especiales de la arquitectura moderna. La transparencia a la función y a la técnica debía ser, pues, la condición básica de la modernidad; la objetividad sería la garantía de una neutralidad deseable para la arquitectura, aquello que la aproximaría a la ciencia y, en definitiva, la haría merecedora del tiempo histórico en el que se producía.

La forma se vio, desde el principio, como el enemigo de esa objetividad deseable; identificada con los aspectos más personales de lo iconográfico, fue rechazada como un cáncer en el cuerpo de la propia modernidad que amenazaba con destruir, con el tiempo, sus propios principios.

Pero la modernidad ni es una mera expresión del espíritu del tiempo, ni su espíritu propicia la transparencia, sino

58 que se funda en un modo distinto de ordenar, de concebir un artefacto con criterios de consistencia formal. La modernidad estética, esto es, la aparición de nuevos criterios de construcción de la forma, es heredera de una vieja tradición formalista, que arranca en Kant y se desarrolla a lo largo de todo el siglo XIX, como se ha visto, sin encontrar un referente para sus reflexiones teóricas hasta las vanguardias constructivas de principios del siglo XX.

La propuesta de una formalidad distinta de la clasicista, que reserva al sujeto un papel decisivo para la concepción, es la gran aportación de la modernidad a la historia del arte: en la arquitectura moderna, la idea de creación adquiere un sentido genuino, vinculado a la generación de un artefacto que antes no existía, sin necesidad de recurrir a la validación de la experiencia, dotado de una identidad propia que se relaciona con su formalidad específica.

H. P. – *¿Cuál es el papel de la imaginación en todo ese proceso?*

H. P. – Lo formal hace referencia a la estructura de relaciones internas y externas que configuran un artefacto o episodio arquitectónico; lo formal no es accesible de modo inmediato por los sentidos, sino que es producto de un juicio de reconocimiento. No debe confundirse, pues, con las cualidades del objeto perceptibles inmediatamente por los sentidos, aquello que constituye lo que habitualmente se conoce por *figura*.

El juicio estético es, como digo, un acto de reconocimiento, no un veredicto o una calificación: en él intervienen

los sentidos, que son los perceptores del estímulo, junto con las facultades del conocimiento, la imaginación y el entendimiento, con cuya atípica colaboración se produce una actividad sintética orientada a reconocer la formalidad de un artefacto.

La imaginación no es, por tanto, una capacidad personal, próxima a la fantasía, capaz de introducir un componente de sorpresa o novedad en el espectador: la modernidad no tiene nada que ver con eso. Por el contrario, si la mayoría de quienes ejemplifican la denominada “arquitectura imaginativa” tuvieran realmente la capacidad para prefigurar en imágenes sus convulsiones psicológicas, seguramente habrían optado por dejar en proyecto sus “osadías”, y con ello habrían evitado al público la pesadilla de tener que soportar y obligatoriamente admirar la traducción visual de sus desasosiegos más íntimos.

La imaginación moderna se relaciona con la capacidad de concebir estructuras formales consistentes, en colaboración con el entendimiento y con el estímulo de la visión. La imaginación es un componente esencial de la intelección visual, un modo singular de conocimiento asociado al juicio estético, característico de la experiencia del arte.

H. P. – *Todo lo anterior se apoya en la convicción de que la práctica del proyecto es una actividad artística. ¿En qué sentido la arquitectura es o puede ser un arte?*

H. P. – Sólo una pequeña parte de los proyectos de arquitectura puede considerarse una práctica artística: aquellos en los que se alcanza una formalidad cuya consistencia

trasciende los criterios de funcionalidad de los que parte. Pero la mayor parte de los proyectos de arquitectura se acometen como si en realidad fueran actividades artísticas: sólo así se explica la desfachatez con que se subvierten convenciones elementales. A este respecto, me interesa señalar que la capacidad transgresora del sentido común que la arquitectura auténtica tiene, como resultado de haber creado un orden genuino cuya consistencia es ajena a la que recibe de la propia satisfacción de la funcionalidad, es esgrimida por la falsa arquitectura como criterio de identificación, esto es, *transgrede para ser arte, no transgrede porque es arte*.

Probablemente, sería más sensato referirse a la arquitectura como una actividad relacionada con la racionalización de la producción inmobiliaria, pero tal aproximación resultaría ideológica, puesto que cualquier arquitecto, incluso el más pragmático, está convencido de que el suyo es un quehacer artístico: así se lo han enseñado y, claro está, obra en consecuencia.

H. P. –*¿Qué rasgos caracterizan la actividad artística y qué atributos distinguen la obra de arte?*

H. P. –La práctica del arte se funda en un tipo de actividad intelectual esencialmente distinta de otras formas de acción del espíritu, que se basan en el uso de la razón o la moral: no es, pues, tanto la diferencia entre sus resultados cuanto la distancia entre sus respectivos modos de actuar lo que separa la práctica del arte de otras formas de conducta humana.

El uso de la razón conduce al conocimiento de la naturaleza; el juicio moral no tiene objeto de conocimiento,

pero constituye un imperativo para la conducta basado en el interés propio y, a la vez, común. El juicio estético no produce conocimiento sino que se fundamenta en el reconocimiento de la formalidad de la obra, y el tipo de placer a que tal reconocimiento da lugar es desinteresado: no aporta otra satisfacción al sujeto más allá de la propia identificación de la forma, mediante el reconocimiento del orden que la vertebra.

La obra de arte se caracteriza por atributos que responden a dos grandes ámbitos indisolublemente unidos: el sentido y la consistencia. El primero la relaciona con el marco histórico y cultural en el que se da: una obra realmente artística no es neutral respecto al medio en el que emerge, tiene una orientación respecto del sistema de convenciones que la determinan y es percibida por el espectador como parte fundamental de su sentido histórico e ideológico.

Pero el sentido que la obra adquiere en el marco de determinados ámbitos sociales se apoya en su formalidad concreta: se trata de un sentido indirecto, por decirlo así, puesto que el objetivo del arte no es significar, aunque ninguno de sus productos pueda sustraerse a una serie de procesos de significación que su emergencia desencadena. La consistencia formal es, pues, el rasgo específico que, en la medida en que fundamenta la identidad de la obra, incide de modo directo sobre el sentido o los sentidos que su presencia genera.

Ninguno de los dos ámbitos en los que se dan los atributos de lo artístico propicia la identificación inmediata: en ambos es necesaria la mediación de procesos de sig-

60 nificación e intelección visual, respectivamente. La alternativa más frecuente para eludir tanto la complejidad del juicio estético como la producción de sentido es revestir la obra de atributos inmediatamente reconocibles como garantía de artisticidad: la audacia en la infracción de convenciones, la capacidad de sorpresa, la exhibición de la novedad o la prefiguración fantasiosa del futuro son estímulos de efecto seguro que configuran la idea de arte que progresivamente se va imponiendo en la cultura occidental

H. P. – *¿Cómo se relaciona el gusto con la capacidad de juicio que, en su opinión, garantiza la experiencia del arte?*

H. P. – Una idea de arte como la que prolifera hoy se apoya necesariamente en una noción del gusto como asunción de la peculiaridad personal de la preferencia: cuanto más ajena al individuo es la determinación de la preferencia, más reivindica éste la legitimidad de su gusto personal; ni siquiera repara en su transferencia inconsciente (por necesaria) del juicio a los líderes de opinión, sean medios o personas concretas. Sólo sobre una idea “personal” del gusto, propuesta como derecho inalienable del individuo, puede sustentarse la socialización mercantil de lo artístico a la que asistimos.

En realidad, el gusto debería identificarse con la capacidad para reconocer los productos del arte, esto es, con la capacidad de juicio estético. Pero ello conduciría a plantearse la necesidad de adquirir y fomentar tal capacidad como vía de un progreso sensitivo del sujeto que contribuye,

a la vez, a una dinámica social caracterizada por un proceso de convergencia intelectual.

H. P. – *Si la modernidad no puede identificarse con el cambio permanente, ¿de qué modo incorpora el transcurso del tiempo? ¿Qué garantía existe de que no se convierta en un estilo anquilosado, que es lo que tanto le criticaban sus objetores de los años cincuenta?*

H. P. – Es evidente que identificar algo con el cambio permanente es negarlo como entidad; en todo caso, sería un estado de devenir constante. Cuando se habla de *movimiento moderno* se está aludiendo a algo similar. Pero la percepción de un destino más o menos utópico no debería confundir el objetivo último, esto es, el compromiso de dar un sentido a la acción no es óbice para conocer las condiciones en que se actúa.

A ese respecto, la fascinación del proyecto moderno, como cambio de orientación de la historia, ensombreció los cambios acaecidos en el ámbito de la construcción de la forma artística, lo cual llevó a considerar un simple accidente en el camino lo que en realidad era una quiebra profunda que tendría una incidencia decisiva en el itinerario futuro.

Respecto al tan criticado estilismo de la arquitectura moderna, no deja de ser curioso que se considere una rémora haber llegado a tal situación de sistematización de los elementos de concepción que intervienen en los programas habituales, hasta el punto de conseguir, sin otra formación que la meramente profesional, construir obras notables, in-

cluso por arquitectos manifiestamente limitados en su faceta de creadores.

Sólo los grandes sistemas estéticos –el clasicismo es otro caso– han conseguido generar un manierismo capaz de producir obras valiosas sin el concurso de talentos reconocidos o manifiestos.

La aparente similitud de la arquitectura moderna en su edad madura estriba en la mirada inexperta de los críticos, siempre dispuestos a identificar lo obvio pero menos proclives a desvelar estructuras visuales basadas en relaciones implícitas.

Para la modernidad auténtica, no hay peligro de esclerosis: la propia noción de concepción incorpora el cambio histórico: el agente del proyecto moderno es el sujeto, frente a la autoridad del tipo y la tutela de los órdenes del clasicismo; al hablar de sujeto, no de individuo, se pone el acento en su dimensión histórica: en la medida en que el agente de la creación asume la historia, desde su modo peculiar de interpretar su sentido, incorpora el tiempo en su acción. De ahí que, si se entiende el proyecto moderno como es debido, nada hace presagiar un anquilosamiento estilístico como el que se objetó a la arquitectura moderna, precisamente en el momento en que estaba dando sus mejores frutos, a finales de los años cincuenta.

H. P. – *¿Cuál es, pues, la razón por la que se decidió abandonar un sistema estético como el moderno, tan decisivo para la historia del arte, y se optó por una posición, a su juicio, regresiva para la historia de la arquitectura?*

H. P. – La razón hay que buscarla, sin duda, en la falta de conciencia del sentido estético de la modernidad artística. La noción histórica de modernidad, vinculada a los ideales de la Ilustración y a las consecuencias de la Revolución Francesa, tiene en el ámbito de la historia política una relevancia similar a la que la emergencia de la idea moderna de forma tiene en la historia del arte. Pero la aplicación de la noción de modernidad a fenómenos de diversa índole motivó que la especificidad de lo artístico quedase ensombrecida por la mayor trascendencia social de los fenómenos políticos o ideológicos.

La noción de modernidad se identificó con un talante, casi con un estado de ánimo, capaz de absorber las más diversas axiologías, caracterizado en todo caso por un irrefrenable impulso de novedad, sin reparar en la revolución estética a la que acabo de referirme. Así, se vació de contenido el concepto de moderno, al identificarlo con una mera disposición al cambio; de ese modo, se llegó a una definición de modernidad que, paradójicamente, se fundaba en la disponibilidad para asumir cualquier cosa, con tal de que supusiese innovación.

No es de extrañar, pues, que la dimensión creativa de la modernidad arquitectónica se considerase agotada tan sólo a los veinticinco años de haber producido sus primeras obras. Se consideró un movimiento más, de vigencia efímera, sin reparar en que comportaba una revolución radical en los modos de concebir la forma, de ordenar los espacios del hombre.

H. P. – *Pero, ¿cómo cree que eso influyó en el arquitecto de a pie?*

H. P. – El arquitecto que trata de vivir de su profesión –no hablo del que lo hace abusando de las prebendas que le proporciona el hecho de poseer el título– no fue consciente del calado cultural del fenómeno; ni siquiera la mayoría de los que se consideran culturalmente activos lo fueron: supongo que asumieron con perplejidad la vertiginosa sustitución de doctrinas que desde los años setenta hasta la actualidad han tenido que digerir o, cuando menos, encajar.

Ese arquitecto del que hablo había alcanzado, en los últimos años cincuenta, cierto hábito de proyectar en el marco de unos principios que, asumidos más o menos conscientemente, se unían a cierta destreza en el manejo de unos pocos criterios con los que ordenar los programas y estructurar las construcciones. En ocasiones, la eventual capacidad de alguno para trascender la mera lógica utilitaria le hacía adentrarse en el territorio de la arquitectura, pero, visto con perspectiva, el panorama adquiere una consistencia que no ha tenido continuidad. La verificación de un sistema de concepción, como el moderno, se produce cuando éste es capaz de generar una práctica relativamente generalizada, con unos resultados incluso notables, como acabo de señalar.

Esas eran las condiciones cuando se le dijo que cuanto hacía era anticuado y que debía expresar las vicisitudes de la construcción, pongamos por caso. Era un modo de concebir frente a un prejuicio de carácter costumbrista, que pertenecía, acaso, a la esfera de la moral, no de la estética.

Si se hubiera entendido que la arquitectura moderna no era ni una racionalización de la construcción, ni la expresión de la estética de la máquina, ni el reflejo inmediato del espíritu de la época, sino el producto de un modo de concebir que renuncia al poder estabilizador del tipo, y de afrontar la consistencia formal de la obra mediante la propuesta de una estructura específica que el proceso de proyecto va configurando, probablemente se habría procedido con más cuidado a la hora de proponer alternativas. No tengo ninguna duda de que se habrían buscado alternativas de más entidad.

H. P. – *De todos modos, hubo que esperar dos décadas para que apareciese el posmodernismo en escena. ¿Cómo explicaría usted esa espera?*

H. P. – Veo que usted relaciona dos hechos que, en realidad, son uno sólo, aunque la crítica no suela tratarlos de ese modo. Sí, las rectificaciones de la modernidad que en los últimos años cincuenta propusieron recuperar “su verdadero espíritu” fueron, de hecho, el auténtico posmodernismo: que los realismos –esa era la actitud común a los diferentes programas de “regeneración moderna” de esos años– se planteasen como una mera corrección de las desviaciones de la modernidad producidas por algunos arquitectos obstinados no evita que tales programas supusieran, en realidad, un auténtico rechazo a los principios estéticos de la modernidad.

Al rechazar el formalismo como una patología sobrevenida, daban muestra de manejar una idea banal de moder-

nidad, basada en el expresionismo constructivo o funcional, en un caso, o en la introducción de un ápice de funcionalidad en los ejercicios de figuración historicista, en otro. Centraban la crítica en el aspecto esencial de lo moderno: la capacidad para producir objetos dotados de una formalidad genuina, que contiene las condiciones sociotécnicas sin ser determinada por ellas.

Los realismos fueron el primer y principal posmodernismo: lo que ocurrió a finales de los años setenta fue únicamente una explotación comercial, desvergonzada e inculta, de un sentimiento que llevaba veinte años anclado en las conciencias de la mayoría de arquitectos.

H. P. – *Así, ¿el posmodernismo es una actitud, más que un estilo? ¿Podría decirse que ha sido el mito estético de las últimas cuatro décadas del siglo xx?*

H. P. – En efecto: el entendimiento perverso de los fundamentos de la modernidad condujo a buscarle relevo inmediato como modo de ser fiel a sus presuntos principios: no olvide que a principios de los años cincuenta la cruzada organicista que capitaneaba Bruno Zevi ya era un intento de jubilar una modernidad que, paradójicamente, todavía no había producido sus mejores frutos.

Al asumir el criterio de consistencia como determinante de la identidad formal del artefacto, la arquitectura moderna seguía el ejemplo de los organismos vivos: dotaba a sus productos de una finalidad interna, esto es, de un sistema de relaciones entre el todo y las partes –y viceversa–, característico de lo orgánico. Realizó lo que Kant había definido

ciento cincuenta años antes como el atributo del objeto artístico: tener una “finalidad sin fin”, esto es, estar constituido por unos criterios de cohesión estrictos pero arbitrarios, no vinculados por razones de necesidad a la propia existencia del objeto, a diferencia de los organismos vivos, en los que la finalidad que vincula sus elementos constitutivos está determinada por la propia necesidad de supervivencia.

Pues bien, el organicismo ignoró tal fundamento de la formalidad moderna y se interesó más en la expresión figurativa de los modos de organización de lo orgánico: trataba de que los edificios parecieran organismos, aunque en realidad no estuvieran constituidos como tales. La arquitectura de Jacobsen es mucho más orgánica que la de Aalto, en el sentido genuino del término, aunque la de éste lo parezca más.

Vistas así las cosas, las doctrinas que han menudeado a lo largo de los últimos cuarenta años son facetas diversas de una misma mentalidad posmoderna, empeñada en rechazar una subjetividad trascendente que opera en el ámbito de lo visual, para instaurar, en cambio, un individualismo opticista y racional, presentado como sudoración estética del descreimiento colectivo.

H. P. – *Se diría que usted lamenta más el efecto posmoderno de los realismos, que se planteaban como continuidad, que los posmodernismos explícitos, a pesar de la actitud beligerante de estos últimos.*

H. P. – Así es, porque con su talante continuista –basado en una indudable buena fe, pero fruto de una imperdonable miopía– los realismos consiguieron que los profesionales

64 abandonaran un modo de concebir que empezaba a dar sus frutos: precisamente en la arquitectura corriente es donde se mide la solvencia de un sistema estético, y el moderno empezaba a incorporarse a la práctica habitual de los arquitectos. En ese sentido, creo que constituyeron el primer posmodernismo, el más pernicioso.

La actitud que los realismos generalizaron se convirtió en cruzada antimoderna al incorporar a su acervo teórico e iconográfico los restos de serie de las neovanguardias. Con las nuevas condiciones todo era más claro, nadie podía llamarse a engaño: se trataba de una huida hacia adelante que en el furor de su inicio llevaba implícito el estigma de su agotamiento. A partir de entonces, las doctrinas se sucedieron sin apenas dar tiempo a retener los eslóganes con que se presentaban en sociedad: las dos últimas décadas han marcado un mínimo absoluto en la arquitectura del siglo xx, caracterizado por la desvergüenza y la impostura.

H. P. – *De todos modos, deduzco de sus palabras que, si bien da ese ciclo por cerrado, no parece que contemple, en cambio, una vuelta masiva a lo moderno: habla siempre de unos cuantos arquitectos. ¿Qué panorama presiente?*

H. P. – Insisto en que no soy adivino: menos aún cuando lo que está en juego son intereses comerciales disfrazados de programas culturales de largo alcance. Me parece que la arquitectura habitual de estas últimas décadas ha llegado a las cotas más bajas de calidad de los últimos cien años, como no podía ser de otro modo: el abandono de una forma de concebir que los arquitectos –incluso los más incul-

tos– habían interiorizado les dejó en manos de una aventura sin más criterios de acción que la imitación de los titubeos de los famosos. Pero así como la modernidad ofrece un modo de concebir orientado a conferir identidad formal al edificio –como evidencia el carácter sintético de los criterios estilísticos con que se difundió–, la posmodernidad se basa en la aplicación de razonamientos y preceptos de carácter moral a situaciones concretas, obviando por completo cualquier criterio visual de carácter estructurante; ello condena al profesional a reproducir gestos y proclamas sin capacidad para integrarlos en un sistema coherente.

Al perderse la consistencia como criterio de la forma –porque es la propia noción de forma la que desaparece– el arquitecto corriente se instala en un relativismo próximo al “todo vale”, consciente de que su misión se reduce a moderar los excesos de las “estrellas”: nunca había habido tanta distancia entre la arquitectura corriente y la que sus arquitectos dicen admirar. La esquizofrenia se asume con normalidad: se muestra pasión por arquitecturas que no aportan un solo criterio para la práctica corriente del proyecto; esta alienación ha provocado a los profesionales una sensación de dependencia que no tiene precedentes, no sólo en nuestro siglo, sino probablemente tampoco en la historia.

Pero no son estos arquitectos profesionales los que muestran el interés por la arquitectura moderna que yo aprecio: la mera inercia les llevará a prolongar su desconcierto vanidoso no se sabe cuántos años. Habrá que ver, en cambio, en qué términos se produce la aproximación a lo moderno por parte de quienes, al parecer, trabajan en esa dirección,

y de qué modo su ejemplo es seguido por quienes están condenados a ir tras ellos, porque en su día abandonaron unos criterios que les permitían concebir por su cuenta.

El panorama es, pues, impredecible. Probablemente se consolidará una arquitectura de éxito, de carácter comercial, con notable presencia en los medios de difusión, con el aplauso de la crítica y, por tanto, de los políticos, y otra arquitectura de carácter más privado, proyectada con criterios de calidad y con una idea histórica de su cometido cultural.

Creo que la arquitectura de éxito se institucionalizará como si se tratase de un género que, al basarse en un sistema de convenciones limitado, consigue alcanzar su objetivo más fácilmente; de modo análogo al caso de los pintores de paisajes o los imagineros religiosos, su práctica no provocará sobresaltos: el producto está garantizado y, con ello, la complicidad de un público que quiere que le administren las sorpresas y así saber a qué atenerse. No cabe duda de que la arquitectura de éxito continuará siendo la referencia para la mayoría del público.

Quienes opten, en cambio, por continuar en el ámbito de la arquitectura moderna, intensificando la formalidad de las obras mediante el uso de criterios cada vez más precisos y flexibles a la vez, no tendrán que demostrar la legitimidad estética y social de sus productos, como tuvieron que hacer sus antecesores: en la actualidad, nadie va a valorar su trabajo por las novedades que aporte sino por haber alcanzado un grado de calidad que se relaciona con la identidad formal de sus obras.

El hecho de que la crítica se ocupe sobre todo de los productos más fulgurantes se me antoja positivo para la supervivencia de la arquitectura concebida con criterios de calidad vinculados a la formalidad de lo auténtico. El que ambas producciones se muevan por escenarios distintos y, sobre todo, que interpreten papeles diversos, ha de ofrecer a la arquitectura un marco más propicio para realizar los valores que la acrediten como auténtica actividad creadora.

En realidad, se trata de una situación que, en cierto modo, ha existido siempre, pero actualmente se presenta con mayor descaro: ahora da la impresión de que a lo largo de los últimos cuarenta años se ha configurado un marco de producción y consumo de la arquitectura que ha tenido que prescindir de los rigores sobre los que la modernidad fundó su idea de orden para conseguir un producto competitivo en mercados de diversa índole. Adorno hablaba, hace treinta años, de la *Entkunstung* como situación a la que se veía abocado el arte en la sociedad del mercado: hoy asistimos a la culminación del ciclo al que dicho proceso de “desartización” dio lugar, alcanzando el objetivo inicial de presentar sus obras como productos del arte verdadero. Todo ha ocurrido según las previsiones.

Creo que, en este punto, estamos muy próximos a una perspectiva distinta de la realidad de la arquitectura actual, que nos permitiría volver al comienzo de nuestra conversación y verlo todo de nuevo bajo una luz diferente.

Entrevista inédita. Realizada en la Universidad de Hardware el 11 de enero de 2000

RUI BARREIROS DUARTE ENTREVISTA A HELIO PIÑÓN

Arquitectura e Vida – *¿Cómo ve los caminos de la arquitectura portuguesa hoy?*

Helio Piñón – Creo que cierta arquitectura portuguesa, por lo menos la que he tenido ocasión de conocer, localizada en Oporto y que se desarrolla en torno a la obra de Eduardo Souto de Moura, ha sido muy positiva para recuperar la discreción e intensidad de la arquitectura contemporánea, desde hace años muy desorientada, ofreciendo soluciones muy espectaculares y aparatosas, es decir, muy banales y pretenciosas. En España, la figura de Eduardo ha sido fundamental para algunos elementos de las generaciones más jóvenes, por cuanto les ha permitido comprender que se podía hacer una arquitectura de calidad que se apoyara más en la perfección y la claridad de las soluciones que en la “novedad” y extravagancia de los planteamientos. En ese aspecto, me parece que Portugal está en una posición avanzada, en el marco de una cierta regeneración de la arquitectura moderna en Europa.

A. V. – *¿Considera que la búsqueda de perfección en las soluciones técnicas, como poética constructiva y control de costes, constituyó una alternativa en los años ochenta, en los que un exceso de significados abrió demasiado las posibilidades formales, desvaneciendo los contenidos de esas formas?*

H. P. – Cuando uno se pregunta qué pueden sacar en claro los arquitectos profesionales de los arquitectos estrella del panorama internacional, llega pronto a la conclusión de que casi nada: es una arquitectura por la que se interesan

los arquitectos corrientes sólo para sentirse informados, no porque puedan extraer de ella algún criterio que les ayude en su trabajo cotidiano; en realidad, no les gusta, ni les interesa: están obligados a seguirla; en su mediocridad, los tiene presos. Antes se compraban los libros para aprender de la arquitectura que publicaban, pero desde hace treinta años los libros se compran para “estar al día”: es una especie de práctica masoquista, comprobar periódicamente la diferencia abismal que existe entre lo que uno cree apreciar y lo que se hace en realidad.

Estoy convencido de que la modernidad se abandonó hace cuarenta años porque es muy difícil: la modernidad estricta –si no es estricta, es estilística, o sea, no es modernidad auténtica– requiere un esfuerzo formativo que pocos arquitectos están dispuestos a hacer. Plantear la concepción con un empeño formativo que no puede verificarse en un sistema o modelo exterior a la propia obra supone “trabajar sin red”: es mucho más fácil elaborar un repertorio iconográfico más o menos aparatoso y administrarlo con criterios de mercado.

No obstante, hace más de diez años que se veía venir el interés que hoy parece que suscita la arquitectura moderna: ahora prácticamente todo el mundo trata de hacer arquitectura moderna; excepto los muy desorientados y los que, a causa de sus compromisos comerciales, no pueden cambiar de aspecto sus edificios –les pagan para que sigan haciéndolo como siempre–, todos quisieran ser modernos. Otra cosa es que lo sean en realidad. De todos modos, hay un cierto reconocimiento de que los criterios de la arquitectura

68 moderna, permiten al menos a los profesionales encajar sus programas como ninguna doctrina de las que han tratado de sustituir a la moderna ha conseguido.

El propio Eduardo Souto de Moura, cuando una vez le dije que me identificaba tanto con el planteamiento como con la solución concreta que había dado a su Casa das Artes, me respondió que no dudaba que yo tenía argumentos muy sólidos para decirle aquello, pero que él lo hacía así por sentido práctico: “No conozco otro sistema formal que me permita ordenar la realidad material mejor que el neoplástico.”

Por tanto, no es que la perfección en los acabados discipline la imaginación, sino que la imaginación requiere un sistema constructivo para producir formas precisas, rigurosas y consistentes: fuera de ese ámbito, lo que habitualmente se entiende por formas no son más que fantasías incompetentes que, en el mejor de los casos, sólo revelan el estado de ánimo de sus responsables.

A. V. – *La cuestión no está en los códigos ideológicos, sino en el sentido tectónico, ¿no le parece?*

H. P. – La palabra *tectonicidad* me parece fundamental. Estoy convencido de que la arquitectura que ha alcanzado el éxito en las últimas décadas es francamente mediocre: en realidad, se ha llegado a una situación en la que los arquitectos buenos son unos y los famosos, otros; ya sé que a menudo se dan desajustes entre el reconocimiento y la valía, pero no en la medida en que esta realidad se evidencia actualmente. Pues bien, una de las características de la ar-

quitectura que hoy deslumbra es su clara atectonicidad: no parte de un sistema constructivo que constituya, a la vez, estímulo para la concepción y marco de posibilidad de la forma, sino de unas intenciones, a menudo mal definidas, sin otra legitimidad que la audacia y la baja autoestima del “creativo”.

Hace unos días me invitaron a intervenir en un congreso sobre la construcción arquitectónica y su enseñanza, que se celebraba en Barcelona: presenté una breve ponencia titulada “No hay proyecto sin materia”, lo que impresionó mucho a los asistentes, sólo porque dije que el papel de la construcción no era corregir las barbaridades que se derivaban de un proyecto incompetente, sino que era la condición de cualquier concepción responsable. Sigue considerándose una disciplina separada del proyecto: eso da idea de sobre qué bases se apoya la enseñanza de la arquitectura.

Por mi parte, el hecho de proyectar en un laboratorio universitario me permite abordar los proyectos de un modo que en un estudio privado resultaría prácticamente imposible: los trabajos se acaban cuando no dan más de sí, no cuando se han presentado, o cobrado, o finalizado las obras. Eso es exactamente a lo que me refiero cuando digo que trabajo con criterios de calidad, no de mercado: la tectonicidad es un atributo esencial de la arquitectura, cualquiera que sea su destino: a veces nos planteamos proyectos sin que medie un encargo: es el caso de un rascacielos que proyectamos hace dos años, sencillamente para explorar los problemas formales y constructivos que presentan ese tipo de edificios; ése es el momento de intensificar tanto la construcción

como la forma, ya que son las únicas disciplinas que de momento va a tener el proyecto. Aunque debo confesarle que, en este momento, más de un promotor está interesado en construirlo.

A. V. – *¿Qué arquitectos de los últimos años destacaría por su relevancia?*

H. P. – No estoy muy al corriente de la arquitectura de los últimos años; cosa que no debe extrañar a nadie, puesto que no creo que sea una arquitectura dirigida a gente como yo. De todos modos, si se produce algo que realmente pudiera interesarme, estoy convencido de que llegaré a tener noticia de ello. Vivimos en un tiempo en el que, más que perseguir la información, hay que protegerse de ella.

Por mi parte, llevo muchos años viviendo en un mundo que trato de configurar a mi medida: entre los arquitectos de las primeras generaciones de la modernidad cuya obra me interesa, puedo recordar: Mies van der Rohe, Jacobsen, Le Corbusier, Neutra, Breuer, Frank, Oud, Asplund, Coderch, Mitjans, Sostres, Terragni, Moretti, Kahn, S.O.M. (Bunshaft, Goldsmith, Graham), Siedler, Lauridsen, Revell, Siren, Aarvi, Bloomstedt, Luckhardt, Baumgarten, Vilanova Artigas, Rino Levi, Duhart, Sanfuentes, Lasdun... Estos sólo son algunos, entre los que ahora me vienen a la memoria, de los que he aprendido y sigo aprendiendo. A ellos se refieren los miles de imágenes que año tras otro reviso en presencia de mis alumnos.

No soy tan ingenuo como para pensar que estoy inventando la arquitectura: estoy convencido de que la asunción de la historicidad de la propia obra es la condición esencial

de la identidad –es decir, de la cualidad– del proyecto. Me basta con lograr que la obra sea genuina, no creo que deba inventar también los criterios que determinaron su forma. Paradójicamente, sólo mediante la concepción de arquitecturas auténticas se puede colaborar a la construcción de eso que llamamos arquitectura, de modo análogo a como sólo utilizando el lenguaje con propiedad, intensidad y precisión se puede contribuir a la construcción de la lengua.

En cualquier caso, estoy convencido de que esas preferencias se notan en mi arquitectura: alguien me dijo, en cierta ocasión, que la mía parece una arquitectura sin tiempo, no porque no tenga ninguno, sino porque, en cierto modo, los tiene todos. Es el mejor elogio que alguien puede hacerme: en realidad, mi arquitectura se apoya en valores que no he inventado, sino que aprecio en arquitecturas de otros. Estoy seguro, por otra parte, de que un observador atento es capaz de situar mis proyectos en el tiempo con bastante precisión. Esos espectadores, como usted sabe, no abundan, por lo que tengo que escuchar, de vez en cuando, que se trata de una “arquitectura racionalista” o “de los años cincuenta”: en realidad, los criterios son siempre visuales, y las soluciones manifiestan –a mi juicio, con claridad– la impronta de su tiempo.

No quiero dejar de responder, de todos modos, a su pregunta: de entre los arquitectos con quienes he tenido reciente relación, directa o indirectamente, me interesan –de más a menos edad– M. R. Álvarez, García Pardo, Sichero, Athouguía, Dubuisson, R. Torres, Koenig, Roche/Dinkeloo, Mendes da Rocha, Almeida, Rahola, Souto de Moura, J.

70 García Solera... Como ve, no está ante un abúlico o un inapetente, sino más bien con alguien que trata de orientar su juicio de manera precisa y, a mi modo de ver, coherente; no discutiré que mis preferencias se ajustan poco al gusto de hoy, o mejor, al de hace unos años. En definitiva, se trata de un baremo personal, que no suele coincidir con el que proponen las revistas, aunque, por lo que veo, cada vez tiene más adeptos. Ya se sabe que las revistas se suelen anticipar a la mayoría de los mortales, pero inevitablemente reaccionan tarde ante los fenómenos culturales; forma parte de su esencia.

A. V. – *En sus proyectos hay un modo de hacer que tiene que ver con el movimiento moderno, un momento en el que los arquitectos toman un tema, que exploran e investigan, en vez de cambiar de planteamiento constantemente.*

H. P. – Celebro que tenga una idea tan precisa de la modernidad: efectivamente, es lo contrario de lo que trataron de hacernos creer: que ser moderno tenía que ver con la innovación constante, es decir, con la inconstancia. Hoy todo el mundo sabe que eso no es cierto: Mies van der Rohe, que es el mejor y más moderno de los arquitectos, se pasó toda la vida proyectando prácticamente el mismo edificio, aunque cada vez, debido a su empeño por lo auténtico, la obra tuviera una identidad diferente.

Creo que fue en 1949, cuando el director de la revista *Architectural Forum* pidió a los arquitectos más prestigiosos del momento un proyecto de un edificio, que la revista proponía para una ciudad imaginaria, cuyo plan había trazado

alguien de su confianza. A Mies se le encargó proyectar la iglesia. Tardó tanto en responder que el director tuvo que enviarle una carta urgiéndole el dibujo. Cuando, por fin, envió su propuesta, todo consistió en un pequeño boceto hecho a lápiz, en el que se apreciaba una línea horizontal con una sombra debajo, a la que conducían unas líneas convergentes, lo que daba la impresión de una avenida en perspectiva. El perfil de unas montañas, al fondo, remataba el dibujo. El título era: *Proyecto de un museo para una pequeña ciudad.*

A la observación del director de la revista, advirtiéndole que era una iglesia y no un museo lo que habían convenido que proyectara, Mies jamás respondió. En realidad, el boceto era una reelaboración de un dibujo que el arquitecto había hecho quince años antes para una casa que trataba de construirse en el Tírol. Un dibujo tan escueto fue capaz de interesar a Mies durante tanto tiempo porque, en realidad, se refería a una de sus grandes contribuciones a la historia de la arquitectura: cubrir un espacio y luego cerrarlo con cristal, sin que el acondicionamiento climático interfiera en la relación con el mundo; sólo la asunción de valores universales, que está en la base de la modernidad auténtica, explica tal insistencia. Quien plantea cada proyecto de un modo distinto está en las antípodas de la modernidad y, en el fondo, de la arquitectura, que encuentra en la aspiración a la universalidad una condición para ser artística.

A. V. – *Un proyecto es un sistema de relaciones. De dentro a fuera, y de fuera a dentro, cuando se definen las aber-*

turas, ¿cómo se seleccionan los fragmentos de visión que tenemos que articular?

H. P. – Hace unos días, en una entrevista que me hizo la profesora Pfeiffer –una de las personas que mejor conocen mi obra teórica y profesional– decía que mi crítica a ciertos sistemas constructivos actuales no se debe a ningún reparo ideológico, sino a que, en muchas ocasiones, están concebidos tan sólo para conseguir un efecto, aunque ello comporte pervertir el fundamento de lo que parece que se proponen alcanzar.

Se ha llegado a una situación completamente anómala en la que el cristal no es motivo de transparencia, sino mero indicio de cierta noción de contemporaneidad: para eliminar los soportes en el exterior y conseguir el efecto de “cristal total” a quien los observa, se disponen complejas y toscas estructuras metálicas en el interior que interfieren la visión, con lo que pervierten el sentido genuino del material. Si recorro al cristal es porque aprecio la transparencia, no porque busque un efecto vítreo del edificio, al precio que sea.

Respecto a cómo seleccionar fragmentos de visión, no es algo que me haga perder el sueño; prefiero actuar con criterios espaciales más contundentes: estoy convencido de que el mito de las “buenas vistas” ha arruinado muchas obras de arquitectura que, planteadas sin tales prejuicios, habrían sido excelentes edificios: nadie se pasa todo el día mirando al exterior, por espléndido que sea; se trata, sobre todo, de disponer la obra teniendo en cuenta esta circunstancia, no de obsesionarse por explotar la excepcionalidad de su enclave.

A. V. – Las soluciones que utiliza en su arquitectura ¿son fruto de una investigación que usted enmarca en una lógica a la vez técnica y visual?

H. P. – Le pondré un ejemplo que, probablemente, sirva para responder a su pregunta: acostumbro a cerrar los edificios con paños de ladrillo que van de suelo a techo, o de cristal, con un criterio similar, según las zonas. El forjado, o la horizontalidad –su cualidad más abstracta–, se manifiesta a menudo, lo que muestra la dimensión constructiva del edificio.

Me planteo la posible entrada de agua, con el paso de los años, por asentamientos diferenciales entre la estructura de hormigón armado y el cerramiento de ladrillo; ello me lleva a preguntarme por la “corteza” del edificio, concepto que me parece mucho más adecuado que el tan manoseado de “piel”: efectivamente, la corteza tiene un espesor que impone ciertas condiciones al organismo que la soporta.

Pues bien, si la consideración del problema de la agua me lleva a pasar el tablero de ladrillo por fuera del forjado, constituyéndose en abrigo del edificio, o decido sustituir el ladrillo por paneles de aluminio y formar una fachada ventilada, como en realidad he planteado en algún caso –confiando en un gran vierteaguas que tiene una misión a la vez técnica y visual–, el progreso en un aspecto parcial de un edificio produce una mejora simultánea en toda mi arquitectura, debido al planteamiento sistemático de los problemas constructivos y al empeño de conservar determinados valores visuales que considero que tienen validez universal. Ahora bien, cualquier decisión técnica está supeditada a

72 que no se pierda o se pervierta la identidad de la obra, y eso tiene que ver con la posibilidad de que la visión registre lo que el edificio es, no lo que trata de aparentar. En la arquitectura de Mies ocurre lo mismo, a mi juicio, por un planteamiento similar.

A. V. – *Es muy interesante su manera de trabajar la sombra, porque cuando hablamos de luz, estamos refiriéndonos implícitamente a la sombra, que es su contrapunto. En sus proyectos, en la propia consideración del lugar donde están situados, se observa un interés por lo visual como criterio de control de la calidad.*

H. P. – Tiene usted razón; mi tendencia a utilizar la fotografía como instrumento de concepción, no de mera representación, deriva precisamente de mi valoración de la forma como entidad sustantiva, análoga a la función del contrapunto en música. La torre es, en realidad, un estudio de texturas basado en el puro claroscuro: el hecho de que no tenga otro color que el blanco hueso del aluminio y el tinte ligeramente verdoso de los cristales no es casual.

Respecto a la visualidad intrínseca de mis planteamientos, ¿qué le voy a decir? Estoy escribiendo un libro cuyo título es *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*, en el que ocupa una parte importante la referencia a los teóricos del arte formalistas de la segunda mitad del siglo XIX, los máximos representantes de lo que se denominó también *visualidad pura*, cuyos trabajos fueron decisivos para conservar y desarrollar el legado estético de Kant e inspiraron directamente a los artífices de las vanguardias constructivas.

Por otra parte, uno de mis libros más recientes –*Miradas intensivas* (1998)– trata de promover el ejercicio de la visualidad, en vertiginoso declive a partir de los primeros años sesenta, cuando se abandonaron los principios de la formalidad moderna, a cambio de media docena de prejuicios morales y constructivos.

A. V. – *En España, han proliferado las iniciativas municipales relacionadas con proyectos urbanos durante las dos últimas décadas. ¿Cómo valora el fenómeno?*

H. P. – Efectivamente, se observa un interés por los proyectos urbanos que, en ocasiones, se diría que no coincide con un interés por la ciudad. Me explicaré: da la impresión de que cierto espíritu inaugurativo pasa por delante del criterio de calidad –o, simplemente, decoro–, que en la mayoría de los casos sería preferible. Parece que se interviene en la ciudad con una mentalidad claramente influenciada por la moda de extender el “diseño” a todas las cosas, como garantía de un tipo de intervención que tiene valor en sí misma, por el mero hecho de ser proyectada, independientemente de la calidad de la intervención.

El hecho de que este empeño haya coincidido con unos años en los que la arquitectura no ha pasado por sus mejores momentos ha propiciado un gran número de intervenciones aparatosas que, con el propósito de ser espectaculares, a menudo no han conseguido otra cosa que resultar banales e incluso, en ocasiones, groseras. La rapidez con que envejecen –sobre todo estéticamente– es una prueba inequívoca de lo que digo.

A. V. – *¿Considera que se deben unir la ideología y la arquitectura, o se debe dejar al arquitecto la capacidad de interpretación, como por ejemplo en lo referente a la desmaterialización?*

H. P. – No sé si he entendido bien su pregunta, pero le diré que una arquitectura no es más moderna por ser más desmaterializada, sino por ser más abstracta, más universal, lo cual no tiene nada que ver con la cantidad de material, sino con el criterio de orden utilizado para disponerlo. Un edificio puede ser a la vez muy abstracto y muy material: tan material es el cristal como la piedra.

La desmaterialización no es un valor en sí mismo, si no está orientada a intensificar la consistencia; atributo compuesto de coherencia y cohesión que da estabilidad formal e identidad histórica a una obra de arquitectura.

A. V. – *Las categorías vitrubianas ¿continúan siendo, a su juicio, las condiciones básicas de la arquitectura?*

H. P. – No suelo hablar de los principios de obligado cumplimiento: cuando alguien me pregunta por la función, por ejemplo, suelo decir que eso es un problema que pertenece a la justicia: si algo no sirve para aquello para lo que se proyectó, debería acabar en el juzgado de guardia. En cambio, no suele ser así: se suele condenar a los arquitectos por una gotera en la que, probablemente, no han tenido arte ni parte.

Que los edificios sean eficientes funcionalmente es la condición que les convierte en edificios, no en meros productos de la acción inmobiliaria. La arquitectura empieza cuando,

más allá del cumplimiento de los requisitos programáticos –funcionales o no–, la estructura de las relaciones internas que determina el orden específico del edificio no permite ser alterada en un punto sin que se resienta la totalidad.

A. V. – *¿Cómo se plantea la relación entre la arquitectura y el usuario?*

H. P. – Lo que me propongo, en todo caso, es que la arquitectura sea clara: en cierta ocasión me dijeron que mi arquitectura era clara pero difícil. Le confieso que la apreciación me halagó: no es que me proponga complicar la vida a nadie con mi arquitectura, pero sí que me gusta comprobar que la claridad con que trato de plantear los edificios se percibe como tal, no como una simplificación de problemas de más calado; hay mucha arquitectura que se muestra compleja, como un modo, acaso inconsciente, de enmascarar su tosquedad.

Creo que la capacidad de síntesis, atributo básico para la concepción arquitectónica, tiene que ver con el empeño de claridad a la hora de plantear los proyectos: no se debe olvidar que el arquitecto trabaja con programas, no con problemas planteados explícitamente. El proyecto, a menudo, revela la naturaleza del problema en el momento en que propone la solución.

A. V. – *¿Cómo ve la masificación en la enseñanza de la arquitectura?*

H. P. – Se trata de un fenómeno mundial, probablemente debido a que se trata de una carrera con prestigio,

74 con una imagen social que, a mi juicio, no se corresponde con el porvenir real de la profesión. La progresiva diversificación de las materias que se tocan durante los estudios contribuye, sin duda, a ampliar el espectro de los candidatos. Por último, el aura de “lo artístico” acaba seduciendo a espíritus peculiares.

Curiosamente, la enseñanza se continúa realizando del mismo modo que cuando los cursos eran de cincuenta personas: el mayor peso que tienen las disciplinas complementarias ha determinado unos estudios de los que resulta difícil descubrir la identidad real.

A. V. – *¿Cómo ve la importancia que se da hoy al proyecto, dentro de la enseñanza de la arquitectura?*

H. P. – El plan de estudios de la ETSAB prevé seis horas semanales de dedicación para el proyecto. Cuando yo estudiaba en esa misma escuela, hace ya cuarenta años, había quince. Es evidente que se trata de un profesional con otras habilidades distintas a las mías el que hoy sale de mi escuela: se trata de alguien disponible para dedicarse a cualquier cosa, incluso ganando poco dinero.

No soy un experto en planes de estudios, pero me da la impresión de que una enseñanza de la arquitectura más específica, como creo que es la portuguesa, produce resultados indiscutibles, incluso a medio plazo, como se aprecia en los derroteros que va tomando vuestra arquitectura.

A. V. – *¿Qué principios de orden deberían subyacer, a su juicio, en el proyecto de arquitectura?*

Creo que existe un problema básico en cierta identificación habitual entre los conceptos de orden y regularidad. La modernidad, en el fondo, no hizo más que ampliar la noción de orden sobre la que se fundó el clasicismo, sin relajar un ápice la precisión e intensidad que esos principios presuponian: sustituir la simetría por el equilibrio, la igualdad por la equivalencia, la jerarquía por la clasificación, son algunas de las operaciones fundamentales operadas por el modo moderno de ordenar, del que el neoplasticismo es, probablemente, el sistema estético más fecundo.

A. V. – *¿Cuál es, pues, la diferencia entre orden y regularidad?*

H. P. – La regularidad es el modo más primitivo de orden: un niño ordena sus objetos poniéndolos uno al lado del otro, a una distancia similar, o siguiendo rigurosamente una línea, es decir, disponiéndolos según directrices –y con intervalos– regulares. Si conoce un criterio más elaborado de orden, dispondrá los elementos según intervalos o relaciones que, sin ser regulares, serán equilibrados, precisos. Pero *precisión* no quiere decir igualdad ni regularidad: la repetición es sólo uno de los modos de conseguir orden, pero hay muchos más, y mucho más elaborados y sutiles.

A. V. – *Una cuestión muy importante en arquitectura es la relación entre sujeto y objeto. Cuando se propone un eje de simetría se trata de crear un orden muy estricto, no una articulación. El neoplasticismo describió eso como equivalencia. Percibir lo que preside la organización del todo es extrema-*

mente importante, porque si no se tiene conciencia de los valores que subyacen en el pensamiento, que actúan como preconceptos, es muy difícil descubrir los criterios de orden.

H. P. – En ocasiones, para esclarecer la importancia de la experiencia sensitiva en la arquitectura moderna digo que una iglesia de Brunelleschi es tanto arquitectura de día como de noche, mientras que el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe sólo es arquitectura cuando alguien lo reconoce como tal. En efecto, el Pabellón no está fundado sobre reglas de valor absoluto, sino que es necesario que un sujeto las reconozca para que haya experiencia artística y, por tanto, se haya consumado el hecho artístico.

Ésta es la diferencia fundamental entre el clasicismo y la modernidad: el clasicismo parte del sistema como criterio de identidad de la obra; la modernidad, en cambio parte del programa y de la capacidad del sujeto para reconocer una formalidad que la obra contiene sólo implícitamente. En el clasicismo, la importancia del sistema que gobierna la obra deja al sujeto en segundo lugar, en una posición subalterna, por decirlo así. En la modernidad, sin sujeto no hay experiencia, no hay arquitectura.

A. V. – *¿Qué piensa de las arquitecturas que son tan abstractas que prescinden de las personas para llegar a ser sólo juegos abstractos de formas?*

H. P. – Hay que distinguir entre abstracción estilística y abstracción estética. La primera no me interesa: no valoro la abstracción por lo que pueda tener de distanciamiento respecto de las cosas, sino que, por el contrario, me interesa la

abstracción por cuanto reconoce lo fundamental de ellas, la parte universal de las mismas, lo que permitiría reconocerlas a cualquier ser humano que tuviera la sensibilidad cultivada para advertir lo esencial, no lo más banal e irrelevante, como generalmente ocurre.

La noción de universalidad es fundamental, tanto para mi pensamiento como para mi arquitectura: ello me hace tratar de ser más claro y preciso, ahora bien, sin un ápice de demagogia o populismo que provoque la ficción comunicativa o estimule la dependencia respecto de la autoridad. Compruebo que una arquitectura que no está concebida para gustar acaba interesando: probablemente, porque se advierte que se basa en criterios que todo el mundo puede compartir, en tanto que son propios de la especie humana.

A. V. – *Peter Eisenman tiene un discurso teórico que le sirve para controlar el proyecto. ¿Usted actúa del mismo modo?*

H. P. – Peter influyó en mi pensamiento como seguramente ni él mismo imagina: sus trabajos –teóricos y de proyecto– de los últimos años sesenta y primeros setenta estimularon mi tendencia congénita a plantearme la arquitectura con precisión formal. Pero fue sobre todo su punto de vista, no los aspectos más doctrinales de su pensamiento –aquellos que se relacionaban con una eventual aplicación a la arquitectura de los principios de la gramática generativa que a la sazón defendía Noam Chomsky.

No creo que la teoría sea un conjunto de principios que, debidamente aplicados, dan lugar a un resultado satisfacto-

76 rio: para mí, la teoría es un intento de explicar, mediante la reflexión, aquello que no tiene explicación desde el sentido común. En ese sentido, soy muy teórico, porque me gusta profundizar en los problemas que consiguen interesarme y, si profundizas, difícilmente te basta el sentido común.

De todos modos, suelo repetir que de nada me habrían servido la docena de libros y las varias docenas de artículos que he publicado, y los centenares de conferencias que he pronunciado ante las audiencias más diversas, si no me hubieran enseñado a mirar mejor la arquitectura. No se trata de construir una teoría para aplicarla en la práctica, sino de plantearse –a través de la reflexión, si se quiere– qué mirar y cómo hacerlo.

A. V. – *¿Cuál es, para usted, la importancia del dibujo en el aprendizaje de la arquitectura?*

H. P. – Creo que se trata de una práctica que se ha heredado de la tradición sin la necesaria revisión crítica, como aconsejaría la evolución de la historia. Me explicaré: se dice que dibujar enseña a mirar, y no dudo que con ese fin se introdujo en los estudios académicos de arquitectura. En realidad, en ese momento, reproducir órdenes clásicos con precisión y copiar reproducciones en escayola de esculturas clásicas contribuyó, sin duda, a estimular la precisión a que debía aspirar quien estuviese dispuesto a manejar la arquitectura de cariz clasicista.

Estoy convencido de que actualmente el dibujo debe considerarse una competencia –a la vez descriptiva y reflexiva– que se adquiere a lo largo de toda la vida, pero –como

la experiencia demuestra– de nada sirve tratar de aprenderla como trámite previo. Si de verdad se trata de aprender a mirar, cualquier cámara fotográfica desechable permite verificar los productos de la visión sin las interferencias técnicas que provoca el dibujo. Naturalmente, el procesado digital posterior contribuiría a afinar una visualidad en declive desde hace décadas.

Me parece esencial que en las escuelas se muestren posibilidades, tanto de descripción técnica como de simulación, del dibujo por ordenador: por una parte, permite manejar materiales concretos, ya no rayas que tratan de definirlos; por otra, obliga a una precisión que otros procedimientos permiten obviar con más indulgencia, y, finalmente, permite verificar lo proyectado con unas posibilidades prácticamente ilimitadas.

No quiero obviar la posibilidad de pasar, en un instante, de la escala natural a la imagen más lejana de la obra: la posibilidad de tener conciencia simultánea de la materialidad más analítica y de la visión más sintética de la arquitectura es un privilegio que el ordenador concede a quien lo usa con talento.

En todo caso, más allá de su capacidad para racionalizar la concepción y la representación, valoro el dibujo por ordenador porque, al ofrecer la posibilidad de disponer de soluciones alternativas en estratos diferentes de la realidad gráfica, permite conducir la decisión al ámbito de lo visual: propicia, por tanto, la intelección sensitiva, forma de conocimiento específica de la actividad artística, a la que la arquitectura jamás debió renunciar.

A. V. – *¿Cree, entonces, que la fotografía ayudaría más a potenciar la capacidad de intelección visual de la que, a su juicio, tan necesitados están los arquitectos?*

H. P. -Efectivamente, como digo, la capacidad de reconocer tanto la plasticidad como la forma de lo existente, que los avances técnicos de la fotografía facilitan, fomenta realmente el *sentido de la forma*, la condición básica de un arquitecto, a decir de un tal Le Corbusier.

Algo tan simple como poner el ojo en un sitio, tras haber puesto el sol en otro y, a la vez, decidir el ámbito visual que se quiere aislar del resto, es el mejor modo para aprender a construir con los materiales de la realidad; materiales que, en la medida que se enajenan de ella, pasan a ser elementos constitutivos de formas abstractas, valorados por su dimensión estrictamente visual: eso, y no otra cosa, es a lo que debería acostumbrarse, desde muy joven, quien trate de ser arquitecto.

HELEN PFEIFFER ENTREVISTA A HELIO PIÑÓN

Helen Pfeiffer – *Cuando le entrevisté por primera vez, hace ahora un año y medio, no podía imaginar que en tan corto período de tiempo su actividad iba a orientarse hacia el proyecto de arquitectura de manera tan intensiva. Advertí el entusiasmo con que afrontaba los dibujos de rascacielos, sin mediar encargo alguno, pero siempre pensé que se trataba de un mero ejercicio de mantenimiento.*

Helio Piñón – En realidad, yo tampoco podía preverlo: estaba decidido a proyectar, eso sí, pero no sabía en qué condiciones iba a poder hacerlo. El hecho de que me agarrara a un motivo de actualidad, pero para mí con una elevada dosis de virtualidad como es un rascacielos, manifiesta la actividad de mi ánimo, en cuanto se refiere a la concepción.

La idea del Laboratorio me resultaba atractiva: mi paso por el Rectorado de la UPC me sirvió, entre otras cosas, para darme cuenta de la posibilidad de proyectar desde la universidad. Sobre todo apreciaba la posibilidad de planear el proyecto sin las condiciones del mercado, poco favorables, a mi juicio, para el desarrollo de un trabajo serio y responsable.

Así las cosas, decidí iniciar la pequeña estructura que usted ve a partir del reencuentro con Nicanor García, un arquitecto a quien conocía por haber presentado su proyecto final de carrera en el tribunal que a la sazón presidía y con quien me pareció tener puntos en común, en cuanto a lo que la arquitectura se refiere. Diego, Pablo y Augusta son arquitectos que han cursado el programa de doctorado que dirijo y que también se encuentran a gusto colaborando en este gabinete.

H. P. – *¿Debo entender que se trata de la extensión natural de su actividad académica?*

H. P. – Sí, claro, pero sin dar al término académico un sentido restrictivo: trabajamos sobre encargos concretos y también sobre programas que nos interesan, aun cuando no nos los haya encargado nadie. En realidad, lo característico de esta condición es que puedo afrontar los proyectos con criterios de calidad y no con criterios de mercado: esto es, los de los miembros de los jurados que, a su vez, actúan como suponen que lo harían los directores de las revistas, y así sucesivamente...

Siempre he desconfiado del término *investigación*: me parece un eufemismo con que se ensalza el trabajo de miles de burócratas de la bibliografía. En cambio, me parece fundamental la búsqueda que concluye en captura y se realimenta de la experiencia de lo conseguido. Entiendo la investigación como la profundización de cuestiones a menudo recubiertas por una costra que, aunque está formada por capas convencionales, parece natural; problemas que por su universalidad pueden alumbrar la propia experiencia y la de otros. A ese respecto, se puede convenir que mi actividad es claramente investigadora.

H. P. – *Pero, ¿con qué criterio aborda los problemas? O, mejor, ¿qué incide más en sus propuestas: las expectativas del cliente o la responsabilidad que adquiere al trabajar en la universidad?*

H. P. – Las expectativas sociales las crea el mercado, con la complicidad de los arquitectos; por tanto, no parece sen-

80 sato obsesionarse por una entelequia de esa naturaleza; a no ser, claro, que se persiga la notoriedad, que, como sabe, no es mi caso.

En el Laboratorio afronto los problemas desde la arquitectura, que me parece el modo más honesto de hacerlo. Pero no olvide que la arquitectura empieza por incorporar el cumplimiento del programa como su principal condición de posibilidad. En ese sentido, podría decirle que cuanto más persiga la excelencia, cualidad a la que tendría que tender cualquier producto universitario, más estoy satisfaciendo las expectativas sociales; acaso, de existencia latente, pero no menos reales que las que provoca el mercado.

En realidad, trato de cumplir el objetivo de intensificar la calidad, esto es, la autenticidad de los proyectos, aquello que determina su identidad como constructos formales. No, proyectando aquí no hay pretexto para hacerlo peor de lo que uno es capaz: no hay coartada para lo comercial ni justificación para el espectáculo.

H. P. – *¿Hasta qué punto desde el Laboratorio se controla la ejecución material de la obra?*

H. P. – Trataremos de controlarla totalmente, aun cuando contamos con estudios de arquitectos colaboradores para esa tarea. Por dos razones: por una parte, queremos que el término *laboratorio* no sea sólo un eufemismo para referirse a estudio profesional; por otra, es una evidencia que hay más arquitectos dispuestos a dirigir una obra satisfactoriamente que a proyectarla, sobre todo en los primeros años de la profesión.

Creo, por tanto, que, sin renunciar un ápice a la supervisión de los trabajos, es acertado responsabilizar a otros de la dirección: es un modo, además, de extender la docencia más allá de los límites de la escuela.

H. P. – *Creo que entiendo lo que me dice, pero: ¿no le da miedo alejarse de la realidad, trabajando en esas condiciones?*

H. P. – Mire, Helen, siempre he dudado que la realidad fuera una y, para colmo, coincidiera con la estadística: hay otras realidades menos aparentes pero más ricas que la de la TV. Quiero decir que hay vida más allá de los concursos y los edificios que, con su desconsiderada irrupción “pusieron en el mapa” a ciudades poco conocidas hasta entonces.

De todos modos, no crea usted que el Laboratorio se nutre de entelequias de otros mundos: trabaja habitualmente sobre encargos de particulares e instituciones concretas; la investigación –ya que hemos convenido en llamarla así– estriba en la actitud ante la respuesta y en el modo de reinvertir los emolumentos. De este modo, a la vez que se satisface la curiosidad de quienes integramos el taller, se cumple con un deber intelectual universitario.

H. P. – *Por lo que dice –y por lo que veo–, se toma usted con el mismo interés el diseño de una papelera que el de un centro cultural.*

H. P. – Desde el punto de vista de la concepción, no veo por qué debería ser de otro modo; es más, si se tiene en cuenta que las posibilidades de controlar el producto final

son notablemente mayores en el caso de la papelería, podría resultar sensato abordarla con más empeño.

En cualquier caso, el interés de la arquitectura no depende del tamaño sino de la intensidad de su consistencia formal. Comprendo las razones de rentabilidad que habitualmente determinan la atención que se suele prestar a uno u otro proyecto y, en la medida que depende de mí, trato de encontrar unas condiciones para mi trabajo que no determinen mi dedicación a los proyectos, más allá de la que creo que merece cada uno.

Helen, a mi edad ya no debería haber excusas: cada cual es responsable de lo que hace; no hay que darle más vueltas.

H. P. – *Le he oído decir en alguna ocasión que colaboró durante treinta años en el proyecto de una arquitectura que no siente como suya: ¿Podría aclararme el sentido de su confesión?*

H. P. – Sí, es cierto: considero esa larga compañía con Albert Viaplana como un período de formación. En realidad desempeñé el cometido del copiloto en un rally: advierte de las curvas y los barrizales, pero el que da el volantazo es el que conduce. La solidaridad personal y administrativa con que le he acompañado todo ese tiempo determina mi responsabilidad social respecto de esos trabajos, pero no modifica un ápice la autoría que, como digo, corresponde íntegramente a Albert.

Siempre envidié las circunstancias que permitieron a Louis Kahn pasar desapercibido hasta que tuvo cincuenta

años. En realidad, lo supero: he llegado casi a los sesenta sin obra propia; me encuentro en una situación curiosa que me resulta estimulante: tengo clara la arquitectura que me interesa, aunque no poseo experiencia personal de la misma. De todos modos, dadas mis convicciones, eso no me preocupa: suelo decir que un proyecto debería empezar en el edificio que mejor resolvió un caso de características similares; de modo que aprovecho la experiencia de quienes me precedieron para verificar el producto de mis criterios.

H. P. – *Pero, no me negará que de copiloto también se adquiere experiencia.*

H. P. – Sí, efectivamente, se adquiere experiencia para actuar de copiloto, lo cual no es poco: te acostumbras a advertir los peligros y a cantarlos con rapidez; eres espectador privilegiado de las maniobras de tu amigo, o sea, asistes a la elaboración de una arquitectura que no es la tuya, con la que te sientes más solidario que cómplice. Es evidente que, en cualquier caso, aprendí a ser exigente y auténtico –cualidades de cualquier arquitectura verdadera–, lo que no es poco, pero siempre queda la duda de qué habría hecho en el caso de haber sido yo mismo el responsable del volante.

H. P. – *Pero, a tenor de sus escritos, tiene muy claros los principios básicos de la arquitectura que le interesa: lo que usted define como arquitectura moderna. Teniendo claras sus referencias, no ha debido ser tan aventurada su inmersión tardía –pero, por lo que veo, apasionada– en la práctica del proyecto.*

H. P. – No crea que es tan sencillo: una cosa es tener claro el ámbito de los propios intereses y los criterios de acción, y otra muy distinta ser capaz de lograr la síntesis formal de un programa, en sentido amplio, y las condiciones de un lugar, y al mismo tiempo asumir la historicidad de la propuesta. La verdad es que, desde el principio, sentí curiosidad por ver de lo que sería capaz manejando yo mismo el volante y con la mejor arquitectura moderna como copiloto.

Jugaba a mi favor el hecho de que siempre entendí la teoría como un modo de dar respuesta, mediante la reflexión, a aquello que no la tiene desde el sentido común: esto es, he tratado en todo momento de profundizar en aquellos problemas que plantea la práctica del proyecto, no teorizar sobre aquellas cuestiones que se plantean precisamente como una alternativa literaria a la concepción.

Dicho esto, he de confesar que, a lo largo de los treinta años de docencia de proyectos en la ETSAB, no han pasado por mis clases más de una docena de arquitectos; sólo los mejores: no veo motivos para conformarse con menos; en ellos están contenidos los principios fundamentales de la arquitectura moderna: dependerá del talento de cada cual el modo de llevarlos a la práctica.

A estas alturas de la historia, no es difícil tener un juicio cabal la arquitectura del siglo xx: ver los principios arquitectónicos que han sido realmente fecundos y los que no han pasado de conjeturas ocasionales de vigencia efímera.

En definitiva, podría decir que, si bien carezco de experiencia personal, asumo como propia la mejor arquitectura moderna: el ámbito nocional y visual en que me desenvuel-

vo desde hace treinta años. Creo que eso se nota en mi arquitectura.

H. P. – *Tiene usted razón: da la impresión de que sus proyectos son de siempre: cuesta ponerles fecha y, en cambio, todos muestran una fuerte identidad que los hace singulares. Parecen fundarse en principios que con el tiempo han llegado a ser naturales.*

H. P. – Celebro su apreciación; ha mencionado un concepto que es clave para mí: en efecto, la identidad es lo que distingue la arquitectura auténtica del mero ejercicio de la corrección formal. La identidad afecta tanto a la consistencia de la estructura y a la intensidad del orden, como al sentido que adquiere la obra en las condiciones históricas en que aparece; la identidad no es ajena, naturalmente, al programa, en su sentido más amplio, más allá de los requisitos estrictamente funcionales.

Acostumbro a hacer planteamientos sistemáticos que, en cambio, dan frutos singulares, al referirlos a una situación concreta. No se trata de un modo de proceder que yo proponga por su fundamentación teórica: es una simple verificación empírica de cómo actúo.

Ahora me acuerdo de algo que me dijo hace unos años Juan Luis Trillo, en unas jornadas sobre arquitectura en Jaén, que probablemente tiene alguna relación con lo que le digo: “Cuando comienzas una intervención, sé lo que vas a decir; en cambio, al final, siempre me sorprendes.” La paradoja que señalaba Juan Luis se desvanece si se tiene en cuenta que hablo –y proyecto– desde un sistema sólido

pero flexible, que puede parecer previsible al espectador, pero que en realidad no lo es tanto. No olvide, Helen, que en el fondo soy pianista de jazz: esa música no tan sólo te permite ser intérprete sino que te lo exige; el mero ejecutante, por bueno que sea, no tiene futuro en el jazz.

Creo que mi arquitectura es clara, aunque compleja, densa, difícil: contiene más de lo que muestra. La veo como antítesis estética de esas obras que hace unos años gozaron del favor de la crítica y que, aunque se muestran confusas, en realidad son simples e inmediatas.

H. P. – *Da la impresión de que usted proyecta tan cierto de lo que hace, como en sus escritos, parece seguro de lo que dice: su arquitectura es clara y contundente.*

H. P. – Tenga en cuenta, Helen, que los conceptos de certeza y seguridad son ajenos a cualquier actividad artística: la práctica del arte se basa en la acción constructiva de juicios basados en valores, no en la descripción de hechos verificables con la experiencia. Es posible que mi talante apasionado y locuaz pueda sugerir a quien me escucha o lee que hablo desde una presunta seguridad. No le negaré que estoy convencido de lo que digo, lo cual no tiene que ver con la certeza, sino con un compromiso con los valores y criterios en los que apoyo mis palabras y mis obras.

No crea que mi modo de abordar el proyecto trata de eliminar la duda: por el contrario, la considero un momento esencial de la concepción que, por definición, debe tender a resolverse; en modo alguno debe inducir al creador a instalarse en ella.

Entre la arquitectura que ha disfrutado del éxito durante los últimos lustros hay un sector que parece mostrarse como la traducción visual de dudas esenciales, cuando en realidad no es más que la expresión sistemática del titubeo. Son arquitecturas demagógicas que tratan de ofrecer como producto del genio lo que no es sino el resultado inmediato de una sutil incompetencia.

H. P. – *¿Cuál de los proyectos que me ha mostrado ejemplifica, a su juicio, esa vía sistemática a la identidad que usted practica?*

H. P. – Si le he de ser sincero, creo que todos ellos responden a ese modo de actuar, aunque reconozco que en algunos la estrategia se hace más explícita: en el Instituto de Morella, por ejemplo, el proceso adquiere, a mi juicio, cierta evidencia.

De todos modos, es fácil reducir la operación a un mero mecanismo operativo y, como verá, no es así: no se trata sólo de plantear una serie de planos de hormigón que alberguen las dependencias de la escuela, desde una perspectiva contextualista que tuviera en cuenta la morfología del Maestrazgo y, en particular, los alrededores de Morella. Es todo un sistema de acceso y recorridos, relacionados con escaleras, que responde a los requisitos de una edificación en pendiente. El sistema determina el lugar de los servicios pero es elástico en cuanto a la situación de las dependencias escolares, de modo que el sistema contiene en su propia estructura las condiciones del programa.

84 Cuando se superpone la trama sistemática al solar –determinado en este caso, como ve, por un perímetro que recuerda el contorno de un jamón– el objeto resultante adquiere una peculiaridad que deriva de las condiciones específicas del entorno: en ese momento, el artefacto adquiere la cualidad que lo identifica como escuela.

H. P. – *Creo entender lo que dice, pero ¿qué ocurre cuando el enclave no es tan sugerente? ¿Hasta qué punto el sistema no acaba homogeneizando el objeto?*

H. P. – Quiero dejar claro, ante todo, que *identidad* no es sinónimo de *singularidad*: por el contrario, estoy convencido de que, en ocasiones, la falta de identidad provoca en quien proyecta una exacerbación del ansia de singularidad como sucedáneo de aquélla.

Me viene a la mente una anécdota a la que recurro con frecuencia por lo esclarecedora que resulta, a propósito de lo que tratamos. Celebidache impartía una clase magistral a un grupo de jóvenes directores de orquesta italianos y para aclarar su actitud ante ellos les dijo: “Les considero a todos ustedes como seres con identidad específica: como las gotas de agua, que no hay dos iguales. Aunque tengan en cuenta que todas son de una misma materia que, por otra parte, es la que llena los océanos.”

No encuentro mejor modo de explicar la diferencia entre *identidad*, que es la cualidad que determina la esencia de algo, y *singularidad*, que es el conjunto de rasgos que diferencian este algo de sus próximos. A menudo, como le decía, la arquitectura parece tratar de encubrir

su falta de identidad con una exhibición obsesiva de su singularidad.

H. P. – *No sé si tiene relación con lo que acaba de decir a propósito de la identidad, pero tanto de sus proyectos como de sus palabras deduzco que da mucha importancia a las cuestiones técnicas. ¿Cuál es el papel que, a su juicio, juega la construcción en la identidad del edificio?*

H. P. – Es una condición esencial: la banalidad que caracteriza gran parte de la arquitectura de éxito se debe a la desconsideración con que aborda la construcción material de sus productos; desprecio que relaciono tanto con la ignorancia de las condiciones técnicas del artefacto como con el hecho de atribuir al montaje una relevancia desmesurada en el producto. En ambos casos, se obvia el problema de la identidad real del objeto: en el primero, por confiarla a la mera ilusión sin disciplina material; en el segundo, por reducirla a la mera expresión de un procedimiento.

H. P. – *Así, ¿dónde sitúa la técnica, en su arquitectura?*

H. P. – Le hablaba antes de mi tendencia a plantear la concepción en el marco de un *sistema*. Acaso debiera precisar que por *sistema* no entiendo una mera pauta geométrica o conceptual: no concibo un sistema que no incorpore un procedimiento constructivo. En consecuencia, más que referirme a la tecnología como reflexión sobre la técnica –rama del saber que, como habrá comprobado, no me quita el sueño– prefiero hablar de *sistema constructivo*, en el doble sentido de procedimiento para construir y conjunto

ordenado de elementos constructivos; esto es, me interesa la construcción como condición de posibilidad material de la arquitectura.

Si dominas el procedimiento puedes flexibilizar el repertorio sin perder la disciplina: descubro, con el paso de los meses –puesto que no puedo hablar todavía de años–, que la concepción de sistemas flexibles es una de mis prioridades en relación con el proyecto.

H. P. – *Da la impresión de que, en definitiva, renuncia a la tecnología, en favor de la operatividad del sistema.*

H. P. – No saque conclusiones precipitadas, Helen: yo no renuncio a nada, pero trato de que una idea falsa de progreso tecnológico no me desvíe de mi propósito. Le pondré un ejemplo que, a mi juicio, ilustra bien lo que digo: la incorporación masiva del aluminio en carpinterías de fachada no sólo ha empobrecido la textura urbana sino que ha disminuido la transparencia de los cerramientos acristalados: el precio de evitar la oxidación fue aumentar la sección de los montantes, sin otra consideración que garantizar la rigidez de los marcos.

El efecto paralelo en los muros cortina llevó los perfiles resistentes al interior, se envolvieron con aluminio, y se reservó un cometido ornamental al perfil que cubre la junta en el exterior. Los sistemas actuales de cristales suspendidos a menudo acaban exigiendo unas estructuras de acero que, si bien garantizan la apariencia vítrea del inmueble, disminuyen notablemente la transparencia del límite.

La evolución se ha orientado hacia la consecución de una imagen vítrea como fetiche de cierta idea costumbrista de modernidad, no hacia el logro de la transparencia como condición del habitar moderno.

Por mi parte, si valoro la transparencia por cuanto constituye un valor esencial de mi arquitectura, escogeré el sistema constructivo que la propicie. Se da la paradoja de que estoy volviendo al acero, usando unos perfiles que parecían definitivamente desplazados por el aluminio hace más de tres décadas.

H. P. – *Pero no me negará que tiene cierta predilección por el ladrillo y los materiales tradicionales.*

H. P. – Tiene usted razón: uso el ladrillo siempre que puedo. Obliga a disciplinar la construcción, es versátil en su colocación y variado en su colorido, favorece la textura y, a la vez, propicia la homogeneidad; en fin, una bicoca.

Permite controlar la textura con sólo variar la junta; reducirlo a superficie, con sólo cubrir los cantos; armarlo, como en el IIT: a Mies le gustaba mucho, aunque no lo crea. En cierta ocasión dijo que le hubiera gustado construir el Pabellón de Barcelona en ladrillo, aunque estaba convencido de que habría tenido mucha menos resonancia.

H. P. – *En cambio, por lo que veo, no parece ser muy partidario del hormigón: está prácticamente ausente en sus proyectos.*

H. P. – No crea; pocos materiales lo aventajan en la construcción de forjados. Otra cosa es su uso indiscrimina-

86 do como materia de estructura y cerramiento: induce a la falsedad, acaso porque es muy disponible.

Creo que propicia la "arquitectura de papel", llena de accidentes inverosímiles, próxima al recortable: he observado que cuando un alumno en su proyecto no ha tenido en cuenta la construcción, hecho que el resultado pone en evidencia, casi siempre el material utilizado es hormigón. A eso me refiero al hablar de disponibilidad: hace posible cualquier cosa, al no poner condiciones.

Prefiero materiales con carácter y el hormigón no lo tiene: adopta el del cofre que lo contiene y adquiere la textura del material que lo empareda.

Nada de lo que le he dicho es óbice para que continúe admirando La Tourette y aprecie como se merece la obra de Mendes da Rocha.

H. P. – *En cambio, parece siempre predispuesto a usar el cristal.*

H. P. – Es el mejor material que conozco para proteger de los excesos del clima sin cuestionar la continuidad del medio. Además, desaparece pero refleja y brilla, cualidades visuales que aprecio como se merecen.

Hemos tenido que esperar que el cristal perdiera sus adherencias simbólicas para que adquiriese una importancia definitiva en la arquitectura moderna: no se trata de poner más cristal, sino de ampliar la conciencia visual del límite.

Ya ve; de nuevo con lo visual: un modo de intelección atípico pero determinante para la experiencia del mundo.

H. P. – *Sí, es algo sobre lo que quería hablarle: observo que en su ideario arquitectónico adquieren una importancia decisiva la sistematicidad y la visualidad. Más de uno podría pensar que son cualidades, si no antitéticas, por lo menos distantes: la primera parece orientada hacia lo objetivo, mientras que la segunda se refiere más a la apreciación personal.*

H. P. –Tiene usted razón: la combinación de mis filias parece provocar una paradoja, si se juzgan desde el sentido en que usted lo ha hecho. Pero la contradicción desaparece si se tiene en cuenta que es una inevitable aspiración a la universalidad lo que hace que sea así.

La sistematicidad es un atributo que propicia el orden, condición en que el artista basa su esperanza de que su obra sea reconocida por los demás: es un marco que propicia la aspiración a lo universal de la acción subjetiva; no olvide que en arte nunca se puede hablar de hechos sino de valores, de tendencias. Por tanto, la sistematicidad es, en mi caso, un ámbito que me estimula a la acción subjetiva.

Por el contrario, la visualidad es un atributo del objeto que manifiesta los criterios visuales del autor, el cual, a su vez, tratará de orientar hacia lo universal como única esperanza de que su obra pueda ser reconocida y, por tanto, experimentada por los demás. Así pues, la visualidad, lejos de constituir una emanación directa de lo personal, constituye una cualidad que se orienta a facilitar la experiencia de la obra por parte de los demás.

Por lo mismo que la sistematicidad propicia la acción formativa del sujeto, la visualidad posibilita el reconoci-

miento de la forma, esto es, la experiencia de la obra. Sin visualidad no hay más que concepto y discurso, y eso no tiene nada que ver con una actividad formativa de índole material, como es la arquitectura.

H. P. – *En nuestra anterior entrevista ya me pareció que se mostraba reticente respecto al concepto en arquitectura: ¿A qué se debe su prevención frente a algo que durante años se ha mostrado precisamente como una garantía de modernidad no tan sólo en arquitectura, sino también en las artes visuales en general?*

H. P. – Sí, es verdad: cuando se quería elogiar la actitud de un gran arquitecto se decía que era un *constructor de conceptos*. Cuando se abandonaron los principios básicos de la arquitectura moderna, que eran formales, de carácter visual, se tuvo que improvisar una doctrina que garantizase la solvencia del proyecto; como eran tiempos de poca fe en lo artístico como ámbito autónomo, dotado de existencia propia, se recuperó el impulso mimético que había caracterizado al clasicismo, pero sustituyendo el sistema formal clásico por la autoridad de unos conceptos elaborados para la ocasión.

No hay duda de que la experiencia de la vida fomenta más la capacidad de razonar que la de ver, cualidad esta última que no se adquiere más que ejercitando la mirada. Creo que esa fue la razón por la que la arquitectura se convirtió progresivamente en la expresión física de un concepto: es relativamente sencillo verificar las vicisitudes del proyecto, si se trata sólo de comprobar si se ajusta o no a lo que pres-

cribe el concepto. Otra cosa es saber si un objeto está bien, atendiendo a la consistencia de su formalidad específica.

Mire; le contaré una anécdota que se atribuye a Baudelaire. Iba el poeta paseando con un amigo, el cual, en un momento de la conversación, le dijo: “Sabe, don Carlos, que mi hijo ha decidido ser poeta; al parecer, tiene muy buenas ideas”; a lo que Baudelaire respondió: “Me alegro, don Ramón, pero no olvide que la poesía se hace con palabras, no con ideas.”

H. P. – *Sí, pero, en cambio, se aprecia un gran rigor en su obra: ¿No es eso, acaso, debido a su exigencia conceptual? ¿Dónde habría que situar lo conceptual en sus proyectos?*

H. P. – Mire, Helen, en alguna ocasión me habrá oído defender la vigencia de los atributos del arte moderno que un tal Jeanneret –pintor que, como es sabido, se hizo célebre como arquitecto con el nombre de Le Corbusier– proclamó en un escrito producido en colaboración con Aimé Ozenfant y publicado en 1918 con el título de *Après le cubisme*. Economía, precisión, rigor y universalidad son, a grandes rasgos, las cualidades que, a juicio de los autores, caracterizaban el arte nuevo.

La aspiración a la universalidad era la actitud que subyacía en su propuesta *purista*: la voluntad de recuperar la esencia de las cosas, a través de una noción de forma entendida como relación entre elementos típicos, sería su programa estético. Pues bien; ese objetivo del arte moderno, que el paso del tiempo no ha conseguido desvanecer, es el marco de referencia del propósito de

88 rigor que usted aprecia en mis proyectos. Pero no vea en ellos un prurito conceptual sino una exigencia de precisión visual, capaz de garantizar la consistencia formal de la intervención. En realidad, se trata de apurar el proceso de intelección visual, en el que lo conceptual interviene, no de modo determinante, sino como momento de una actividad crítica en la que los datos son suministrados por la visión. El entendimiento interviene tanto en el reconocimiento como en la producción de la forma, pero no determina sus cualidades.

Ya ve; de nuevo nos topamos con la visualidad. Es la gran olvidada en la segunda mitad del siglo *xx*, aun cuando se ha tratado de dar la impresión contraria: esto es, que a partir de 1960 la arquitectura abandona la sequedad racionalista y se vuelve amable y sensual. Es evidente la banalidad de la perspectiva que manifiesta este comentario. Pero creo que de eso ya hablamos en nuestro encuentro anterior.

H. P. – *Me parece advertir que usted relaciona íntimamente la noción de forma con la experiencia visual de la arquitectura; en cambio, insiste en diferenciar la forma de la figura, en advertir que la forma no es lo que se percibe de modo inmediato. ¿Podría esbozar brevemente las relaciones entre forma y visión?*

H. P. – Creo que gran parte de los equívocos que se dan en torno a la noción de forma, en arquitectura o en cualquier otro ámbito, derivan de su acepción más extendida de “aspecto exterior de los cuerpos”. No hay diferencia, como se ve, entre forma y figura, lo cual supone una limitación a

la hora de referirse con precisión a los productos del arte. Toda la teoría formalista del arte, antecedente histórico de las vanguardias, que a su vez fundamentaron la formalidad moderna, se basa en la idea de forma como sistema de relaciones que vertebran el objeto y determinan su identidad. Esa es la idea de forma que yo utilizo, en mis clases y en mis proyectos.

Un caballo y un asno, por poner un ejemplo, tendrían, desde esta perspectiva, la misma forma, característica de los equinos, pero distinta figura, como se desprende de una simple inspección ocular.

H. P. – *Su arquitectura tiene cierta cualidad que, aun cuando no parece de naturaleza estilística, la hace reconocible por un espectador atento. ¿Cuál es el estatuto del estilo en su obra?*

H. P. – Creo que la corrección estilística ha de ser una consecuencia de la consistencia formal, y no a la inversa, como a menudo se piensa. Se puede definir el estilo de una obra o de un arquitecto, como la frecuencia de ciertas instituciones visuales; pues bien, si tales convenciones son de naturaleza formal, el estilo tiene una dimensión constructiva, creativa; si, por el contrario, los rasgos visuales son de naturaleza figurativa, el estilo responderá a una matriz mimética. En definitiva, el estilo deriva de un modo de abordar los problemas que hace referencia a la dimensión estructurante de la forma, entendida como sistema de relaciones complejas: funcionales, materiales, de sentido, que se reconocen por su dimensión visual.

Comprenderá que, en consecuencia con mis ideas, me preocupe por la consistencia formal de mis proyectos, convencido de que la coherencia estilística será una consecuencia inevitable de aquélla. Le confesaré que, aunque acaso sea precipitado decirlo, en mis proyectos se cumple la relación entre lo formal y lo estilístico del modo y en el sentido previstos.

H. P. – *Observo en sus proyectos trazas de neoplasticismo, doctrina muy apreciada por usted, a tenor de lo que escribe y de lo que en ocasiones manifiesta. ¿Tan fecundo y trascendente considera su modo de plantear la forma?*

H. P. – Componentes de neoplasticismo y de suprematismo y de purismo, naturalmente. No olvide, Helen, que la idea moderna de forma no responde a teoría estética alguna: es una inferencia que se apoya en determinadas doctrinas vanguardistas distintas, aunque con sentido estético convergente, que replantearon la visión del mundo material sobre una noción de orden en la que más que la unidad se persigue la identidad, y en la que la igualdad se sustituye por la equivalencia; la simetría, por el equilibrio, y la jerarquía, por la clasificación.

Mondrian está en el origen de ese modo de entender la forma, pero también Jeanneret y Malevitch. La gran arquitectura moderna se ha fundado en elementos de orden provenientes de sus respectivos sistemas estéticos. Acaso el neoplasticismo sea, entre las distintas vanguardias constructivas, el sistema más completo y, por tanto, el más fecundo: incluso la arquitectura posmoderna no ha podido despren-

derse totalmente de algunos elementos neoplásticos; siendo criterios de construcción formal, se pueden considerar substanciales a la propia idea de construcción material.

Es verdad que el neoplasticismo se considera a menudo una mera iconografía, de modo análogo a lo que ocurre con el suprematismo y el purismo; en ocasiones, no se alcanza ni a establecer con claridad qué los distingue del cubismo. No, el neoplasticismo supuso un cambio en el modo de ver que, a mi juicio, no ha perdido un ápice de vigencia, y ésta no es una aseveración teórica, sino una mera verificación empírica de lo visto en las últimas décadas.

H. P. – *De nuevo, lo visual aparece en su discurso como el ámbito en el que se dan tanto la concepción como la experiencia de la arquitectura: empiezo a entender su prevención respecto al concepto.*

H. P. – La visualidad —es obvio decirlo— debería ser el atributo fundamental de las artes cuyas obras se experimentan a través del sentido de la vista, pero no es así: el recurso al concepto ofrece una falsa seguridad discursiva a quien se acerca a la arquitectura sin criterios de orden. Ya hemos hablado de ello en otras ocasiones: a menudo se trata de encontrar criterios de juicio en la razón, para compensar la falta de confianza en la dimensión crítica de la mirada. El recurso a la “idea” revela la ausencia de criterios de forma y el intento de sustituirlos por meras consignas de acción; tiende a mecanizar el proceso de creación, convirtiéndolo en una verificación constante de lo proyectado con la autoridad indiscutible de lo ideado.

90 Una muestra de la reticencia con que se recurre a la mirada es el uso pragmático y cicatero que se suele hacer del ordenador, tanto en las escuelas como en la profesión: en general, se aprovecha por su posibilidad de repetición de soluciones idénticas y por su posibilidad de enmienda sin empezar de cero, sin advertir dos de sus grandes aportaciones: la capacidad de simultanear todas las escalas con sólo un mínimo gesto del dedo corazón de la mano que accione el ratón, y la posibilidad de trabajar con materiales y elementos estructurados, a diferentes niveles de la organización, ya no con líneas que a menudo no se refieren más que a otras líneas, por lo común de dudosa alcurnia.

En efecto, poder pasar en décimas de segundo del “cómo se ve” al “cómo es” –esto es, de la visión lejana, propia del artista, a la visión próxima, propia del técnico– constituye una posibilidad revolucionaria para quien proyecta. Pero tal posibilidad pone en evidencia las entelequias basadas en fantasías conceptuales y propósitos morales: plantea el problema de la construcción formal y material del objeto simultáneamente, con lo cual facilita la concepción auténtica.

Se puede concluir que la visualidad es, a la vez, un atributo del objeto y una habilidad del sujeto; dimensión inevitable, tanto del proyecto como de la experiencia de la arquitectura: su ejercicio es fundamental, pues, tanto en el momento de conformar la obra como en el de reconocer su formalidad específica.

H. P. – *No quisiera concluir sin tratar de algunos aspectos de la enseñanza de la arquitectura: ¿Cómo ve el papel*

de las escuelas en el proceso de la arquitectura durante los últimos años?

H. P. – Las escuelas se nutren habitualmente de arquitectos, y entre los arquitectos hay de dos tipos: los estudiosos y los profesionales. Los primeros desconfían de todo lo que no sea el discurso; los segundos desconfían del discurso, por su inutilidad para la práctica.

Con esta caricatura de los dos tipos de arquitectos –entre los que se encuentran la mayor parte de profesores de las escuelas–, trato de explicar la complicidad con que las instituciones docentes han asistido a los sucesivos episodios que, con el tiempo, han ido configurando ese gran bazar que ha constituido lo que llevamos de posmodernismo.

Los teóricos, lejos de ejercer su supuesto cometido crítico, parece como si celebraran las vicisitudes que el transcurso del tiempo iba deparando: no se entiende, si no, la diligencia con que les han ido dedicando sus mejores adjetivos. Los profesionales se han dedicado a lo suyo, que es bailar al son de la música de los tiempos, con la mayor destreza posible.

Es fácil comprender que el papel de las escuelas en todo este desbarajuste haya sido el de comparsa, entre perpleja y fascinada, de lo que iba ocurriendo.

H. P. – *¿Qué papel ha desempeñado la enseñanza de proyectos en la vertiginosa sustitución de ideas de arquitectura a la que hemos asistido desde 1960?*

H. P. – No quisiera generalizar al responder a una cuestión tan específica: le hablaré de cómo veo la situación de la ETSAB.

La mayoría de los profesores de proyectos corresponden, por motivos obvios, al segundo tipo de los que caractericé hace un momento: son profesionales con una dedicación limitada a la docencia, puesto que desarrollan su actividad profesional en sus estudios. Ello se traduce también en una débil presencia en las instituciones de gobierno de la ETSAB.

De todos modos, el profesional profesa, es decir, como le decía antes, asume el espíritu del tiempo sin gran desazón. Con todo, hay una situación todavía peor –que afortunadamente aquí no se da: la que sitúa en la enseñanza de proyectos a arquitectos que jamás proyectaron cuando eran estudiantes y, por supuesto, no proyectan ahora. Esa circunstancia, más extendida de lo que se piensa, ha sido determinante, por razones obvias, en la fortuna del conceptualismo en arquitectura.

Volviendo a la ETSAB, las comisiones encargadas de elaborar o revisar los planes de estudios acostumbran a determinar los pesos docentes de las diferentes disciplinas en relación con la especialidad de sus componentes o, en todo caso, con el empeño que pone cada uno en defender la “importancia de su asignatura”.

Todo este preámbulo ayuda a entender la razón por la que el plan de estudios que ahora rige en la ETSAB dedica seis horas semanales a la práctica del proyecto. Como referencia, le diré que cuando yo estudiaba, a principio de los años sesenta, había doce.

Naturalmente, si lo que debería ser la actividad capaz de sintetizar saberes en la determinación de estructuras materiales y formales se convierte en una mera asignatura, se

pone en cuestión la propia identidad del profesional a quien se trata de formar.

H. P. – *¿Cree que la enseñanza de la construcción, técnica a la que se refiere con frecuencia, puede compensar el déficit que señala en otras disciplinas?*

H. P. – No creo que hoy se enseñe la construcción ni mejor ni peor que el dibujo o el proyecto, por mencionar algunas disciplinas complementarias: el simple hecho de constar en nómina como materias distintas, susceptibles por tanto de enseñanzas paralelas, ya es de por sí lo bastante aberrante como para estar preocupado; no sé si tanto como para convocar un congreso, pero sí para no presumir, ni unos ni otros, de plan de estudios.

Al decir lo que seguramente piensa todo el mundo, no trato de cuestionar la solvencia del profesorado de una u otra disciplina; tan sólo intento señalar que no se trata de materias diversas, sino de facetas de una misma actividad: *la concepción y el proyecto de la obra*. Práctica específicamente arquitectónica que de ningún modo debería confundirse con el hábito ampliamente extendido de manifestar gráficamente un deseo o expresar con trazos una ilusión que necesariamente ha de asociarse al empeño por concebir artefactos materiales, habitables por el hombre, dotados de una consistencia formal que, en la medida que la contiene, trasciende la componente utilitaria o, en su caso, mercantil.

Lo que Fiedler decía hace ciento veinte años, a propósito de la mirada y el dibujo –“no son dos actividades distintas, sino dos momentos de una misma actividad”–, puede ha-

92 cerse extensivo desde hace tiempo al dibujo, la construcción y el proyecto.

H. P. – *Pero eso no ha sido siempre así.*

H. P. – Efectivamente, si bien parece natural, por la tranquilidad con que se asume, no es de ningún modo congénito, ni en la arquitectura, ni en su enseñanza: el abandono del sistema moderno de concebir en los últimos años cincuenta, en un momento en que, paradójicamente, estaba dando sus mejores frutos, es el episodio clave para entenderlo.

Los críticos, que son quienes decretaron su clausura, sintieron decepción al comprobar que remitía el jolgorio simbólico sobre la realidad que, a su juicio, era el destino de la arquitectura moderna: en su lugar, se extendía un modo preciso de concebir la forma que, para colmo de desgracias, se conocía como *estilo internacional*.

Se pensó que la arquitectura había llegado a aquel estado de estilismo por un déficit en su fundamentación conceptual. Así que, sobre la primacía del concepto, por un lado, y sobre el ablandamiento de la figuratividad, por otro, se cimentó el posmodernismo que, con diferentes denominaciones, ha hegemonizado la arquitectura internacional hasta hoy. No quiero ser demasiado optimista acerca del aparente interés por la arquitectura moderna que se aprecia desde hace unos años: puede ser sólo un espejismo, provocado por la fatiga que la deconstrucción y el minimalismo han producido en el alma de los arquitectos. De ser así, lo moderno interesaría exclusivamente como estilo

a consumir en pocos años, mientras los expertos en gestión de acontecimientos ponían a punto una nueva consigna de más fácil digestión.

H. P. – *De nuevo se refiere al papel perversor del concepto en arquitectura: parecería que su irrupción fue determinante en la merma de la tectonicidad que usted aprecia en gran parte de la arquitectura reciente.*

H. P. – Sí, claro, la prioridad del concepto a que me refiero trató de amortiguar la orfandad estética provocada por el abandono del sentido del orden que la modernidad había puesto en circulación, y que comenzaban a interiorizar incluso los arquitectos más abúlicos. A falta de criterios respecto a los que tomar decisiones durante el proceso de proyecto, se echó mano de “la idea”: especie de entelequia pseudoliteraria que, en adelante, tenía que regir el proyecto y a la vez servir de parámetro de verificación de las sucesivas decisiones que jalonan su proceso.

A partir de entonces, según avanzaba la idealización del proyecto, los perfiles laminados dieron paso a las *metáforas*; las losas, a las *metonimias*; los cerramientos pasaron a denominarse *pieles*; las escaleras, *núcleos de comunicación vertical*; las singularidades, *gestos*, y así, en lugar de mirarlos, los edificios se *leían*, *hablaban de valores metafísicos*; cualquier conjunto relativamente limitado de elementos, aun sin el más mínimo atisbo de orden, era considerado un *lenguaje*. De ese modo, se instituyó una jerga cuya pretensión era sólo comparable a la banalidad de sus motivaciones reales: disimular la precariedad con

que se abordaba el proyecto, sin otro criterio que una serie de prejuicios, de carácter moral en su mayoría, esto es, determinados por una idea de *cómo debían* ser los edificios, ante el absoluto desconocimiento de *lo que la arquitectura es* en realidad.

La conceptualización de la arquitectura tuvo unos efectos nefastos, tanto para la tectonicidad de los edificios como para el resto de las cualidades que tradicionalmente los habían adornado: al conferirle un estatuto ideal, por creer erróneamente que la abstracción implicaba una renuncia a la visualidad, se vivió por unos años en la ilusión de que el proyecto podía ser autónomo, incluso de la propia materialidad de sus productos: la construcción se convirtió, no ya en un *rozamiento* para la forma, como había señalado Rieggen años antes al discutir sobre el determinismo materialista de Semper, sino en un escollo en ocasiones insalvable para que la arquitectura pudiera “expresar la idea”, su presunto cometido intrínseco.

H. P. – *Pero, ¿tan disociadas están, a su juicio, las enseñanzas de construcción y proyectos?*

H. P. – Me referiré a una experiencia reciente, por cuanto ilustra de modo ejemplar la situación a la que me refiero: en un intento de armonizar las enseñanzas de proyectos y construcción entre dos cátedras de una y otra materias, una alumna obtuvo la máxima puntuación de su grupo proyectando un edificio con aberturas horizontales para el curso de proyectos, tal como sus profesores consideraban más coherente con su *idea*, y verticales para el curso de construcción,

por ser técnicamente más razonable, a juicio de los profesores correspondientes.

El *concepto* y la *técnica* –la idea y la razón– aparecían, una vez más, como polos de una oposición irreconciliable: en los extremos, dos criterios perfectamente legítimos pero arbitrarios si no se refieren a una misma actividad formativa, sintética: la *concepción*.

El desarrollo autónomo de ambas facetas del proyecto ha determinado la aberrante conclusión de que el proyecto “*idea*” universos metafísicos, valiosos por su coherencia conceptual, y luego la construcción restaña las heridas que provoca el inevitable encuentro de esa fantasía inmaterial con la realidad. Procediendo así, se pervierten, tanto el cometido del *creativo* –utilizo expresamente el calificativo que se otorgan los publicitarios– como el del *técnico*. Uno y otro pasan a asumir papeles subalternos respecto de un *conceptor supremo* que habita en el imaginario colectivo de las publicaciones especializadas. Si el *creativo* trata de obtener el favor del mercado, administrando con audacia los estilos que distinguen con su unción editorial los medios, el *técnico* se esfuerza en elaborar sistemas constructivos sin más valor que su propia coherencia interna y sin otra esperanza que alcanzar una mínima de cota de mercado.

H. P. – *¿Cuál debería ser, en su opinión, el papel de la construcción en el proceso de proyecto?*

H. P. – La construcción es un *instrumento* para concebir, no una *técnica para resolver*: no debe determinar solución alguna, sino propiciar decisiones cuyo sentido necesariamente ha

94 de trascenderla; su destino es contribuir de un modo decisivo a la sistematicidad congénita del edificio. La construcción es la condición de la arquitectura, y la tectonicidad, un valor inequívoco de sus productos: cualquier edificio mejora sustancialmente con sólo atender a los aspectos constructivos que se han previsto para su realización; ello no significa, naturalmente, aplicarle mecánicamente soluciones constructivas elaboradas sin propósito ni objetivo confesables.

No quisiera que nadie dedujera de mis palabras que la construcción es la componente oculta de la arquitectura: bien al contrario, es la disciplina que a menudo vertebra la apariencia, y no estoy refiriéndome, naturalmente, a la mera expresión de la técnica, prejuicio sobre el que a finales de los años cincuenta se fundó la moda del *brutalismo* –basada en la ficción de que el simple énfasis expresivo de las vicisitudes de la construcción era capaz de garantizar, a la vez, la consistencia visual y la idoneidad histórica del edificio–, sino a la contribución esencial de la disciplina técnica al orden supremo que distingue los productos de la arquitectura auténtica y establece la distancia que permite distinguir sus obras de los meros productos de la actividad inmobiliaria.

La atención a la construcción no es una panacea, capaz por sí sola de devolver a la arquitectura la cualidad que tuvo en otros tiempos: es simplemente una condición básica del acto de concebir. Al igual que no se puede pensar sin palabras, no se puede concebir sin la conciencia sistemática que proporciona la construcción, si por concebir se entiende –como decía al principio– formar un objeto genuino que, realizado materialmente o no, esté dotado de sentido

histórico y consistencia formal. En pocas palabras, y para concluir, si se desea un futuro con arquitectos hay que recuperar el sentido común y difundir la evidencia de que no hay concepción sin técnica, ni proyecto sin materia.

H. P. – *Así las cosas, ¿cómo plantea usted la enseñanza de proyectos?*

H. P. – Hace años decidí reorientar el curso de Proyectos, correspondiente al segundo año de la carrera, en el sentido de proponer trabajos sencillos, muy encauzados desde el enunciado, con el fin de que el alumno se enfrentara desde el principio a la arquitectura. En *Curso básico de proyectos* (1998) argumento con detenimiento mi decisión.

No quería continuar siendo cómplice de la identificación de la arquitectura con la concepción y de ésta con el esbozo gráfico de una idea: traté de poner en evidencia la dimensión constructiva del proyecto, por un lado, y evitar el estrés que provoca al alumno enfrentarse a la concepción sin principios ni criterios, por otro. La práctica del proyecto se desplazaba, así, a un dominio en el que la disciplina aparece como la condición de la invención, no a la inversa, y la libertad como la posibilidad de optar entre alternativas cuyo sentido se conoce, no como el mero ejercicio de la decisión arbitraria.

Ese planteamiento lo extendí a los cursos de doctorado y lo propuse en el resto de niveles en que, por circunstancias diversas, tuve que intervenir.

Con el tiempo, viendo que, aun así, la mayoría agota el tiempo destinado a cada ejercicio sin haber acabado de

resolver la posición de una escalera o sin haber dispuesto convenientemente la entrada, tiendo a suministrar la planta como uno de los datos del problema, con el fin de superar la identificación de la arquitectura con un acertijo. Estoy convencido de que el mejor modo para aprender a concebir no es haciendo un simulacro de concepción, del mismo modo que el mejor modo de interpretar cualquier música al piano no es empezando por una sonata de Schubert, ni siquiera por la más sencilla: es preciso pasarse años haciendo escalas y repitiendo estudios.

La enseñanza liberal de la arquitectura, esto es, suponer que todo el mundo tiene sentido de la forma, sin ni siquiera advertir lo que distingue lo formal de lo estilístico, responde a una idea banal de la arquitectura moderna que da prioridad a la “expresión” respecto de la disciplina, que valora más la sorpresa que el orden.

H. P. – *Para terminar, ¿cómo ve la arquitectura hoy, transcurridos dos años de nuestro último encuentro?*

H. P. – Pues no sé qué decirle: si hubiera que expresarlo en cuatro palabras, le diría que parece que se consolida la ortogonalidad; ya ve si soy escéptico respecto al *revival* moderno que hoy se aprecia en las escuelas y en las revistas de arquitectura. Los jurados de concursos parece que ya disponen de un nuevo criterio de selección, ya ve si son infieles: los mismos que hace unos años premiaban el desbarajuste, ahora aprecian los buenos modales. Porque creo que se trata sobre todo de eso, de recuperación de los buenos modos, lo que aprecio estos últimos años.

No me considere insensible a la tendencia a la corrección a la que asistimos, pero fíjese en los pobres criterios de orden que se observan, a menudo, en esos edificios tan refinados que nos muestran las revistas. Quiero decirle que la modernidad de esas obras tiene que ver con la apariencia y no con la consistencia formal de sus estructuras espaciales. Ni siquiera se puede llamar estilística la aproximación que hoy abunda: el *estilo internacional* se apoyó en un modo de concebir y, como consecuencia, surgió una sistemática figurativa.

Hoy se valora la mera corrección estilística de la arquitectura, sin esperar del proyecto otras cualidades, cuando en realidad es la consistencia formal lo que determina la calidad de una obra, y la corrección estilística no debería ser más que una consecuencia de ella.

Observará que hasta ahora me he referido tan sólo a la arquitectura más o menos comprometida con la calidad: creo que la arquitectura corriente, por el contrario, está en el peor momento de los últimos cien años. Sólo los grandes sistemas arquitectónicos generan una arquitectura vulgar de calidad: el clasicismo dio lugar al manierismo; la modernidad, al estilo internacional.

La posmodernidad ha dado lugar a una arquitectura ordinaria, borde y desarraigada, expresión del escepticismo y la inseguridad, carente de criterios y objetivos, sin ni siquiera el propósito de parecerse a nada.

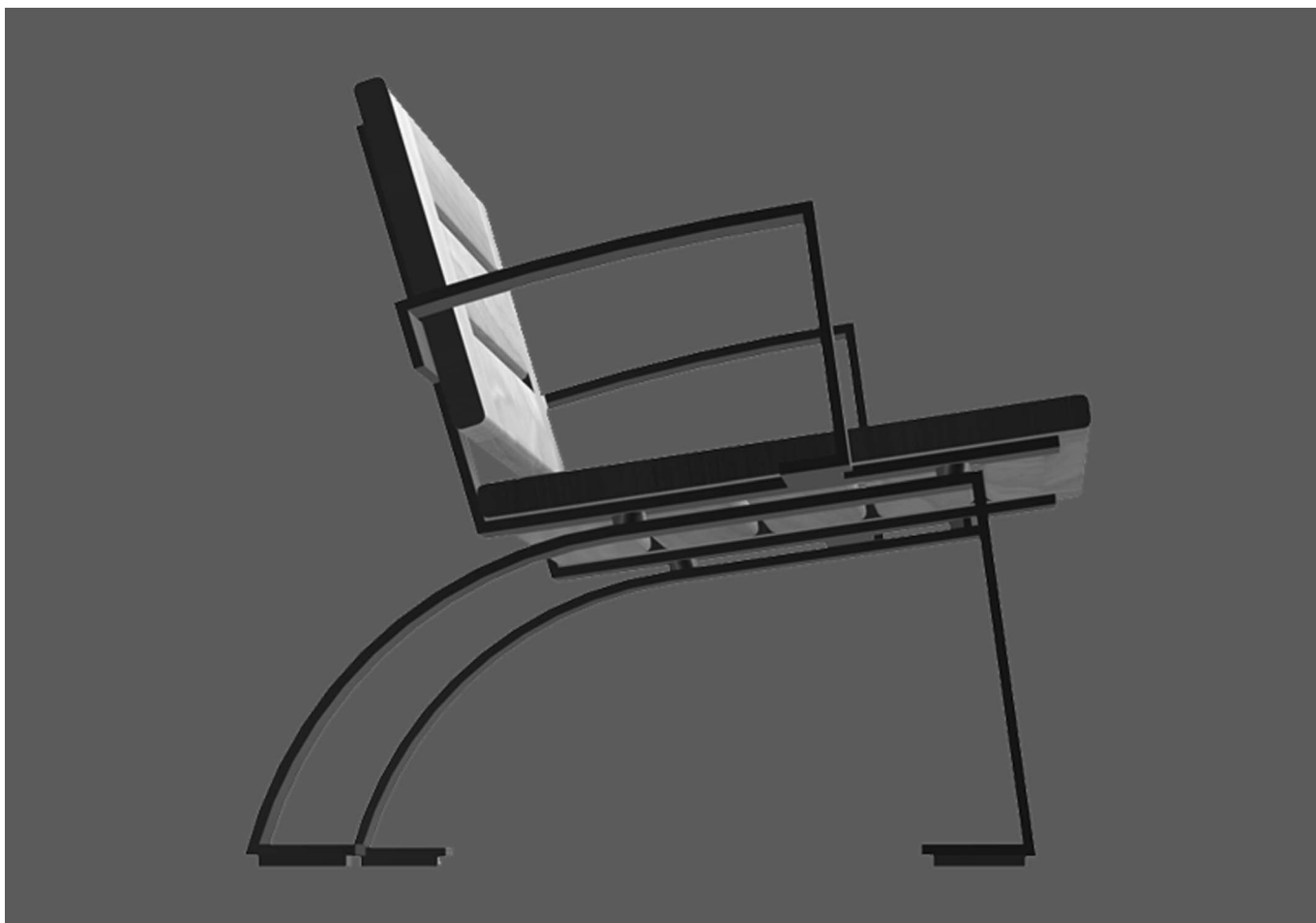
No estoy seguro de que estemos en el trayecto que va a conducir a una competencia moderna relativamente extendida, como ocurrió en los últimos años cincuenta: la imagen del

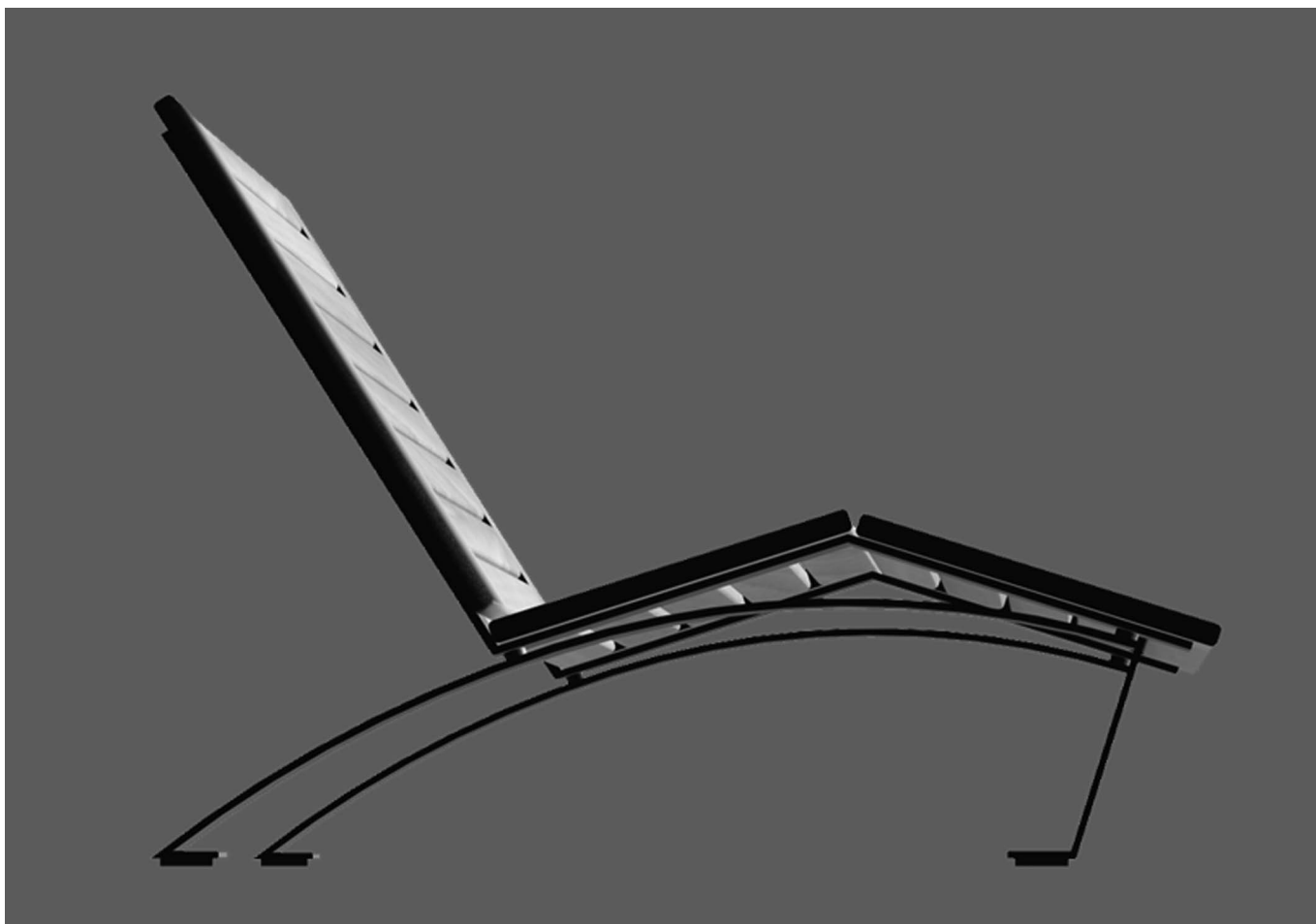
96 arquitecto de éxito –tan rico como un tenista y tan popular como un cantante de rock– no propicia el empeño en concebir con precisión, sino la obsesión por alcanzar la fama. En esa empresa sucumben muchos jóvenes con inquietudes, incluso algunos dotados de talento para conseguir objetivos más ambiciosos.

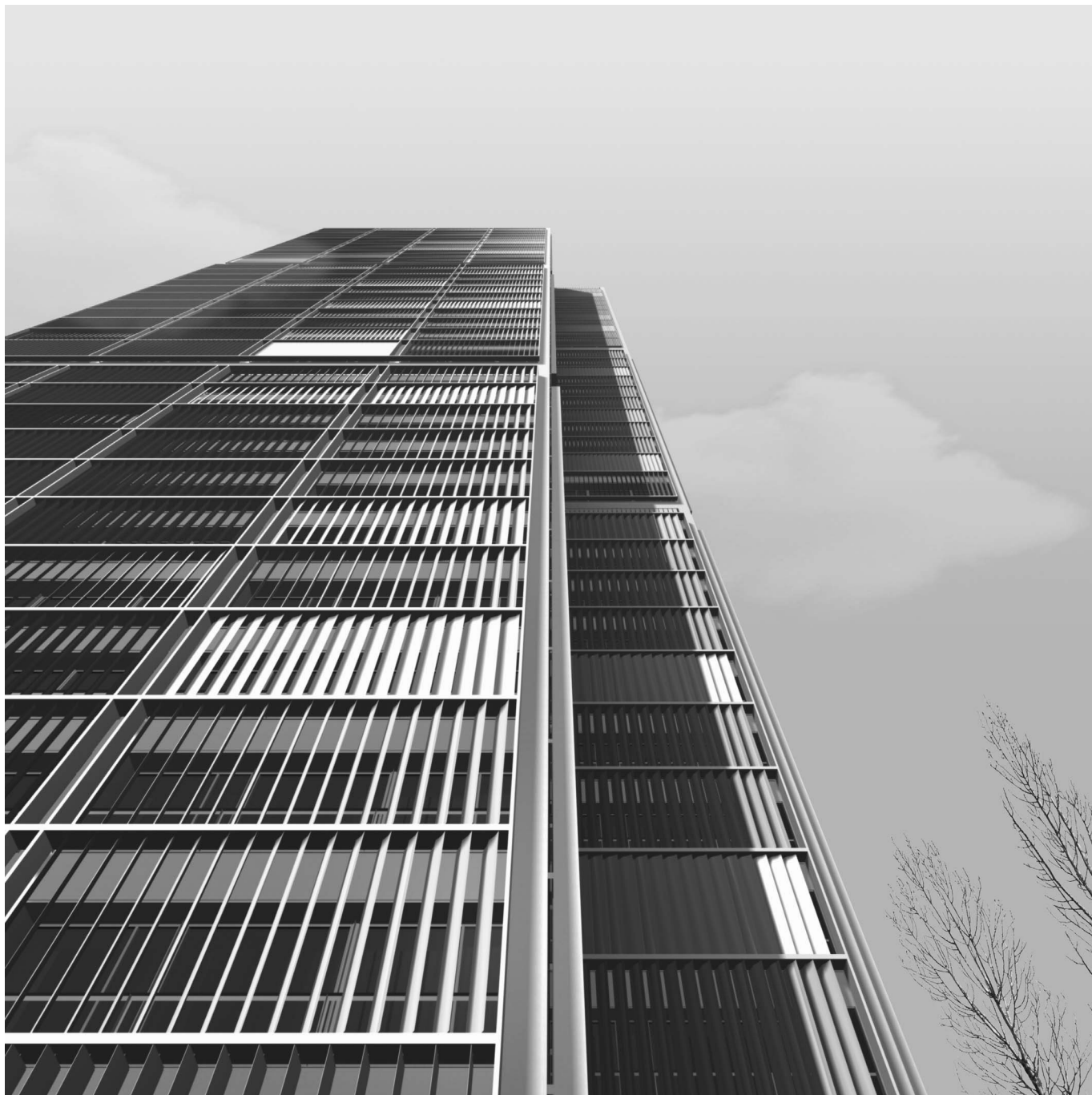
De todos modos, como sabe, no me apasiona la actividad profética y, volviendo a su pregunta, creo que un rasgo generalizado de cierta arquitectura que hoy goza de relativo éxito es su condición de “patosa, pero *pija*”. Lo primero tiene que ver con cierta torpeza, no desprovista de gracia, que habitualmente se asocia a los patos; de ahí su denominación. Respecto a lo segundo, no sé si lo va a encontrar en su diccionario, pero le diría que un *pijo* es alguien que practica el esnobismo sin pudor, toma distancia respecto a casi todo, tiene una visión hedonista de la existencia y exhibe con satisfacción su propia astenia espiritual; en ocasiones, muestra un sentido del humor que le redime, cualidad de la que esas arquitectura carecen; acaso habría que atribuir a ello cierto agravio para los pijos en mi caracterización.

HELIO PIÑÓN, NICANOR GARCÍA

LABORATORIO DE ARQUITECTURA. ETSAB. UPC







Torre Barcelona, 2001

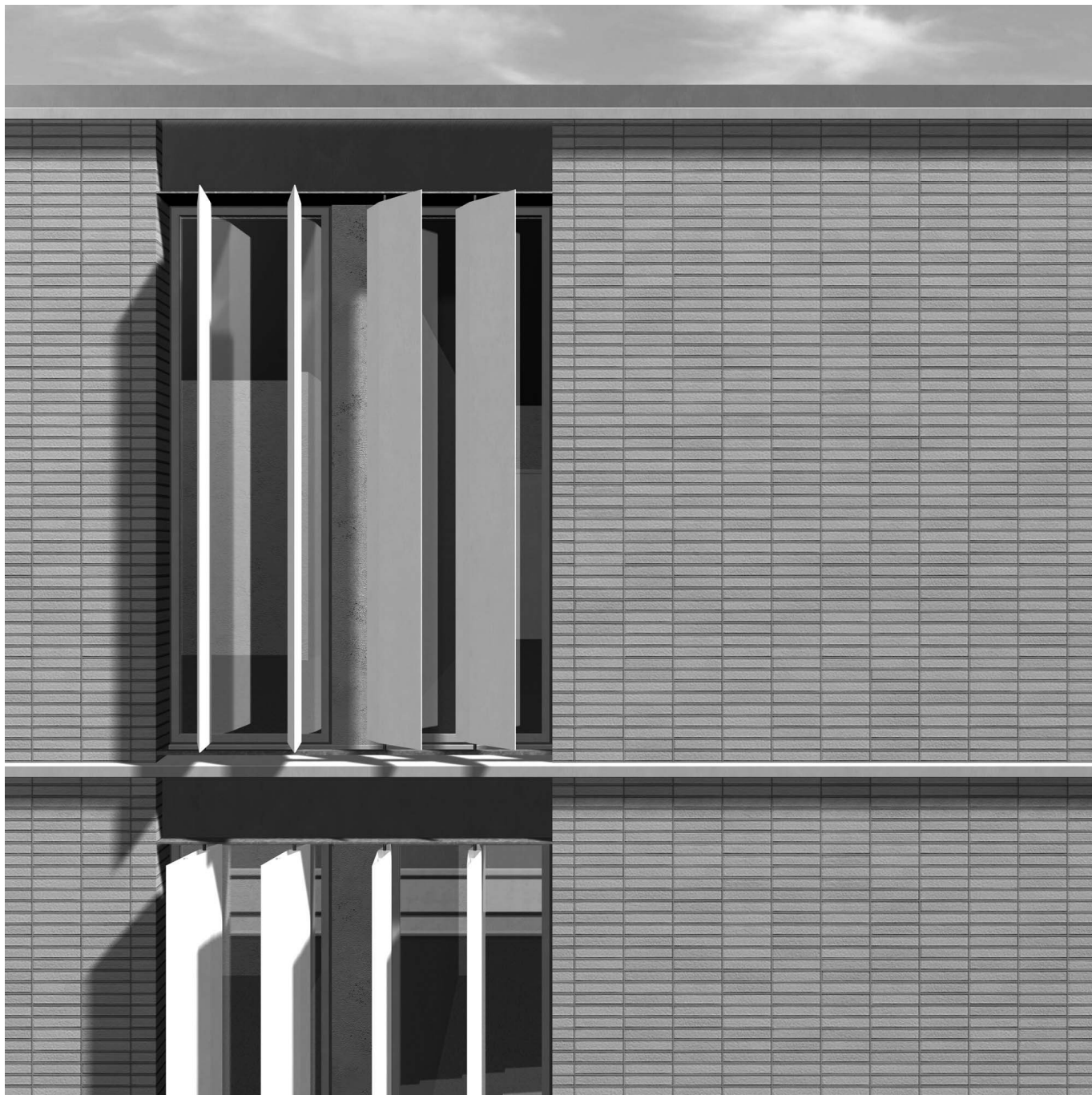




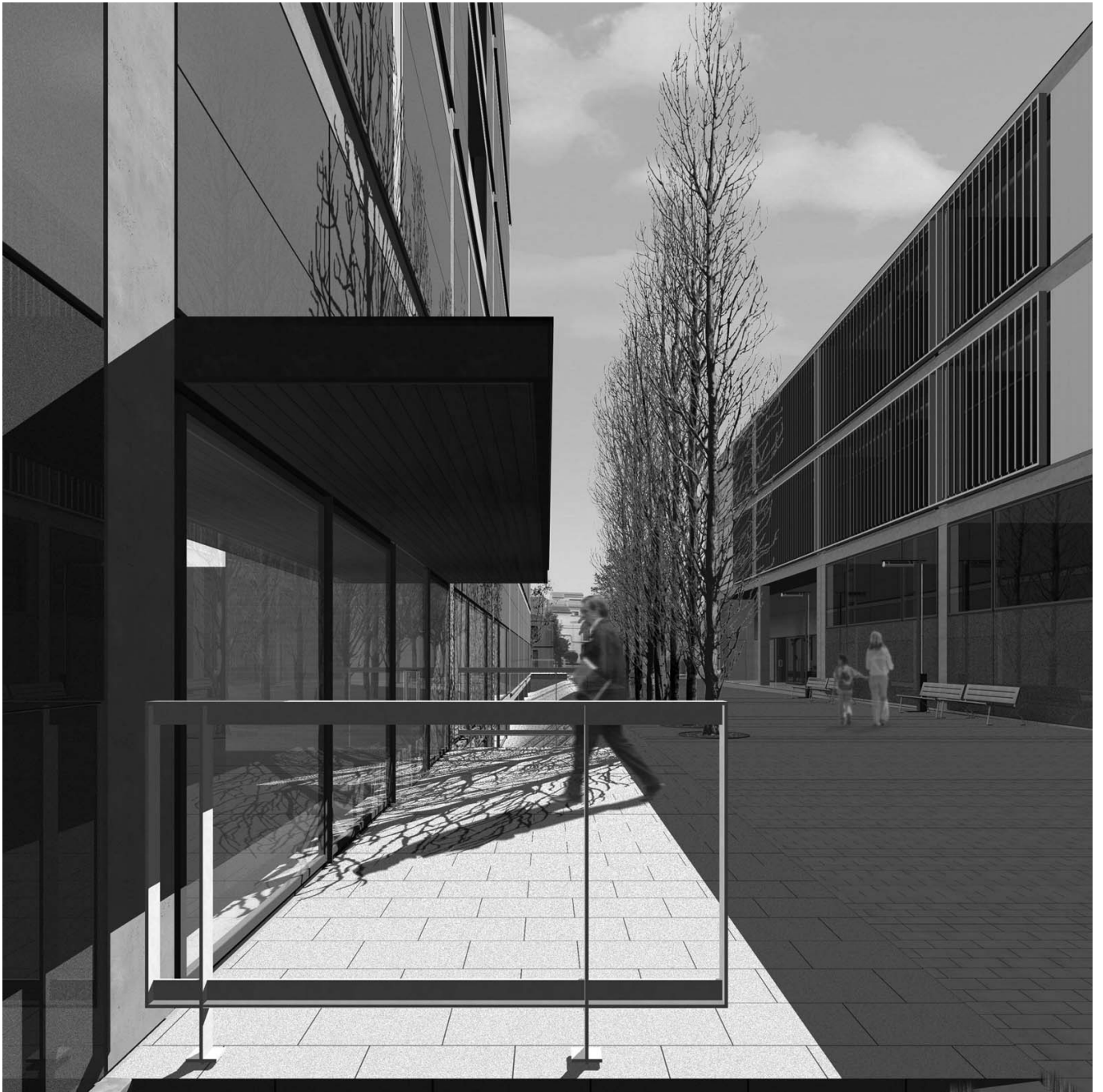












Ayuntamiento, auditorio, edificio administrativo y edificio de viviendas, Benissa, Alicante, 2005
© Los autores, 2007. © Edicions UPC, 2007





Torre de viviendas. L'Hospitalet de Llobregat, 2005

© Los autores, 2007. © Edicions UPC, 2007

CRÉDITOS

HELIO PIÑÓN, NICANOR GARCÍA
Laboratorio de Arquitectura. ETSAB. UPC

111

Colaboradores:

Mihai Brenea, estudiante de arquitectura, ETSAB (2005)
Xavier Irigoyen, estudiante de arquitectura, ETSAB (2006)

Colaboradores externos:

Joaquín Sanjuán, arquitecto
Pablo Márquez, arquitecto
Cristóbal Vicente, arquitecto
Àngel Albert, arquitecto
Lucas Castellet (GAD Arquitectura)
Clara Mejía, Juan Deltell, Guillermo Mocholí (MDM Arquitectos)
Luis Moya, Antoni Ortí, Nacho Costales (BOMA, SL)
Gustau Ballester, Carles Lumeras (DEBID, SL)
Rosa Sabarich, Lourdes Calvet (GRAO, SL)

Colaboradores desde 2001:

Bruno Beltramino, becario (2004)
Pablo Frontini, becario arquitecto (2001-2005)
Augusta Hermida, arquitecta (2001-2002)
Diego López de Haro, becario arquitecto (2001-2005)
Guillermo Posik, arquitecto (2002-2003)
Carolina Ruiz, arquitecta (2003-2006)
Mássimo Sodini, becario (2003)

