DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE
MADRID

PROYECTO Y COHERENCIA
EL CONCEPTO DE COHERENCIA EN LA REFLEXIÓN TEÓRICA
SOBRE EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO EN EL SIGLO XX

Tesis Doctoral

FABIÁN BARROS DI GIAMMARINO
Arquitecto

Directores:

RAFAEL PINA LUPIÁÑEZ

Doctor Arquitecto

NICOLÁS MARURI GONZÁLEZ DE MENDOZA

Doctor Arquitecto

2016

Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de 20 ,

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de lectura y defensa de la Tesis el día de de 20 , En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

A Viviana

A Cleme, Lu, Jose y Clarita

El Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados se ha desarrollado con el patrocinio de la Universidad de Magallanes y del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado (BecasChile) de la Comisión Nacional de Investigación en Ciencia y Tecnología (CONICYT) del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

La tesis se ha desarrollado dentro del grupo de investigación de Crítica Arquitectónica (ARKRIT), fundado por el Catedrático Antonio Miranda y perteneciente al Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM.

Este trabajo debe agradecer a:

- Juan Oyarzo, Rector de la U. de Magallanes, por su determinado apoyo en todo este proceso.
- Humberto Oyarzo, Decano de la Facultad de Ingeniería de la U. de Magallanes, por su apoyo.
- Virginia Alvarado, Jefa de Gabinete de la U. de Magallanes, por su comprensión y apoyo constante.
- Jorge Morales por sus consejos y ayuda.
- Boris Cvitanic, Director del Departamento de Arquitectura de la U. de Magallanes, por su ayuda y comprensión.
- Claudio Araneda por su ayuda y entusiasmo.
- Max Aguirre, por su colaboración y ayuda.
- Federico Soriano, por su generosidad y ayuda.
- Antonio Miranda, por su obra, lecciones y generosidad.
- Rafa Pina y Nico Maruri, directores de tesis, por su amistad, tolerancia, guía, defensa y apoyo en esos inesperados y difíciles momentos.
- Al grupo de investigación ARKRIT por ese contexto de festivo ímpetu en el conocimiento.
- A CONICYT.
- A Blanca García, Daniela Ambrosetti y Guido Guerrero.

Y especialmente a Viviana y los niños: Clemente, Lucía, Josefina y Clara. A ustedes, en cierta forma, les debo todo.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo inicial una revisión indagatoria (para su esclarecimiento) de la noción de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico durante el siglo XX, al detectar que se encuentra en un estado conceptual impreciso, abiertamente indeterminado y paradójicamente contradictorio. Esto fomenta posibles comprensiones y utilizaciones superficiales, al asociarse comúnmente al racionalismo moderno y a criterios de rigidez, simplismo, limitación o aburrimiento, entre otros.

El desarrollo de este trabajo supone profundizar y reordenar argumentos -y autores involucrados (como campos enfocados de aproximación)- en cuatro niveles de relación con el proyecto arquitectónico: epistémico, ético, estético y poético. Esto permite abrir una brecha de indagación, ayudando a trazar, precisar y actualizar la noción de coherencia que cobra así un sentido potencial más profundo, amplio y fructífero para la práctica y el debate proyectual.

En un comienzo, la investigación contiene una comprensión del objeto de estudio desde otras disciplinas, alcanzándose un marco conceptual base para su posterior profundización en el campo disciplinar, cuyo contexto contemporáneo más mediático la tiende a situar como un artificioso enemigo. En oposición a esta noción, la tesis se centra en una búsqueda, que desde los ‘campos de relación’ de la coherencia en el proyecto, se organiza en pares dialécticos donde cada capítulo (epistémico-ético, ético-estético, estético-poético y poético-epistémico) supone un anillo concéntrico de aproximación gradual al objeto de estudio; en donde los extremos se tocan en una necesaria estructura helicoidal y paratáctica de búsqueda permanente.

De este modo, la investigación transcurre por los argumentos más relevantes que los aportes conceptuales -desde el pensamiento arquitectónico sobre el proyecto- han constituido a la noción de coherencia desde una relectura crítica de la modernidad. En cada capítulo, la investigación alcanza distinciones que permiten trazar un panorama necesariamente inacabado, sobre las implicaciones y matices que las búsquedas van consiguiendo en su proceso de aproximación reiterativo, poliédrico y continuo.

La coherencia se nos devela y presenta por medio de diversos conceptos ‘catalizadores’, que actúan como intermediarios para llegar a ella, pues desde el discurso arquitectónico, y a pesar de su carácter indefinido, desordenado, enmarañado y excesivamente individual, subsisten ideas y constructos argumentales comunes. En cierto modo la tesis logra entretejer una aproximación al concepto que, por su condición *incosificable*, es decir, como atributo sintético y global debe tender a relacionar y componer todos los enlaces e interrelaciones entre elementos, sistemas y estructuras en una unidad formal irrepetible.

A *grosso modo*, la investigación contempla dos sistemas generales de coherencia en el proyecto: las implicaciones con el entorno, la sociedad y el medio que define su pertinencia externa, y las condicionantes propias del objeto que determina su consistencia interna. Ambos sistemas, de forma simultánea, sinérgica y sintética, van modelando las indagaciones ramificadas en cada par dialéctico de la investigación.

ABSTRACT

This research has as initial aim an inquest review of the notion of coherence in the theoretical reflection about the architectural project during the twentieth century. I have detected that it is in an imprecise conceptual state, openly indeterminate and paradoxically contradictory. This encourages possible superficial comprehensions and utilizations, being commonly associated with modernist rationalism and simplistic, inflexible, limited and bored criteria, between others.

The development of this work supposes deepening and reordering arguments –as focused fields of approximation - in four levels of relation with the architectural project: epistemic, ethical, aesthetical and poetical. This allows opening a gap of inquiry, helping to plan, specify and update the coherence notion that receives this way a deeper potential sense for the projectual practice and debate.

At the beginning, the investigation contains a comprehension of the object of study from other disciplines, reaching a conceptual frame for later deepening in the discipline, whose media contemporary context stretches it to be place as an artful enemy. In opposition to this notion the thesis centers on a search, which from the ' fields of relation ' of coherence in the project, it organizes in dialectical couples where every chapter (epistemic-ethical, ethical – aesthetic, aesthetic – poetical and poetical - epistemic) supposes a concentric ring of gradual approximation to the object of study; where extremes meet in a paratactic structure.

Thus, the research goes through the most important arguments that the conceptual contributions- from architectural thinking about project- have constituted to the notion of coherence from a critical rereading of modernity. In each chapter, the investigation reaches distinctions that allow drawing a picture necessarily unfinished, about the implications and nuances that searches are getting in their process of reiterative, polyhedral and continuous approach.

The coherence is unveiled and presented through various 'catalysts' concepts that act as intermediaries to reach it, because from the architectural discourse, and despite its individual nature, common ideas and argument constructs subsist. In a way, the thesis manages to weave an approach to the concept that, as a synthetic and global attribute, must tend to relate and compose all the links and interrelationships between elements, systems and structures in a unique formal unity.

Broadly speaking, the research includes two general systems of coherence in the project: the implications with context, the society and the environment that defines its external relevance; and the very conditions of the object which determine its internal consistency. Both systems simultaneously, synergistic and synthetic, are shaping, in each pair of dialectical research, a branched inquiry.

ÍNDICE

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

PRELIMINARES

2. **INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO COHERENCIA** (Marco teórico)
3. **LA COHERENCIA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO EN ENTREDICHO** (Estado de la cuestión)

DESARROLLO

4. **LA COHERENCIA EN EL PROYECTO: DIMENSIÓN EPISTÉMICO ÉTICA**
 - 4.1 *Ultramodernidad*: Modernidad dosificada, profundizada y pendiente
 - 4.2 El compromiso ético epistémico en el proyecto arquitectónico
5. **LA COHERENCIA EN EL PROYECTO: DIMENSIÓN ÉTICO ESTÉTICA**
 - 5.1 Ética de la estética en el proyecto
 - 5.2 Estética del sentido en el proyecto
6. **LA COHERENCIA EN EL PROYECTO: DIMENSIÓN ESTÉTICO POÉTICA**
 - 6.1 Morfo-lógica del proyecto
 - 6.2 Poética de lo relacional: las partes y el todo en el proyecto
7. **LA COHERENCIA EN EL PROYECTO: DIMENSIÓN POÉTICO EPISTÉMICA**
 - 7.1 Lo singular en el proyecto de arquitectura
 - 7.2 De los procesos proyectuales
 - 7.3 Consideraciones sobre el juicio crítico en el proceso proyectual
 - 7.4 Aproximación a lo científico

EPILOGO

8. CONCLUSIONES

9. BIBLIOGRAFÍA

COMPLEMENTOS

10. ANEXOS

ÍNDICE DESARROLLADO

Resumen / Abstract	IX
1. INTRODUCCIÓN	19
1.1 Presentación y motivaciones	23
1.2 Ámbito de Investigación	25
1.3 Hipótesis	28
1.4 Objetivos	30
1.5 Método y material de investigación	32
1.6 Delimitaciones del área de investigación: Teoría del Proyecto y <i>Ultramodernidad</i>	34
1.7 Precisiones y advertencias	37
1.8 Estructura de la tesis	40
 PRELIMINARES	
2. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE COHERENCIA (Marco teórico)	45
2.1 Algunos entendimientos útiles del concepto coherencia en la Lingüística	47
2.2 Breve aproximación al concepto coherencia en el pensamiento contemporáneo: un significado complejo y concreto	50
2.3 La coherencia para Nicholas Rescher: superación, precisión y delimitación del concepto	55
 3. LA COHERENCIA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO EN ENTREDICHO (Estado de la cuestión)	61
3.1 La disolución epistémico ética: un asedio conceptual a los fundamentos de la coherencia en el proyecto arquitectónico	65
3.1.1 Las certezas sometidas a crítica	67
3.1.2 Consecuencias de la duda	76
3.2 Relativismo ético estético: disociación formal de la coherencia en el proyecto arquitectónico	87
3.2.1 La estética sin ética	89
3.2.2 Aproximación a la <i>seudomorfosis</i> en el proyecto	100
3.2.3 Contra forma: los caminos de la simulación en la forma arquitectónica	105
3.3 Visiones de la coherencia en el contexto proyectual contemporáneo	113
3.3.1 Aproximaciones en la reflexión teórica posmoderna sobre el proyecto arquitectónico	115
3.3.2 Comprensiones en el ámbito proyectual actual: entendimientos múltiples	123
3.3.3 La contra corriente crítica: aproximaciones metodológicas	128

DESARROLLO

La noción de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto: Cuatro dimensiones desde la profundización crítica de la modernidad

4. DIMENSIÓN EPISTÉMICO ÉTICA DE LA COHERENCIA EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO	137
4.1 <i>Ultramodernidad</i> : Modernidad dosificada, profundizada y pendiente	139
4.1.1 Para una comprensión de la relectura crítica de la modernidad en la coherencia del proyecto arquitectónico contemporáneo	141
4.1.2 El proyecto: entre racionalidad y verdad	147
4.1.3 El sentido de lo científico en el proyecto arquitectónico	153
4.2 El compromiso ético epistémico en el proyecto arquitectónico	159
4.2.1 La necesidad ética de la coherencia	161
4.2.2 La ética necesaria para la coherencia	166
5. DIMENSIÓN ÉTICO ESTÉTICA DE LA COHERENCIA EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO	171
5.1 Ética de la estética en el proyecto arquitectónico	177
5.1.1 Cuestiones en torno a la ética de la estética en el proyecto	179
5.1.2 Aproximación a una relectura de la modernidad estética	186
5.1.3 Consideraciones estéticas del proyecto de la modernidad	191
5.2 Estética del sentido en el proyecto arquitectónico	197
5.2.1 El sentido y necesidad de la estética en el proyecto	199
5.2.2 Finalidad y propósito del sentido en el proyecto	205
6. DIMENSIÓN ESTÉTICO POÉTICA DE LA COHERENCIA EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO (La poética como ley general)	211
6.1 Morfo-lógica del proyecto arquitectónico	215
6.1.1 Aproximación a la forma poética	217
6.1.2 Refutación (valor y negación) de la forma arquitectónica	223
6.1.3 <i>Auto-lógica</i> de la forma arquitectónica	232
6.1.4 La concisión formal del proyecto	240
6.2 Poética de lo relacional: las partes y el todo en el proyecto	247
6.2.1 La completitud de la forma arquitectónica	249
6.2.2 La justa medida	264
6.2.3 La coherencia imprecisa	278
7. DIMENSIÓN POÉTICO EPISTÉMICA DE LA COHERENCIA EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO (La poética como hecho singular)	287
7.1 Lo singular en el proyecto de arquitectura	291
7.1.1 Poética del caso proyectual	293
7.1.2 El proceso singular	299
7.2 De los procesos proyectuales	305
7.2.1 El proyecto: entre problema y solución	307
7.2.2 El proceso dialéctico crítico en la proyectualidad	313

7.3 Consideraciones sobre el juicio crítico en el proceso proyectual	323
7.3.1 Distinguir y elegir	325
7.3.2 El buen hacer y el bueno no hacer	331
7.4 Aproximación a lo científico	337
7.4.1 La síntesis proyectual como catalizador de la coherencia	339
7.4.2 Condensación y poética 'algorítmica' en el proyecto arquitectónico	343
EPILOGO	
8. CONCLUSIONES	351
9. BIBLIOGRAFÍA	361
9.1 Bibliografía textos de arquitectura	363
9.1.1 Esencial	363
9.1.2 Utilizada	366
9.1.3 Consultada	369
9.1.4 Consultada textos de la modernidad	371
9.1.5 Complementaria	381
9.2 Bibliografía textos generales	382
9.2.1 Esencial	382
9.2.2 Utilizada	384
9.2.3 Consultada	386
9.2.4 Complementaria	388
COMPLEMENTOS	
10. ANEXOS	391
10.1 Bibliografía para formato de citación APA	392
10.2 Síntesis argumental	419
10.3 Theodor Adorno y el Relativismo	429

INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN Y MOTIVACIÓN

Esta tesis entiende la arquitectura como un modo de pensamiento, por ello se centra en las ideas que dan pie a los proyectos y no en los proyectos que representan parcialmente las ideas. Nuestro campo de estudio general es el Proyecto como pensamiento¹, mejor dicho, la reflexión intelectual y arquitectónica sobre el Proyecto.

El origen anímico de esta tesis está en la condición docente que me motiva como autor. La enseñanza usa el término ‘currículo oculto’ para denominar aquello que no se declara en los planes de estudio, pero se enseña y traspasa a los alumnos; en cierta forma, lo que nos interesa, es el material que ayude a la proyectación, desde ese objetivo -tan sencillo y tan difícil- que Mies hace presente cuando nos dice que la tarea es «*Enseñar al estudiante tan solo cómo hacer un buen edificio.*» (1963a:79).

Esa frase de Mies contiene dos dificultades: enseñar *cómo* y saber *lo que es* un buen edificio. Sintetiza así dos búsquedas paralelas que no se reflejan objetivamente en el contenido de esta tesis, ni en sus particularidades como investigación ‘científica’, simplemente están revoloteando por allí, constantemente, como preocupaciones superiores: la calidad del proyecto y su correcta enseñanza.

Esta investigación no responde objetivamente a esas preocupaciones, pero sí merodean en su realización. La enseñanza es, como dice De la Sota, «*La constante intranquilidad.*», esa duda del juicio certero que debe enseñar «*...con exceso de generosidad para la comprensión de quien empieza.*» (1956a:153).

La calidad es ese sueño de encontrar, como dice J. Ruskin en *Las piedras de Venecia*, esa ley superior que nos haga ser capaces de distinguir la buena arquitectura de la mala. Esa ley propia de la obra o Proyecto que sería independiente de cualquier condición coyuntural del mismo².

Sucintamente aclarados los orígenes que motivan la investigación que se presenta a continuación, es oportuno anunciar que esta tesis parte de una sutil convicción o reconocimiento: la coherencia EN³ el proyecto arquitectónico ha sido puesta -al menos- en entredicho por buena parte del pensamiento arquitectónico sobre el proyecto durante la segunda mitad del siglo XX.

Para esto nos basamos inicialmente en lo que Th. Adorno describe como *la exigencia de coherencia para la obra*. A su juicio, esta ‘exigencia’ hace que la noción entre a ser vista como un ‘sospechoso’ para una práctica que se negaría a comprender que no puede prescindir de

¹ Desconocemos otra disciplina donde todos los conocimientos y vertientes de estudio puedan ser sintetizados en un ‘objeto’ capaz de aglutinarlos: el proyecto, como tal, es una particularidad y especificidad que concentra, expone y vincula todas las incumbencias y competencias de la arquitectura. Es, además, un objeto real y técnicamente sincero para ser estudiado, es un «*Medio por el cual la arquitectura llega a ser*» (Arnau, 2000:204). Una suerte de operador que transmuta el orden abstracto de las ideas en un orden concreto, propio de la forma definida.

² Ruskin dice que esa ley debe ser independiente de nacionalidad, estilo, época o autor.

³ EN indica lugar, posición, tiempo o modo, quiere decir para nosotros ‘dentro de’; es decir, la coherencia dentro del proyecto o EN el proyecto mismo, excluyendo la recurrente comprensión de la coherencia como algo evaluable en el actuar del arquitecto (entre sus intenciones personales y la obra), lo que no es, de ningún modo, motivo de investigación de este estudio.

este concepto sino se quiere ser presa de lo que llama: un 'relativismo vulgar', pues la coherencia estaría presente en la autocrítica inherente a cada obra, sostiene el autor.

Para esto, Adorno define la coherencia como un estado-necesidad mediante el cual las obras participan, de algún modo, en la verdad que les es propia; por eso es que a través de ella incluirían refractariamente a su falsedad: «*La coherencia inmanente de las obras y su verdad metaestética convergen en su contenido de verdad.*» (1970:374)⁴.

También nos dice que es inherente al concepto de coherencia no ser la última palabra, siendo esta condición la que distingue a su concepto 'valioso' de su concepto enfático, pues «*Lo que es completamente coherente y sólo coherente no es coherente.*» (1970:251). Por consiguiente, y advirtiendo la complejidad de la puesta en entredicho de la coherencia y del significado potencial del concepto, esta investigación se centra y configura, como una contribución al estudio del concepto de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico durante el siglo XX.

⁴ Se refiere a una verdad material que se conquista paso a paso, por pequeños avances, en oposición a la verdad monolítica, infructuosa e ideal, propia de un culto ciego y maniqueo de los postulados de la Modernidad.

1.2. AMBITO DE INVESTIGACIÓN

En cierta forma nuestro ambiente disciplinar vive un tratamiento superficial de los conceptos que se utilizan para argumentar las acciones arquitectónicas, por esto L. Quaroni reconoce que las formas verbales más comunes al hablar de arquitectura y proyecto «*Se emplean con mucha, demasiada aproximación y hasta superan los límites lógicos de su significado*» (1977:9). Pareciera asistirse a la legitimación de un saber académico no ‘comprometido’, que eliminaría el pensamiento crítico y que rechazaría el compromiso social verdadero, eso que E. Bru nos recuerda cuando nos dice: «*Se habla de arquitectura con escrupuloso cuidado de no utilizar términos de arquitectura.*» (2002:457).

En este sentido, para Ch. Norberg-Schultz la terminología que se usa es incoherente, contradictoria y subjetiva; se trata de una falta de precisión en los términos que sumada a la dificultad de discusiones profundas, hace aumentar la confusión, hasta la construcción de enunciados que cataloga como sin sentido. Nos advierte Piñón: «*el uso de palabras ajenas a la arquitectura no tan sólo no contribuye a aclarar el sentido [...] sino que, en general, contribuye a entorpecer la identificación del problema.*» (2006:70).

La correcta y precisa definición de los términos es algo muy difícil hasta, en muchos casos, prácticamente imposible⁵. Esto porque la definición debe explicar la esencia misma de la cosa definida, en lo cotidiano puede ser suficiente una noción aproximada del término, pero en casos de investigación concretos debemos recordar que con las palabras se detona el pensamiento. Por ello, Norberg-Schultz sostiene que el establecimiento de una terminología conveniente es lo que más se necesita en la confusión actual.

La precisión es necesaria en cualquier trabajo que busque tener un cierto rigor científico, Sokal y Bricmont la aclaran así:

«*Las teorías científicas no son como las novelas; en un contexto científico esos términos [indeterminación, discontinuidad, etc.] tienen un significado preciso, que se diferencia de forma sutil, pero crucial de su significado cotidiano, y que solo es comprensible dentro de una compleja trama de teoría y experimentación, si se emplea sólo como metáforas, se acaba fácilmente llegando a conclusiones sin sentido.*» (1998:206).

Junto a conceptos y términos imprecisos, tenemos el rechazo a la formulación teórica desde el proyecto; quizá, en parte, se deba a la convicción de su imposibilidad. Como indica Carles Martí (1993), el núcleo del saber humano ha explotado, disgregándose en mil pedazos; entonces también la arquitectura ha experimentado esa fragmentación, viviendo actualmente con ‘estupor’ y ‘resignación’ la imposibilidad de un ‘tratado’.

Por otra parte, existe un denunciado rechazo a profundizar en las lógicas de los métodos, casi al punto que sostiene J. Sarquis (2003) cuando dice que los arquitectos ‘desprecian’ la cuestión de métodos o metodologías. Por ello, una parte importante de los estudios teóricos sobre el proyecto se concentran en tipificaciones de resultados, dando por sabido el conocimiento de las relaciones que los hacen posibles.

⁵ De la Sota nos recuerda: «*Una definición es tarea extraña y complicada.*» (1970a:55).

El profesor J. Seguí en *Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico* condensa la falta de precisión en los términos y el rechazo teórico de la siguiente forma:

«En general el relato de los proyectos suele consistir en la justificación de la formalidad alcanzada en cada caso, omitiendo sistemáticamente las vacilaciones, las dudas y las citas a referentes que se han tenido en cuenta o se han tomado como pautas al proyectar.» (1996:10).

Profundiza Seguí hasta enumerar una serie de conductas repetidas y comunes entre los arquitectos, de las que es oportuno consignar aquí las siguientes:

- La recurrencia a emplear sin rigor en los relatos de proyectos una serie de términos genéricos que se acaban distanciando de su significado, hasta desnaturalizarse.
- Negar y ‘despreciar’ la importancia de la aclaración de los procesos de proyectos *«Quizá en razón de no aceptar ninguna posibilidad de teorizar o metodizar el quehacer del que proyecta arquitectura.»* (1996:10).
- Mezclar justificaciones de su trabajo con alusiones a supuestas significaciones y anhelos personales.

Esto lleva a la formulación teórica desde el proyecto a una condición de poca importancia⁶, donde predominan estudios sobre cuestiones más bien periféricas, inespecíficas e inesenciales de la obra en análisis. Algo así dice Todorov cuando afirma que *«Por un Lessing que describe las leyes de la fábula, cuantos exégetas que nos explican el sentido de tal o cual fabula.»* (1998:43).

No es de extrañar entonces que para R. Masiero (1999) el discurso arquitectónico sea recibido en un estado de ‘desatención’ profundo⁷. En este contexto, Norberg-Schultz defiende el rol unificador de la teoría, pues nutre a la discusión de una terminología común, donde los conceptos tienen relaciones mutuas definidas. La claridad en los conceptos deja entrar a la reflexión crítica, si la crítica se hace presente, desarrolla su actividad transformadora de la realidad. Por ello, M. Horkheimer (1937) sostiene que la hostilidad contra la teoría se dirige, en realidad, hacia el pensamiento crítico y su condición transformadora.

T. Maldonado ve que toda ésta retorica o supuestos anti teóricos y proyectuales podría tener un sentido más profundo y negativo: *«La capitulación acrítica frente a una proyectualidad realizada por doquier.»* (1987:218). Para los profesionales serios, dice Norberg-Schultz, resulta descorazonador tener que trabajar sin crítica ni autocríticas objetivas, cayendo en constantes discusiones sobre ‘lo que a cada uno le gusta’.

Este es el contexto o ámbito general donde se reconoce esta investigación. Por lo tanto esta tesis muestra un compromiso con la disciplina intelectual, el rigor sin dogma, la reflexión crítica y el pensamiento claro en los términos que define Purini⁸: *«Sembrará dudas en cualquier sitio: dudas y preguntas apremiantes sobre el ‘porqué’ de las cosas que los arquitectos proponen.»* (1980:44).

⁶ E. Bru recupera la reflexión de G. Teyssot, cuando muestra que luego del ‘empacho’ disciplinar de los años sesenta, la arquitectura se ha teorizado desde el arte, la filosofía y la comunicación; con el uso, con soltura, de términos geográficos, antropológicos, biológicos y médicos.

⁷ R. Masiero reconoce que el discurso arquitectónico es equiparable, en falta de atención, al discurso televisivo, al comic, las novelas policiacas y el discurso fílmico.

⁸ También lo dicho por Gregotti *«...nos acercamos a la hipótesis según la cual un hecho arquitectónico también es un problema de conocimiento [...] en calidad de algo nuevo que con su mera presencia desplaza, interpreta y reorganiza el sistema de conjunto del conocimiento y su teoría.»* (1991:30)

El contexto específico de nuestra búsqueda, a saber: el desarrollo de la noción de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico, presenta un desarrollo investigativo y conceptual de difícil construcción e ilación, sus referencias son aparentemente escasas y se presentan en la actualidad de forma inconexa. El estado de diagnóstico⁹ es tan individual que -salvo escasas excepciones- muy pocos autores, de entre todos los recopilados en la investigación, profundizan en los conceptos de otro. Cada autor trabaja de forma aislada e independiente del resto, pudiéndose reconocer que casi no existe la referencia cruzada entre autores.

De esta forma, es casi inexistente la ‘evolución científica’, más bien lo que se reconoce son una serie de impulsos desarticulados o, en el mejor de los casos, semi-articulados; cuando no abiertamente aislados. Su comprensión, tanto conceptual como teórica, se muestra de gran complejidad y exigua presencia, pudiendo sostenerse que las mínimas contribuciones científicas al tema se presentan en frecuencias de profundidad y estructuras metodológicas diferentes.

La mayoría de las referencias trata la noción de coherencia de forma tangencial, casi añadido, o bien como un concepto cuasi impenetrable que no permite ser indagado o profundizado con exhaustividad. Por ello la investigación plantea tanto el reconocimiento de los autores, como el diagnóstico de los conceptos o temas tratados y, finalmente, su ordenación con pretensiones de sistematicidad científica.

Más allá de reconocer que la actualidad parece funcionar como un crisol de impulsos inconexos que están removiendo las bases de la noción de coherencia, en relación con la disonancia entre sus comprensiones actuales, las posmodernas y su significado real, se advierte la carencia de estudios que profundicen en el concepto desde su totalidad y especificidad.

En este sentido, existen estudios parciales sobre la coherencia en relación a lo formal, lo material y lo geométrico. Sin embargo no se detectan estudios sobre la coherencia en el proyecto arquitectónico que profundicen en la relación con sus ‘paradigmas’ teóricos o conceptuales dentro de los cuales se actúa y con qué lógica se procede.

Podríamos resumir el estado de las investigaciones previas sobre la coherencia, en la sencilla frase de J. Balmes «*Falta distinguir.*» (1845:1). En un entorno que pareciese acoplarse al «*Cantico a la incoherencia.*» que denuncia J. A. Marina (2004:39), nuestro problema de investigación es aparentemente tan sencillo como preguntarse ¿Qué significado tiene la coherencia en la reflexión teórica del proyecto arquitectónico contemporáneo?, ¿Qué componentes tiene y cómo se relacionan? Es así como se reconoce su filiación con la sentencia de B. Russell:

«... hay una tendencia a apresurarse antes de que las bases sean sólidas. Para contrarrestar esta tendencia es necesario aislar las cuestiones fundamentales y examinarlas sin preocuparse demasiado por el progreso posterior.» (1966:193).

⁹ Un acabado estado de la cuestión se presenta en el capítulo 3 de esta tesis, aquí solo se enuncian algunas observaciones desprendidas de esos epígrafes, que ayudan a situar la investigación y sus especificidades.

1.3. HIPÓTESIS

Este trabajo de investigación propone varios tipos de hipótesis, que van desde un estado genérico a compromisos más específicos que sugieren el sentido de la búsqueda sobre el concepto de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico durante el siglo XX.

Inicialmente considera una hipótesis *operativa o de accesibilidad*. La hipótesis de arranque o inicio de esta investigación se establece bajo la convicción de que un estudio analítico, sistemático y dialéctico sobre los contenidos de los más significativos aportes producidos por los principales autores que profundizan en la noción de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto, permitirá aclarar, ayudar a delimitar y entregar una luz actualizada (como cuerpo de conocimientos) en relación a sus implicaciones conceptuales.

En segundo término aparece una hipótesis *evolutiva o de continuidad*. Esta hipótesis se establece bajo el reconocimiento de que una importante parte de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, de gran influencia (posmodernidad sobre todo, pero no únicamente) utilizan, fuerzan y otorgan un significado que podría denominarse como erróneo, por simplificado y superficial, a la coherencia; convirtiéndola en una suerte de ‘enemigo falso’ que, de este modo, se asocia a conceptos próximos a rigidez, repetición, aburrimiento, etc. Una especie de contraargumento teórico y conceptual para buscar prescindir de los imperativos éticos y también estéticos de la arquitectura; quedándose así, contenidos en la subjetividad de autor, la arbitrariedad y falsa complejidad, entre otros.

Luego de la hipótesis *evolutiva*, se considera una hipótesis *de la ruptura o de singularización*. La noción de coherencia, desde la modernidad arquitectónica de inicios del siglo XX, ha hinchado o dilatado su significado. Pasándose desde una coherencia ‘a la que adherir’, a una coherencia individual o singular (encontrada y buscada) en cada caso proyectual. Así, ella considera que se monten y desmonten múltiples estratos provisionales, que llevan a reformular continuamente las estrategias de intervención proyectual para buscarla.

Ahora bien, en paralelo a esto, y basado en la existencia de un discurso del pensamiento contemporáneo específico sobre la coherencia (Rescher, Hempel, Neurath, Bunge, Adorno, Croce, Marina, etc.), que se encarga de desterrar esos prejuicios y estereotipos, permitiendo precisar y aclarar su significado; es posible recobrar su sentido, uno que es racional, complejo, dialéctico, abierto, flexible, crítico y, sobre todo, moderno. Es precisamente desde esa relectura crítica de la Modernidad que discurren una serie de arquitectos que ven la coherencia desde una posición muy similar a la de los pensadores de la Teoría de la Coherencia.

La existencia de esta *banda de frecuencia* o de sintonía de autores en la reflexión teórica sobre la coherencia es la que hace posible reconocer que la preocupación y comprensión de la coherencia en el proyecto arquitectónico tiene, en un segundo plano (menos difundido y publicitado), una supervivencia (por no decir ‘continuidad histórica’); que establece una serie de aproximaciones, atributos y criterios que pueden exponerse, explicarse y articularse.

Entonces podemos sostener que la coherencia, como relación de síntesis entre las partes del proyecto, heredera y consolidada por la modernidad de principios del siglo XX, no ha dejado de

ser una búsqueda reflexiva en una determinada 'frecuencia' de arquitectos que operan y se posicionan desde una actual relectura crítica de esa primera modernidad, nutriendo los argumentos desde la complejidad del pensamiento contemporáneo.

Finalmente, y en un plano más específico aparece la hipótesis *proyectual o del objeto*. La 'hipótesis del proyecto', se basa en la sentencia de Ch. Alexander: «*La forma tiene una doble coherencia, está relacionada coherentemente con su contexto y es físicamente coherente.*» (1964:36). Esto hace aceptar provisionalmente que todo proyecto se rige por al menos dos sistemas de orden coherente: uno referido al medio, la sociedad y el entorno, que determinaría su pertinencia externa; y otro que hace referencia a la obra consigo misma y entregaría la consistencia interna.

Ambos sistemas se anudarían en una coherencia global del objeto arquitectónico que se configuraría como un entramado, lo más óptimo posible, de todos los sistemas, enlaces y elementos heterogéneos, necesarios y relacionados al objeto proyectual.

Es entonces posible preguntarse, ¿La coherencia del proyecto ha eludido los grandes debates para, con agudo sentido escéptico, construir una noción centrada en el caso proyectual específico, abandonando así adhesiones ideológicas y centrándose en las condiciones particulares del proyecto en cuestión? O, por el contrario, ¿Es la posmodernidad y su pluralidad referencial, quien ha minado y alentado simultáneamente la dispersión de orígenes referenciales creando una ilusión de poder establecer en cada caso un universo cerrado, lógico y provisional que le entregue consistencia al hecho proyectual de forma individual?

1.4. OBJETIVOS

Los objetivos de esta investigación, cuya finalidad es validar las hipótesis establecidas anteriormente, son ellas: las hipótesis mismas. Si se atienden con atención, cada hipótesis antes descrita, encierra en sí un objetivo para la investigación. Ahora bien, con un claro sentido 'metodológico' y operacional, se construyen y organizan objetivos generales y específicos, estos últimos orientados directamente a la consecución del objetivo general.

Desde la disciplina del trabajo de investigación, esta tesis reconoce que ciertas veces para avanzar realmente es necesario retroceder; por ello, y frente a tanta especulación que da por supuesto lo que la coherencia *es*, esta tesis intenta aproximarse a determinar *qué es* la coherencia, lo que posteriormente puede impulsar otros estudios que den pasos adelante.

Como objetivo general se espera colaborar al estudio de la coherencia en el proyecto arquitectónico por medio del reconocimiento, aclaración y precisión de las más importantes interpretaciones, los argumentos más valiosos y conceptos más significativos que puedan encontrarse como cualidades teóricas constitutivas de esta noción durante el siglo XX.

Con ello se busca generar y construir una aproximación-definición actualizada de la coherencia, desde la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico que permita llegar a construir un aparato lógico que revele, precise y exponga las significaciones de la coherencia en el contexto estudiado.

Para dar cumplimiento al objetivo general, y considerando que no es la finalidad de esta tesis ni una arqueología, ni un atlas convencional, ni una enciclopedia erudita de lo que la coherencia *es*, sino más bien una *aproximación* en los términos que la define Quaroni: «*Indicar el acercamiento y posible enlace a un problema o a un aspecto cognoscible.*» (1977:15), se establecen cuatro objetivos concretos y específicos que ayuden a conseguir el objetivo general:

Inicialmente se buscará en el discurso teórico que reflexiona críticamente, en relación al concepto de coherencia en pensamiento arquitectónico del siglo XX¹⁰, reconocer a los principales autores que generen aportes sustanciales a la noción, con consistencia argumental y no de modo accidental o casual. Para posteriormente avanzar en detectar y determinar, por 'aislar', los componentes y entendimientos de sus argumentos, vinculando esas posturas con marcos referenciales del pensamiento.

El tercer objetivo consiste en confrontar y relacionar dialécticamente los argumentos y contenidos en busca de constantes y, en menor medida, variables que permitan identificar y generar estratos de afinidad o diferencias argumentales, una suerte de búsqueda de regularidades subyacentes en irregularidades aparentes. Finalmente queda el formular, explicar y construir argumentalmente los conceptos y enfoques reconocidos como cualidades o elementos teóricos constitutivos de la coherencia en el pensamiento arquitectónico sobre el proyecto.

¹⁰ La investigación, a lo largo de su desarrollo mostrará la pertinencia de centrar la búsqueda en los autores de la Modernidad, no necesariamente Movimiento Moderno, sino aquellos que representan los supuestos teóricos, culturales, sociales, técnicos y económicos que han regido a la arquitectura llamada Moderna a lo largo de todo el siglo XX.

De esta forma se espera llegar a conformar un panorama exhaustivo pero naturalmente inconcluso que, como modelo de interpretación inclusivo, permita identificar líneas de desarrollo, características aglutinadoras, campos, frecuencias y conjuntos de reflexión que ayuden a comprender los itinerarios, alcances y recorridos del concepto de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico durante el siglo XX.

1.5. MÉTODO Y MATERIAL DE INVESTIGACIÓN

La investigación se plantea en el terreno teórico¹¹, lo que -según E. Battisti- no significa hacerlo abstracto, si no precisar rigurosamente los términos. La metodología general se sitúa relativamente próxima al materialismo dialéctico y el positivismo lógico, por ello se considera la materia como el sustrato de toda realidad, sea concreta o abstracta (pensamiento). De igual modo se reconoce el predominio e independencia de la materia ante la conciencia y lo espiritual, se cree en la *cognoscibilidad*¹² del mundo, dada su naturaleza material.

Desde el positivismo lógico, y con el fin de proceder de forma lo más imparcial posible en una investigación que ambiciona aproximarse a un rigor científico, se intentará no avalar cognoscitivamente el material que no se presente respaldado desde la razón crítica del discurso.

El método, como camino que es necesario recorrer para lograr un fin, parte del reconocimiento -antes enunciado- de que la coherencia está en un estado, que podría denominarse, de 'incongruencia' en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico del siglo XX. Esto sugiere desplegar una serie de herramientas metodológicas que, apoyadas en la rigurosidad, muestren flexibilidad, apertura y posibilidad de reformularse de acuerdo a imprevistos y que admitan ser perseverantes en los objetivos de la investigación.

Aunque definido y acotado lo más posible, el objeto de estudio de esta tesis presenta una condición difusa y una complejidad argumental importante, por ello lo más prudente es considerar también, una diversidad de pasos metodológicos. En cierta forma es un método combinado por otros métodos, que contengan amplitud pues, salvo mínimas excepciones, los autores estudiados reflexionan en una totalidad conceptual imprecisa de límites generalmente poco claros.

En este sentido, y puesto que no podemos inventar las definiciones, el método básico es entenderlas por medio del estudio de su significado en la acumulación de saberes en torno al objeto de estudio. Por ello, el análisis de los textos, la síntesis para condensar y organizar los argumentos y la dialéctica para presentar con claridad y la mayor 'exactitud' posible el encadenamiento de los contenidos y del discurso son los tres procedimientos operativos que componen el método general de investigación.

La estrategia de indagación metodológica deberá proceder de forma flexible para distinguir los elementos sin desunirlos. Desde una visión general y distancia con el material de investigación se podrá observar el panorama, distinguir y seleccionar lo relevante, para posteriormente aproximarse y profundizar donde interesa para aprehender lo importante¹³. En ciertos casos, y dada la naturaleza del material de investigación, ha sido necesario recopilar fragmentos -que al

¹¹ Para Gregotti (1991) la reflexión teórica no es una elección libre, sino una dura necesidad del proyecto, que no atenta en absoluto contra el talento, sino que es, a su juicio, indispensable para cultivarlo. Adorno lo dice de forma más 'confrontacional': «*Quien tilda a la teoría de anacrónica obedece al topos de suprimir como anticuado lo que sigue doliendo como fracaso*» (1966:153).

Por otro lado, debe entenderse el concepto de teoría en un sentido abierto y flexible, nada determinista o conclusa, como indica Ferrater Mora (1993), solo debe ser un cuerpo coherente de conocimiento sobre un dominio de objetos.

¹² Según la R.A.E., Posibilidad de ser conocido.

¹³ Como dice L. B. Alberti «*Excava hasta que encuentres terreno firme, y que el destino te sea propicio.*» (1452:130).

ser unidos- se constituyen como síntomas de la comprensión conceptual de coherencia en el proyecto, una suerte de colección de unidades y pequeños conjuntos, no fragmentos de algo roto, sino unidades de cosas separadas.

Se ha intentado tener precaución con la advertencia hecha por J. L. H. Thomas, cuando apunta que «*Uno arriesga a fallar el objetivo de su pensamiento si lo aborda demasiado directamente y si intenta capturarlo de una vez.*» (1998:27), por ello aceptamos su sugerencia de afrontar la investigación indirecta u oblicuamente. Esto parece ya indicado en la misma idea de aproximación que antes se ha descrito, pues uno se aproxima a una cosa siempre por un intermedio complementario, que no siendo lo mismo, remite sin embargo a ello.

En nuestro caso serán las lógicas epistémica, ética, estética y poética las que nos permitirán acceder a la búsqueda de la coherencia desde su indagación en forma paratáctica en los argumentos desarrollados por los autores durante el siglo XX; es decir, dejando que ellos mismos se expresen, sin preformarlos subjetivamente¹⁴.

La tesis, en su momento, consideró diferentes enfoques metodológicos: un trabajo 'cartográfico' exhaustivo y delimitado geográfica y temporalmente, una investigación monográfica sobre un autor o proyecto, etc. Sin embargo ninguno de estos enfoques se presentaba con la ductilidad necesaria para investigar en profundidad la propia naturaleza del concepto. Por ello el método propuesto reconoce la situación de dispersión, solapamiento y no sistematización de los argumentos y propone indagaciones exhaustivas, pero abiertas y necesariamente incompletas, que van y vienen, entre las diferentes lógicas que ayudan a lograr aproximarnos al contexto de la coherencia.

El material de investigación es concreto y preciso, se trabajó principalmente con los textos originales más importantes acerca de la reflexión teórica sobre la construcción de la coherencia en el proyecto arquitectónico, primordialmente a lo largo del siglo XX, aun cuando las conexiones argumentales consideren -en determinadas circunstancias- rebasar esa delimitación temporal. Selectivamente se han priorizado aquellos textos que definen, formulan o ponen en 'crisis' la noción cotidiana y popularmente establecida del concepto.

Técnicamente la investigación requiere la confianza crítica en lo argumentado por los autores, se cree que lo dicho por cada uno de ellos, parafraseando a Mies: 'es verdaderamente el suelo donde se apoyan, aquello en lo que creen y la justificación de lo que hacen' o dejan de hacer'¹⁵.

Es necesario constatar que esta tesis no tiene un fin documental o histórico, que no extinguirá las potenciales referencias sobre cada contenido o autor estudiado, tampoco ambiciona y, ciertamente, rechaza convertirse en un material cerrado y concluso, más bien lo que pretende es abrir una senda de exploración, que indudablemente inconclusa, muestre posibilidades futuras concretas.

¹⁴ Rolf Tiedemann define la forma paratáctica como «*La expresión del pensamiento ante la objetividad. [...] intenta hacer justicia al programa hegeliano de la contemplación pura, no deformando las cosas mediante el acto de violencia de la preformación subjetiva, sino haciendo hablar a lo que en ellas es mudo...*» Extraído de (Adorno, 1970:483).

¹⁵ La frase original es: «*Lo que he dicho es el suelo donde me apoyo; aquello en lo que creo y la justificación de lo que hago.*» (Mies, s.f.:493). El escrito es recogido por Neumeyer (1986) en su compilación de textos inéditos de Mies, que acompañan su investigación sobre éste autor: *Conferencia en Chicago*. s.f. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

1.6. DELIMITACIONES DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

El trabajo de investigación requiere parámetros lo más claros posibles para lograr sus objetivos. Esta tesis se posiciona en la búsqueda de argumentos para indagar la noción de coherencia desde la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico a lo largo del siglo XX. La Teoría del Proyecto es, por tanto, su área general pero no exclusiva de investigación, pues frecuentemente se entrelazan argumentos que pueden entenderse pertenecientes al pensamiento arquitectónico más general. Esto está dado porque los autores continuamente saltan de nivel al no existir una distinción precisa y transversalmente aceptada de la Teoría del Proyecto.

Ahora bien, la Teoría del Proyecto es -por consiguiente- una escisión en la ordenación del conocimiento, con pretensiones de conformarse como una ruptura del saber¹⁶ y es prudente detenerse brevemente para explicar su pertinencia y alcance. Si la Teoría de la Arquitectura se concentra en lo que la arquitectura *es*, la Teoría del Proyecto pareciese establecerse en el *cómo se genera*, es decir aquellos aspectos propios de la poética; prestando especial atención a los principios reguladores del hecho proyectual, sin caer en la metodología, que sería una aplicación concreta de la Teoría del Proyecto¹⁷.

Así se podría arriesgar definirla como el conjunto de relaciones que se establecen entre entidades materiales y variables heterogéneas, con la finalidad de formalizar y producir un artefacto arquitectónico. Se encargaría entonces de las relaciones internas a la propia arquitectura, intentando obtener trozos de 'verdad' o certidumbre, adentrándose en profundizar en la esencialidad de los vínculos y de los nexos que determinan la trama compleja de relaciones que establece el proyecto.

Por otra parte, se debe mencionar que no son muchos los autores que han trabajado o trabajan en esta 'ruptura' del saber teórico del proyecto de arquitectura. Los primeros aportes explícitos, a comienzos de los años sesenta, se centran en autores como C. Aymonino, Ch. Alexander, E. Tedeschi, E. Sacriste, E. Battiste, V. Gregotti, F. Purini, G. Grassi, los hermanos Samoná o L. Quaroni. Desde ese momento su desarrollo parece disminuir fuertemente y concentrarse en algunos autores específicos como Ch. Alexander o Norberg-Schultz.

Ahora bien, en los últimos años parece haber despertado nuevamente el interés por este campo de reflexión en autores de carácter más académico, como son J. Sarquis, J. Linazasoro, H. Piñón, A. Miranda, A. Corona Martínez, S. Grichener, entre algunos otros.

En este contexto, aceptamos la definición de Piñón para la Teoría del Proyecto, cuando nos dice que ella es «*Un conjunto coherente de criterios con que abordar los problemas que plantea la concepción y la prefiguración de arquitecturas concretas.*» (2006:212). Por ello entendemos que una Teoría del Proyecto no se centra estrictamente en la parte del *cómo hacer*, sino que también establece relaciones con los criterios más extensos, como el *qué y para qué hacer*,

¹⁶ F. Whal define una ruptura epistemológica, o del saber, como «*El paso de un discurso ideológico a una ciencia: por lo tanto es el acto de nacimiento de una ciencia. Pero también ruptura en el sentido de deslinde entre dominios del saber.*» (2004:17).

¹⁷ Véase a Linazasoro (1984:19-20). Sostiene el autor, la posibilidad de traducir las premisas teóricas de una 'teoría de la proyectación', sin que sea preciso elaborar un manual.

incorporando cuestiones de orden epistémico o ético que muestren relación con el objeto arquitectónico.

En ese contexto la investigación reconoce que la reflexión teórica sobre el proyecto no se restringe a los autores antes enumerados; por ello recurre a otros textos que sin ser considerados íntegramente como Teoría del Proyecto, aportan argumentos fundamentales para la indagación sobre el concepto de coherencia, por ello existen textos que rebasan ese límite teórico y que contribuyen desde el pensamiento arquitectónico sobre el proyecto durante la totalidad del siglo XX.

Por otra parte, la concisión que exige la teoría es esencial para determinar con precisión las relaciones internas a la propia obra: sería una suerte de poética de la misma arquitectura. Es precisamente la poética, como teoría propia de la práctica apropiada a la praxis, la que puede hacer factible la relación unificadora de teoría y práctica que contendría la Teoría del Proyecto¹⁸.

En ese proceso de transformar en teoría *lo que se va haciendo* con la crítica de *lo que hemos hecho*, la reflexión teórica sobre el proyecto se establece como un cuerpo teórico entresacado de la práctica del proyecto. Es ese maridaje de la práctica y la teoría que nos hablaba Valéry (1924), que debe seguir la pregunta enunciada por A. Rossi «¿Cómo he hecho que sean más mis arquitecturas?» (1968:187) y la sentencia de A. Loos «Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita.» (1924b:208).

Por otro lado, la investigación se centra en aquellos autores que desarrollan una relectura crítica de la Modernidad, no como un periodo cerrado sino como una forma de pensamiento y de ver la realidad que ha condicionado la reflexión teórica sobre el proyecto durante la totalidad del siglo XX, Piñón lo expresa así: «Una teoría del proyecto de la modernidad, equivale a una teoría del proyecto: no se puede abordar la primera sin entrar necesariamente en la segunda.» (2006:12).

A esta revisión crítica de la Modernidad, (crítica porque cree que es posible mejorarla y revisión porque cree en su valor original) se le ha llamado de diversas formas, pero quien arriesga un concepto para denominarla es J. A. Marina, él la denomina *Ultramodernidad*. Es prudente decir que no es el único que intenta definirla: J. Habermas ha propuesto *neomodernidad o modernidad incompleta* y Alain Touraine habla de *Crítica a la Modernidad*. En este grupo de autores, que más que grupo definido debe entenderse como tendencia o sintonía intelectual

¹⁸ El pedagogo Gilles Ferry (1997) es quien plantea que todos los saberes tienen al mismo tiempo dimensiones teóricas y prácticas habiendo en todo hacer un proceso de transformación. Entonces propone un esquema para los distintos niveles de conformación de los saberes, desde el hacer puro a la teorización de mayor nivel de abstracción y generalidad:

Define un primer nivel: de la práctica o nivel del hacer: Es pura producción empírica; sería el hacer obras sin reflexión teórica. El segundo nivel se produce en el momento en que se realiza un discurso sobre el hacer, que intenta responder a la pregunta del cómo hacer y que surge por disputa de los hacedores, que poseen distintas maneras de hacer. Sin embargo se produce un distanciamiento con el hacer: en el momento en que formuló las recomendaciones, dejó de lado la acción. El tercer nivel se ubica a través del *por qué* hacer, se incorporan nuevas variables que intervendrán en el hacer, ya no se trata sólo de cómo hacer, sino además del *para qué* y *qué* hacer. Lo define como nivel *praxiológico*, Y en ese nivel ya podemos, según el autor, empezar a hablar de teoría, pues aparece una mediación (con textos, obras, discusiones con colegas, etc.) que implica una reflexión teórica.

Finalmente aparece un cuarto nivel, *la práctica teórica* que presenta otro nivel de compromiso, pues intenta comprender como funciona el sistema y sus actores. Este cuarto nivel presenta un compromiso entre práctica y acción de otro nivel, lo que -para Ferry- Bachelard llama la práctica de la teoría (lo hace a partir de decir que aquí se produce un desplazamiento que va más allá: el nivel científico).

que reestudia la modernidad para desde ahí avanzar, podemos incluir también a F. Jameson, T. Maldonado, J. J. Sebreli, E. Morin, J. L. H. Thomas, N. Bobbio, A. Giddens, T. Todorov, T. Eagleton, A. Heller, A. Sokal y J. Bricmont, F. Ovejero Lucas, etc. y remontarnos hacia atrás a autores como G. Lukács con su *Asalto al a razón* o W. Benjamin y sus teorías críticas, hasta Th. Adorno y su *Dialéctica Negativa*.

En ese sentido, el concepto de *revisión crítica de la modernidad* es el ángulo de entrada para conformar el desarrollo de la investigación. Esta ‘tendencia’ de pensamiento contemporáneo (con algunos ejemplos claros como el de E. Morin y su revisión de la racionalidad) recupera, revisa y cuestiona, en clave positiva, los argumentos de una primera modernidad. Para configurarse como una plataforma conceptual a nivel epistémico, ético, estético y poético, donde la finalidad es la inteligencia, que ya no culminaría en el conocimiento o la razón, sino en la acción, o siguiendo a J. A. Marina, en una *poética de la acción*¹⁹.

Este enfoque crítico de la modernidad es el que permite vincular a los autores que se utilizan en el desarrollo de la investigación, en cuanto a nivel de reflexión puramente arquitectónico ha sido posible reconocer una suficiente presencia de argumentaciones que se orientan desde ese ángulo para penetrar en la noción de coherencia con consistencia teórica.

Por otro lado, una dimensión más específica de por qué centrar la investigación en la Teoría del Proyecto, es su relación declarada con la coherencia. Para Norberg-Schultz y Gregotti (1991) el juicio sobre la calidad se legitima a través de la teoría; Así se vincula la Teoría del Proyecto con la calidad, pues si esta teoría se encarga del estudio de la cantidad de verdad existente en el proyecto en relación consigo mismo, se hace imprescindible que se siga reflexionando en aras de la coherencia, según sostienen.

Esto es lo que lleva a J. Sarquis (2003) a definir la Teoría del Proyecto como un conjunto de verdades establecidas, desde las que juzgar la coherencia de cualquier hecho arquitectónico. Esto supone considerar al proyecto, no como un campo de la coherencia en relación a una teoría establecida, sino como coherente en sí mismo y en relación a un entorno cambiante.

De esta forma se pretende delimitar lo más posible, y prudentemente, el área de indagación sobre la coherencia en esta investigación. Configurándose como un triángulo, cuyas aristas serían los parámetros siguientes:

Reflexión teoría sobre el Proyecto + Revisión crítica de la Modernidad + Autores y Argumentos importantes.

¹⁹ Una completa aproximación a la revisión crítica de la modernidad se desarrolla en el epígrafe 4.1 de esta tesis, donde se abordan sus argumentos principales y enfoques más significativos.

1.7. PRECISIONES Y ADVERTENCIAS

Si bien a lo largo de esta introducción se han ido expresando algunas advertencias y matices respecto del trabajo realizado, se considera prudente dejar constancia de algunas precisiones a tener en cuenta.

Toda la estructura investigativa antes descrita apunta a hacer reconocible ese *campo de fricción* que se ha encontrado en la noción de coherencia. En este sentido, T. Maldonado reconoce que dada la extensión y complejidad que se han alcanzado por el saber, no son aconsejables programas que pretendan encerrar una realidad (la que sea) en una única visión totalizante.

En cambio -plantea Maldonado- la estrategia (que esta tesis intenta seguir) debe ser un *repliegue táctico*, que permita individualizar algunas pocas líneas de reflexión que nos permitan explicar, en términos relativamente fiables, alguna situación de estudio. Por ello se apuesta por construir una hebra de conocimiento, como nos dice B. Croce: «*Ser atravesados con un hilo que permita controlar el laberinto.*» (1913:19).

Aun cuando sepamos que toda construcción es parcial y limitada, interesa unir puntos y argumentos para dar lógica a unas formas de entender la coherencia con un claro carácter provisional, no como última palabra, sino decididamente pensada para ser superada. De hecho, para el pensamiento y trabajo científico el ser superado, no sólo es un destino, sino también un objetivo.

Así, el desarrollo de la investigación se elabora desde términos tangenciales, dentro de los cuales está contenida la coherencia. Estos términos a través de los que se ‘expresa’ la coherencia, muchas veces son imprecisos, confusos o francamente contrapuestos. Por ello el esfuerzo está en la argumentación conceptual-lógica para entender las definiciones de cada autor y luego vincularlas entre sí. Estos conceptos intermediarios son amplios y complejos, ahí la real dificultad de la tesis: configurarse desde su hebra más difícil, la de la argumentación conceptual-teórica. Por lo que probablemente aparezcan durante su desarrollo filiaciones ‘impuras’ desde lo histórico y cronológico, pero fundamentadas desde la argumentación conceptual.

La tesis, en esta introducción, ha buscado establecer las condiciones necesarias para poder profundizar. En este sentido, J. L. H. Thomas representa nuestro sentir, cuando nos dice que un investigador serio anuncia abiertamente el tema que va a estudiar, las tesis que va a sostener, y sobre todo «*No se esconderá en la oscuridad del lenguaje ni jugará con las palabras para disimular sus propias incertidumbres o para hurtarse a las objeciones que cabría hacerle...*» (1998:147).

Se espera que, al ser un estudio teórico, éste sea capaz de mostrar la riqueza de posibilidades de aquella parte variable que posee la teoría, por inestable que ésta sea. Tal cosa le permite a la teoría constituirse como disciplina abierta, que evoluciona continuamente por medios racionales.

Por otro lado, se es consciente de que los objetivos de este trabajo nunca podrán alcanzarse del todo, se trata así de una obra que inevitable y necesariamente permanecerá abierta, que juega a lo lejos con una mejora constante.

También es necesario mencionar tres precauciones que se deben tener presentes. Esta tesis considera que no tiene mayor objeto intentar descubrir en qué persona o en qué lugar radica el ‘origen’, lo que nos haría derivar en un historicismo que nos aleja del objeto de estudio. Es así que la tesis no considera estrictamente las dicotomías y exclusiones clasificatorias de la historiografía, aun cuando desde los contenidos de la investigación se pueden reconocer momentos históricos (pre-modernidad, modernidad, posmodernidad y actualidad o revisión crítica de la modernidad). Ese orden temporal no será desarrollado en la estructura de la tesis, pues se ha considerado que no contribuye directamente a la búsqueda, si bien es posible su reconstrucción desde la lectura y antecedentes, no es su objetivo.

Frente a la posibilidad cierta de desarrollar esta investigación de forma ‘negativa’, es decir, profundizando en un estudio de la incoherencia, la ambigüedad, la arbitrariedad, etc., que posiblemente son más accesibles en referencias y visibilidad; se insiste en tratar el concepto en ‘positivo’ profundizando en la posibilidad de aproximarse a una reflexión teórica que sea portante de la coherencia. Así se pretende demostrar cómo las ideas de raíz moderna -menos fáciles de recolectar- son mucho más complejas, profundas y nutritivas que la interpretación o ‘reducción’ que de ellas se hace comúnmente.

Finalmente, mencionar que este estudio tiene una base original en tres tesis del grupo de investigación ARKRIT, los trabajos de Beatriz Amann (2014), de Ignacio Ruiz Allen (2012) y de Rafael Pina (2004a-b) se pueden situar como antecedentes previos directos. También tiene una base en el amplio trabajo teórico sobre el proyecto desarrollado por el catedrático Antonio Miranda, fundador del mismo grupo de investigación.

Las tres investigaciones mencionadas, al interiorizarse en la crítica poética, la pareja contradicción-ambigüedad y la Teoría del Proyecto respectivamente, tocan y profundizan de diferentes modos en la coherencia del proyecto arquitectónico de forma previa a esta investigación.

En otro ámbito, y dada la importante cantidad de referencias bibliográficas, propio de la condición teórica del trabajo, se ha optado por usar la norma internacional de citación, para textos académicos y científicos, ISO-690 en su versión APA²⁰. Esto significa que se han incorporado las referencias de las citas al texto mismo, permitiendo evitar la excesiva cantidad de notas a pie de página para referenciar las fuentes bibliográficas (que se desarrolla bajo la misma norma), y reservando así, estas notas, para aclaraciones o complementos del texto. Con todo esto se espera agilizar la lectura del trabajo.

Con la finalidad de dotar de continuidad la lectura del texto, sólo se incorporan el paréntesis con año (xxxx) en aquellos autores que tienen más de una referencia bibliográfica presente en este trabajo. De tal modo que, en el caso de los autores que están presentes con únicamente una referencia, sólo se considera la presencia del apellido, pues con ello ya es posible identificar la completitud de la referencia bibliográfica utilizada. De esta condición quedan excluidas las citas textuales que sí incorporan la notación (autor, año, página) o (año, página), según sea la estructura del discurso.

En este sentido se recomienda, para buscar referencias y fuentes de citas durante la lectura del texto, utilizar el anexo bibliográfico (sección 10.1) específicamente creado para esa finalidad.

²⁰ Esta norma de redacción se encuentra exigida en el actual reglamento vigente de Elaboración de Tesis Doctorales de la Universidad Politécnica de Madrid.

Este ha sido dispuesto según la norma de citación utilizada (APA), en estricto orden alfabético y de año decreciente para su rápida gestión.

Finalmente, y como ya se ha dicho, esta investigación es teórica, por lo que se ha decidido prescindir de la presencia de imágenes y gráficos dada su condición de saturación conceptual. En cierta forma, la incorporación de una imagen sobre el proyecto en esta investigación no podría desligarse de la argumentación del discurso y, consecuentemente, generaría una multiplicidad de interpretaciones y relaciones que el soporte escrito de esta investigación, por su tenor y sentido, y a pesar de tratar sobre el proyecto, no puede medir, pero sí debe intentar controlar para su más correcta comprensión.

1.8. ESTRUCTURA DE LA TESIS

La estructura del presente estudio contiene dos vertientes, por un lado la forma de exponer y organizar el informe final que se presenta a continuación y, por otro lado, una explicación de la lógica que ha precedido su materialización.

«*La investigación tiene que ser, por principio, eminentemente enseñable.*» nos dice Paul De Man (1986:12). Atendiendo a ello, y para respetar la naturaleza propia del concepto de coherencia, se ha buscado resguardar su propia forma de expresión; así las dicotomías ‘mecanicistas’ de separación, clasificación, oposición, dualismos y emparejamiento de conceptos y argumentos son usadas con extremo cuidado y restringidamente como método de indagación y expresión.

La noción de coherencia se muestra *incosificable*²¹ y continuamente tendente a la universalidad, por ello se ha optado -frente a descomponer, trocear y así ‘determinar’ el concepto más ‘fácilmente’ (pero también más ficticiamente)- por respetar su propia naturaleza, es decir, su no despiece, su no disección, presentándose lo más próximo a un relato continuo y total (una suerte de sumatoria de indagaciones articuladas).

Esto es motivado por el reconocimiento de que casi la totalidad de los autores estudiados muestran la integridad del concepto, entrelazando estratos y categorías de conceptualización en una amalgama que supera la común clasificación o separación argumental.

Ahora bien, de alguna forma se tiene que organizar la información. En este caso se ha pretendido hacerlo sin forzar los cortes, respetando su natural filiación y agrupación, tal como apunta Norberg-Schultz cuando nos dice que la inevitable necesidad de categorías «*Surge de la exigencia de que toda descripción debe hacerse en términos del objeto.*» (1967:85).

Esta búsqueda de una estructura clara pero flexible, que no establezca divisiones forzadas, se articula y concreta en el reconocimiento -desde los contenidos mismos- de cuatro dimensiones donde opera la coherencia (epistémica, ética, estética y poética). Ante lo forzado que resulta seccionar los argumentos en esos cuatro apartados, cada uno representante de una dimensión determinada, se opta por respetar las ‘transgresiones’ y las interrelaciones que ellas tienen entre sí. De este modo se pasa a construir una dialéctica de pares (epistémico-ético, ético-estético, estético-poético y poético-epistémico) que, se espera, puedan mostrarse tan interdependientes como un ‘todo está en todo’.

Por lo tanto, se prefiere que el orden de la tesis sea en cierta forma más ‘ambiguo’, pero la elaboración y comprensión del concepto más completa y profunda. Pareciese resumirse todo esto en la siguiente aseveración de Adorno:

«...la sucesión antes-después, que es casi inevitable para un libro, se revela tan incompatible con la cosa que resulta irrealizable la disposición tradicional que se ha intentado hasta ahora [...] Este libro hay que escribirlo de manera concéntrica, en partes de igual peso, paratáticas, que se ordenen en torno a un punto central...» (1979:482-483)

²¹ «La coherencia no es cosificable.» dice Adorno (1966:387).

Evidentemente Adorno, físicamente, no puede realizarlo, pero interesa su reconocimiento concéntrico-paratático, pues de esta forma los extremos de la exposición de argumentación de la tesis (epistémico y poético) se tocan²², pasando por lo ético y estético que subvierten su centro hacia los extremos.

Este sentido ‘equivalente’ y concéntrico, también se desarrolla porque al realizar la investigación ha sido posible advertir una cierta continuidad o ligazón conceptual en la intensión de búsqueda. Esto hace que las delimitaciones cronológicas y espacio-temporales (históricas) queden relegadas -pero no olvidadas- en su pertinencia, siendo más adecuado un desarrollo sincrónico argumental, que en sí mismo de cuenta de los fundamentos expresados y su variabilidad o evolución.

De este modo, y atendiendo a las consideraciones en las que se construye este trabajo y su estructura, este queda organizado de la siguiente manera:

Un bloque *Preliminar* que considera, en una primera sección (capítulo 2), un marco teórico general, que desarrolla una introducción sobre el concepto de coherencia buscando acotar y ‘precisar’ su comprensión a lo que de ella se ha dicho, indagado y consensuado por un espectro específico de autores que aportan sustancialmente a su definición. Esto se ordena en tres epígrafes: comienza con una exposición desde la lingüística contemporánea y sus investigaciones sobre la coherencia del objeto, luego sobre la noción de coherencia en el pensamiento y filosofía contemporánea (especialmente el positivismo lógico y los autores que trabajan sobre la *Teoría de la Coherencia como Verdad*) y finalmente el aporte del filósofo contemporáneo más importante para una comprensión del concepto de coherencia: Nicholas Rescher, que se desarrolla por medio de un estudio y análisis de sus textos más importantes.

En el apartado siguiente, dentro del bloque *Preliminar* (capítulo 3), se desarrolla un estado de la cuestión doble: por un lado se construye una profundización en las dimensiones epistémico-éticas, ético-estéticas y proyectuales de los argumentos (o contra-argumentos) que logran poner en entredicho a la noción de coherencia en el proyecto durante el siglo XX; y por la otra parte, permite fundamentar un estado de diagnóstico específico sobre la concepción e interpretaciones de la coherencia en el contexto arquitectónico contemporáneo heredero de la posmodernidad, que ayuda a constituir su necesidad de investigación, al establecerse como un panorama heterogéneo, diseminado, fragmentario y -por consiguiente- muy próximo a un estado contradictorio conceptualmente.

Este capítulo también permite respaldar y comprender el enfoque investigativo, pues sólo después de comprender la potencia y extensión de la puesta en ‘entredicho’ a la coherencia y sus resultados; se advierte la necesidad del esfuerzo de una búsqueda y relectura contemporánea, crítica y desprejuiciada de la coherencia construida desde la reflexión teórica de la modernidad arquitectónica.

En resumen, estas dos secciones constituyen los preliminares del trabajo de investigación, que justifican y fundamentan las directrices metodológicas elegidas, los objetivos, alcances e hipótesis aquí expuestas.

Una vez concluida la etapa preliminar, se dispone el bloque central de *Desarrollo* de la investigación sobre el concepto de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto, desde la

²² Argumentalmente se tocan y enlazan en lo ‘científico’, ambos aluden a ciertas ‘relaciones científicas’ como podrá reconocerse al leer en completitud este estudio.

relectura actual y crítica de la modernidad. Esto se organiza en cuatro capítulos: dimensión epistémica-ética, dimensión ético-estética, dimensión estético-poética y dimensión poético-epistémica.

Cada uno de los capítulos corresponde a un par dialéctico que representa un 'anillo concéntrico', la secuencia en que se presentan dice relación con el nivel de proximidad con la concreción del proyecto arquitectónico. En este orden hay una aproximación gradual al objeto de estudio, donde los extremos se tocan en una estructura helicoidal y paratáctica de búsqueda continua. Cada capítulo se ha *articulado en artículos* encadenados, donde se desarrollan diferentes aproximaciones a la coherencia, idealmente, dentro del par dialéctico correspondiente.

A continuación se dispone las conclusiones a las que se ha podido arribar durante el desarrollo de la investigación que, ciertamente, más que *conclusiones conclusas* son cuestiones a considerar en torno a la investigación y su desarrollo ulterior.

Por último, expresar que es una pretensión final de este trabajo, que en esta tesis se representen las siguientes palabras de L. B. Alberti:

«Comprenderás que no he querido pasar por alto nada que pudiera echarse en falta en relación con el tema, ni añadir nada que pueda contribuir más al adorno de mi discurso que al logro del objetivo propuesto.» (1452:195).

2.1. ALGUNOS ENTENDIMIENTOS ÚTILES DE LA COHERENCIA DESDE LA LINGÜÍSTICA

Este título trata sobre cómo se comprende la noción de coherencia desde las aportaciones realizadas por la lingüística contemporánea, reconociendo sus atributos de interrelación entre elementos internos, externos y de completitud; como también su condición de residir en el objeto mismo, además de sus compromisos epistémicos y éticos.

El concepto de coherencia se corresponde con un término familiar que se usa en nuestro lenguaje ordinario, los diccionarios generales definen la coherencia como una conexión y ausencia de contradicción entre las partes de un argumento, una doctrina o un trabajo considerado en su totalidad. También es definida como el grado de plausibilidad entre hechos observados y la teoría que trata de explicarlos.

De acuerdo al diccionario de la R.A.E. se pueden extraer tres significados básicos: una conexión o enlace de unas cosas con otras, una referencia a la lógica y consecuencia, y –finalmente- el significado de cohesión, como una fuerza de atracción¹.

¹ Un primer ejercicio que, si bien muy inocente, resulta didáctico y permite orientar la comprensión del término, consiste en organizar sus sinónimos y antónimos. Así se advierte que unos tienden a la totalidad integrada y racionalidad y los otros a la fractura de la totalidad y la irracionalidad:

Sinónimos:

- Congruencia: acuerdo.
- Conformidad: armonía (cadencia, eufonía, proporción, equilibrio), concordancia, unión (integración, fusión, adhesión, junta, relación, agrupación).
- Consistencia: firmeza, solidez, resistencia, trabazón, estabilidad.
- Cohesión: adherencia.
- Consonancia.
- Adecuación.
- Consecuencia: correspondencia, conclusión.
- Relación: conexión, enlace e interacción.
- Sentido: inteligencia, lógica, (método, organización, orden, razón [verdad], juicio, sensatez, cautela [prudencia]), objetivo.

Antónimos:

- Incoherencia.
- Incongruencia.
- Inestabilidad, disgregación.
- Estridencia.
- Discordancia.
- Desequilibrio.
- Disonancia.
- separación,
- División, desunión, rotura.
- Error.
- Irreflexión.
- Desorden, caos, disturbio.
- Descolocación.
- Inadecuado.
- Desconexión.
- Contradicción.
- Despropósito.

Estas definiciones generales, como deben ser, no profundizan lo suficiente. Para nuestro objetivo es el campo de la comunicación hablada², entre otras disciplinas³, donde más extensamente se ha tratado el concepto, por ello veremos y tomaremos prudentemente algunas observaciones de este dominio del saber sobre la composición y características de la coherencia de un objeto verbal⁴.

Para J-P Bronckart⁵, la coherencia designa las propiedades de unicidad e inteligibilidad; la inteligibilidad de la organización, la progresión de los distintos elementos del contenido y los mecanismos de conexión y articulación que se expresan en relaciones ‘solidarias’ entre unidades, a modo de enlaces entre series. Para Bronckart «*La coherencia designa una propiedad global.*» (1985:84), contrariamente a la cohesión que sólo establece algunos mecanismos que se utilizan para alcanzar la coherencia.

Otro de los autores que debemos considerar es A. Vilarnovo⁶. Según su diagnóstico, el problema del estudio de la coherencia se ha tomado en dos direcciones fundamentales: o bien se ha intentado explicarla por un principio interno al texto (coherencia interna), o buscando dar cuenta de la coherencia por un principio exterior al texto (coherencia externa). Para él, sólo puede darse una explicación satisfactoria de la coherencia partiendo del texto (objeto) mismo.

En este sentido M. E. Conte⁷ propone dos acepciones: la primera define la coherencia negativamente como no-contrariedad: la ausencia de contradicción. En la segunda acepción se le significa como «*...la conexión de las partes en un todo: la interrelación de diferentes elementos...*» (1988:45); esta conexión de las partes con el todo sería la *quidditas* misma del objeto.

² Existen desarrollos en otras áreas como las ciencias cognitivas, la psicología social y la pragmática, donde se desarrolla el papel de la coherencia para estos campos específicos.

³ La especificidad de cada disciplina nos lo refleja Nuria Alturo: «*Las disciplinas que se han ocupado del estudio de la coherencia han propuesto clasificaciones diversas de los distintos tipos de coherencia: coherencia referencial vs relacional, coherencia de entidad vs coherencia retórica local, coherencia de concepto vs coherencia de palabra, coherencia local y coherencia global (y a veces también episódica), coherencia interna vs coherencia externa, coherencia semántica y coherencia pragmática (y a veces también textual). Estas clasificaciones se superponen de distintas formas.*» (2010:8).

⁴ En la Comunicación Hablada, la coherencia ha sido considerada un factor de la mediación, de la toma de decisiones, de la construcción de la propia identidad y de las relaciones con otros, así como de la estructura y el procesamiento del lenguaje. El papel de la coherencia en la estructuración y el procesamiento del discurso lo hallamos también en estudios del discurso que adoptan una perspectiva cognitiva. En el ámbito de la Psicología, se ha apelado al concepto de coherencia para explicar la comprensión y el procesamiento del lenguaje, el desarrollo del lenguaje, la representación del conocimiento, el razonamiento y la percepción. Incluso existe una teoría sobre el autismo, creada por Uta Frith, que postula la ‘coherencia central débil’ que resumidamente, limita la capacidad de comprender el contexto o ‘ver el panorama general’. Su hipótesis es que los niños con autismo realmente perciben mejor los detalles que la gente normal, pero que «*...no pueden ver el bosque por los árboles.*» (1978:63) enlazando la coherencia a la unidad de la totalidad.

⁵ Jean Paul Bronckart Es un lingüista belga que ha desarrollado gran parte de su carrera académica e investigadora en la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación de la Universidad de Ginebra, a la que llegó en 1968 para colaborar con el psicólogo suizo Jean Piaget.

⁶ El Dr. Antonio Vilarnovo Caamaño es Catedrático en la U. de Navarra, autor de múltiples artículos y libros sobre las lógicas del lenguaje, como sobre la construcción de la coherencia en un texto.

⁷ María Elísabeth Conte recibió una completa formación filosófica, lingüística y literaria en Alemania, su país de origen. Estudió en Frankfurt, Münster, Besançon y Friburgo -donde se licenció con una tesis en Filología dirigida por Herbert Pilch- y fue discípula de Theodor Adorno, Heinrich Lausberg, Hugo Friedrich, Émile Benveniste y Harald Weinrich. Sin embargo, fue en Italia donde desarrolló su actividad profesional, en la U. de Pavía ocupó la cátedra de Semiótica que obtuvo en 1971, donde desempeñó su labor docente e investigadora hasta su muerte. Para nuestra investigación es fundamental su texto *Condizioni di coerenza* (1988) donde desarrolla una aproximación de la coherencia desde el objeto mismo.

La segunda condición, la conexión entre partes o cohesión, según Vilarnovo, debe ser incluida en una más general: la Unidad, pero entendida como una unidad de sentido. Por otro lado, la contradicción, solo es aceptable en dos casos: «...cuando es explicable por alguna razón, con lo cual desaparece la incoherencia; o bien cuando la contradicción contribuye al sentido del texto, con lo que vuelve a desaparecer la incoherencia.» (1990:230). Además, plantea que esta condición puede incluirse en la Unidad, en la medida en que la contradicción supone su ruptura.

Así la cohesión, para Vilarnovo, sería un tejido de interrelaciones donde unas partes remiten a otras; esta cohesión sería una condición necesaria, pero no suficiente de la coherencia. Es decir, la interrelación no constituye propiamente la coherencia, pero si es una condición necesaria para todo objeto coherente.

Lo verdaderamente importante del estudio de Vilarnovo es su intento por dar cuenta de la coherencia a través del texto mismo. Para ello toma de M. E. Conte la noción de ‘coherencia a parte objecti’ (por partes del objeto), que se define por reconocer la ‘objetividad del objeto’, lo que le permitiría a este ser coherente en sí mismo. Para ello deben cumplirse tres requisitos: la no-contradicción, la ausencia de faltas lógicas y la ordenación por sistemas. Consolida esta concepción T. A. Van Dijk⁸, quien establece el criterio de la coherencia en las cosas mismas.

Ahora bien, Van Dijk da un salto hacia adelante al proponer que la coherencia consiste en la apropiada relación de las circunstancias externas y las proposiciones internas. Según esto «*Lo decisivo [...] es la conexión entre las cosas; por lo tanto, la realidad exterior se convertirá [también] en la norma de la coherencia.*» (1978:101).

En otro campo de la comunicación, y a pesar de su brevedad, J-M Adam⁹, realizada una aportación importante, pues defiende que la coherencia tiene, o distingue, dos tipos en sí misma: una condición epistémica referente al valor de la veracidad y otra condición deóntica (ética) relativa a la necesidad, obligación u oportunidad. Esto resulta fundamental para el entendimiento de la noción de coherencia contemporánea, pues el objeto coherente no puede restar de su totalidad dimensiones que destacan y hacen presente sus conexiones con campos equívocamente considerados ajenos a su propia entidad como son los compromisos éticos del objeto en un contexto social.

Finalmente, A. Vilarnovo pone la nota de control, precaución, suspenso y ‘apertura’ al reconocer que la cantidad de relaciones entre los objetos externos e internos es potencialmente infinita. De esta forma, ya es posible advertir que la noción de coherencia implica una condición de completitud sobre la totalidad del objeto producido o analizado, donde las interrelaciones entre condiciones propias y externas es determinante, aun cuando ella -como entidad- esté contenida en el objeto mismo, con una raíz epistémica reconocible y un compromiso ético importante.

⁸ Teun Adrianus Van Dijk fue catedrático de Estudios del Discurso en la Universidad de Ámsterdam hasta 2004, y actualmente es profesor en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Licenciado de la Universidad Libre de Ámsterdam, se doctoró en 1972 en la Universidad de Ámsterdam con una tesis sobre la gramática del texto. Recibió en el año 2013 el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Cuyo. Es uno de los fundadores de la corriente de Análisis crítico del discurso.

⁹ El Dr. Jean-Michel Adam es profesor de lingüística francesa en la Universidad de Lausana desde 1984. Es autor de al menos quince libros, traducidos a varios idiomas y una innumerable cantidad de artículos académicos. Su prestigio viene dado por su trabajo sobre el lenguaje textual, la descripción, el análisis del discurso, el argumento literario y la publicidad.

2.2. BREVE APROXIMACIÓN A LA COHERENCIA EN EL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO: UN SIGNIFICADO COMPLEJO Y CONCRETO

Este epígrafe trata algunos de los argumentos más importantes desarrollados por filósofos y pensadores del siglo XX que, en parte (pero ciertamente no únicamente), adhieren al positivismo lógico, en cuanto raíz filosófica donde germina la reflexión moderna sobre la coherencia. Se expone como este concepto se define por las relaciones y enlaces recíprocos en un sistema unitario y complejo que, desde la variedad, complejidad y contradicción propia de cada caso, comprende que la necesaria búsqueda de verdad en todas las partes y vínculos es prioritaria para su posibilidad y entidad.

«Se dice de dos cosas que son coherentes cuando están relacionadas entre sí, y especialmente cuando están relacionadas entre sí de acuerdo con algún patrón o modelo.» esta es la definición de coherencia con la que comienza Ferrater Mora (1983:132) su explicación del concepto; ahora bien, el ‘patrón o modelo’ que pide el autor es unánimemente considerado como ‘la verdad’.

En este sentido, es L. Wittgenstein (1921) quien sostiene que si la verdad de una proposición se sigue de la verdad de otras, esto ha de expresarse por medio de la estructura de sus proposiciones, es decir, a través de relaciones en las que las formas de enlace o conexión son internas. Esta compatibilidad de las proposiciones es definida por Ferrater Mora, con el término de *consistencia*, lo que expresaría ‘conformidad’ de enunciados.

Según A. Valdecantos¹⁰, la complejidad y variabilidad de las relaciones exige la ‘norma de coherencia’, por ello es necesario e imperioso esforzarse en preservar la coherencia del resultado. Es esa complejidad de las relaciones que debe equivaler a una totalidad¹¹, donde el sistema de relaciones internas hace ‘un todo’.

De igual modo, se reconoce la condición dinámica de las relaciones en autores como I. Prigogine, quien -desde la física y la química- sostiene que el no-equilibrio crea otro tipo de coherencia, permitiendo a las partículas actuar en otras distancias, donde se producen correlaciones de otro alcance, que permiten la generación de estados ‘más coherentes’. En este sentido, para Francis Strauven, la teoría de la Relatividad cambia el sentido de la coherencia:

«...significaba que la coherencia de las cosas no residía en su subordinación a un principio central y dominante, sino en sus relaciones reciprocas [...] esta realidad policéntrica no es sin embargo un caos de fragmentos aislados y desconectados. Es todo un complejo en el que las cosas, aunque autónomas, están fuertemente ligadas las unas a las otras por una cierta voluntad de cohesión en la que las relaciones son tan importantes como las cosas mismas.» (1992:48).

¹⁰ Dr. En Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid, desde 1996 en adelante enseña historia del pensamiento y teoría del conocimiento en la Universidad Carlos III, de la que es catedrático desde 2008. Ha escrito diversos libros, siendo utilizado en esta tesis *Contra el relativismo* (1999).

¹¹ Totalidad se define, según O'Connor y Mc Dermott (1998), como ‘todo el total’, el conjunto de todos los componentes, sin dejar ninguno de ellos de lado. El sistema de relaciones debe considerarse así como una cosa íntegra, completa, entera, absoluta y conjunta.

Por lo anterior, M. García Alonso¹² afirma: «*La coherencia no implica uniformidad, es lo opuesto a esa postura monolítica, requiere armonía y unidad en la multiplicidad y en la variedad. Exige distinguir para unir.*» (2010:58). Es una suerte de búsqueda de ‘relaciones de coherencia’ con cosas que todavía no la poseen; como dice Valdecantos, cuando habla del principio de mudanza que implica suspender cautelarmente la coherencia para desplazar su posición en busca de una *justa medida* de esta combinación que no se conoce en cada caso hasta haberla alcanzado.

En este sentido, la noción de *relación* es fundamental para la Teoría de la Verdad como Coherencia, este campo específico de la filosofía es el que más ha profundizado en una definición del concepto¹³.

Es Ferrater Mora quien sostiene esto cuando nos dice que se usa especialmente el término coherencia para hablar de la verdad y que, en cierta forma, los defensores de esta teoría se inclinaron a favor de una doctrina de relaciones como ‘relaciones internas’. El paso adelante que dan los positivistas lógicos es indagar en los modos en que dentro de un sistema de proposiciones se procede a su verificación. Esto hace que una proposición sea verdadera o falsa según es o no compatible con un sistema dado de proposiciones.

Ante esta relación aparentemente ‘neutral’ de las proposiciones, B. Russell advierte que no hay forma de probar -en sí mismo- que un sistema de proposiciones falsas no pueda ser ‘tan coherente’ como una buena novela, por ello hay que adentrarse y profundizar en «*El sistema que constituye el todo coherente de la verdad.*» (1966:165).

Para M. Bunge la coherencia tiene el mismo valor que la verdad, algo similar sostiene H. Joachim, cuando nos dice que la verdad, es la coherencia sistemática característica de un todo significativo. Por su parte, W. Pannenberg insiste sobre lo mismo cuando establece que la coherencia, o unidad sin contradicción de todo lo verdadero, pertenece al concepto mismo de verdad; llegando incluso a equipararlas y a hablar de ‘coherencia o unidad de todo lo verdadero’:

«... cuando se entiende la verdad a partir de la idea de coherencia, toma inevitablemente un giro ontológico: es la coherencia de las cosas mismas (no la que luego establece nuestro juicio sobre ellas) la que es constitutiva para la verdad de nuestros juicios.» (1988:54).

¹² Doctora en Filosofía por la UNAM, Rectora del Centro Universitario de la Ciudad de México, Presidenta del Ateneo Filosófico y Presidenta de la Sociedad Mexicana de Filosofía.

¹³ Ferrater Mora (1994) nos dice que son los autores modernos racionalistas quienes tendieron a la *teoría de la verdad como coherencia*, a diferencia de los empiristas que tendieron a la *teoría de la verdad como correspondencia* (del enunciado con la cosa).

En el trabajo compilatorio de J. Young puede encontrarse un detallado devenir histórico de esta teoría; Algunas cosas que es prudente mencionar son: las primeras versiones de la teoría de la coherencia se asociaron con el idealismo. Se atribuye el *coherentismo* a Spinoza, Kant, Fichte y Hegel, pero sin duda, la teoría de la coherencia fue adoptada por un número de idealistas británicos en los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX., por ejemplo, F.H. Bradley. También deben destacarse a algunos positivistas lógicos, incluyendo K. Hempel, y B. Blanshard, de hecho este último es, para Young, quien sostiene que una Teoría de la Coherencia de la Justificación conduce a una Teoría de la Coherencia de la Verdad.

James O. Young es Profesor de Filosofía en la Universidad de Victoria (Canada). El Dr. Young investiga en la filosofía del lenguaje como en la filosofía del arte. Su trabajo en la filosofía del lenguaje se centra en las teorías de la verdad y en el debate entre realistas y anti-realistas. En la filosofía del arte, trabaja sobre el arte como fuente de conocimiento, y las cuestiones ontológicas y morales que plantea la reflexión sobre las artes. Uno de sus trabajos más interesantes es sobre el relativismo y realismo sobre los valores de verdad de los juicios estéticos.

La verdad vendría a ser, según P. De Man, una suerte de *coherencia impersonal* necesaria para toda teoría. Por ello, A. Valdecantos habla de la ‘norma de coherencia’ que rige racionalmente el conjunto; esa necesidad de ‘síntesis universal’, en tanto el objeto del intelecto es ‘el ser en cuanto verdadero’, pues basta que en un contexto de verdad se introduzca un juicio falso y entonces el contexto entero se corrompe.

Frente al peligro de la incoherencia, García Alonso advierte: «...*el conocimiento científico sin coherencia es imposible, la sabiduría sin coherencia es impensable.*» (2010:58). Desde esa lógica, sostiene que cualquier tipo de incoherencia tiene su origen en un juicio erróneo especulativo. Por ello Valdecantos nos recuerda:

«...*ahí fuera está disponible un conjunto de verdades y valores universales a la espera de ser captados por cualquiera que mire sin prejuicios [...] más tarde que temprano se obtendrá un procedimiento correcto para zanjar racionalmente desacuerdos y ese modo de proceder decidirá en cada caso qué es válido y que no.*» (1999:19).

Es la *proximidad* a ‘la verdad’ y la ‘coherencia impersonal’, las que se deben enfrentar a la contradicción en cuanto ‘fuente de falsedad’. En este sentido, es Bunge quien nuevamente dice que, para ser viable cualquier sistema, debe ser internamente coherente: «*Un par de reglas contradictorias entre sí, tales como “si ocurre f, haz g” y “si ocurre f, no hagas g”, conducen a la inacción.*» (2001:189).

Por esto, Bunge no demora en recordar que las ‘leyes del cambio’, como las leyes del movimiento y las ecuaciones de las reacciones químicas, son coherentes y no admiten contradicciones. En ese sentido, para él, la coherencia puede resumirse como un conjunto de proposiciones que internamente no son contradictorias.

La contradicción es, para Ferrater Mora, lo ‘no distinguido’; también es la imposibilidad de la cosa de ser y no ser simultáneamente. Por ello nos recuerda que dos proposiciones opuestas pueden ser falsas ambas, pero no verdaderas ambas. En este sentido se hace necesaria la siguiente sentencia de G. Lukács: «*Será indispensable que demostremos también, en el terreno de los hechos, y filosóficamente, su incoherencia interna, su carácter contradictorio.*» (1953:6).

Para Russell (1966) la coherencia es una fuente o forma de evitar el error, entonces -imperativamente- esta forma debe preservarse subsanando los fallos de coherencia que se reconozcan, donde se avanza en medio de un proceso de rectificación de contradicciones¹⁴. Por ello, Bunge apunta que el principio de no-contradicción ha sido ampliamente mal entendido como que rechaza el cambio, cuando en realidad es su ‘motor de arranque’, aquello que da pie y sostiene el principio de *mudanza* que nos enunciaba Valdecantos.

Hasta ahora hemos visto brevemente la coherencia desde ‘lo relacional’, desde “la verdad” y desde la contradicción o su ausencia, queda por exponer un cuarto componente enunciado por los autores: el sistema. Retrata su importancia Ferrater Mora: «*La base de la teoría de la coherencia es la idea de sistema [...] poder presuponer el carácter sistemático de la realidad y su expresión en un teoría coherente.*» (1983:134).

El concepto de sistema es extremadamente prolífico en argumentaciones filosóficas y científicas¹⁵, se corre entonces el evidente peligro de divagar en su comprensión. Para evitar

¹⁴ Esto es propuesto por la dialéctica negativa de Adorno (1966) y profundizado por E. Barahona.

¹⁵ Dentro de éste prolífico grupo de autores destacar a Luhmann (1984), Levi-Strauss (1967), Prigogine (1991), Adorno (1966) y otros más lejanos como los neurobiólogos chilenos Maturana y Varela.

esto restringiremos su despliegue -en este estudio- exclusivamente a lo que de él se ha dicho desde la reflexión sobre la coherencia.

F. Whal identifica el carácter de sistema con un ‘todo conjunto’ del cual ninguno de sus elementos puede ser modificado sin provocar una alteración de todo lo demás¹⁶. Por su parte, para N. Abbagnano, es E. Kant quien entiende el sistema como «*La unidad de múltiples conocimientos reunidos en una idea única.*» (1961:1081), en esta línea, afirma también que el sistema es un todo organizado con una finalidad.

Para O’Connor y McDermontt son las relaciones entre las partes de un sistema y su influencia mutua las que determinan su coherencia. Es su propia naturaleza orgánica la que produce que una sola acción, que traiga un cambio en una unidad del sistema, puede producir modificaciones en los demás: «*El efecto total se presenta como un ajuste de todo el sistema que reacciona globalmente.*» (1998:245).

Profundizando aún más, aparece la noción de ‘sistema complejo’ que se define como aquel que incluye un gran número de partes que se interrelacionan de una manera no simple; algo parecido a lo que Prigogine entiende por ‘sistema abierto’. De tal modo que en un sistema complejo aparecen dos nociones a considerar: el tipo de complejidad y la relación con el entorno.

En este sentido O’Connor y McDermontt distinguen dos tipos de complejidad: la de detalle y la dinámica. Mientras la primera corresponde a un sistema que tiene muchas partes y relaciones, la segunda apunta a que los elementos se relacionan unos con otros de muchas formas distintas porque cada parte puede tener diferentes estados: «*De modo que unas cuantas partes pueden cambiarse de miles de formas diferentes.*» (1998:184).

Así, las nuevas conexiones entre las partes de un sistema, cuando se añade una nueva variable, se modifican creando muchas relaciones nuevas, entonces el número de conexiones no aumenta de modo proporcional, sino exponencial.

Para O’Connor y McDermontt, un sistema complejo será el que tenga muchas partes o subsistemas que puedan cambiar a diferentes estados al interactuar unos con otros. Allí cada parte puede influir en el comportamiento del conjunto y estas partes son dependientes entre sí, manteniendo una interacción recíproca.

El último eslabón del sistema es la relación con el entorno o ambiente. Sabemos, gracias a N. Luhmann, que los sistemas complejos interactúan con el contexto; de hecho, para O’Connor y McDermontt, ellos mantienen una interacción constante, pues están interrelacionados y son interdependientes.

La influencia que el sistema ejerce sobre el medio ambiente regresa a él a través de la retroalimentación. Lo mismo ocurre de forma inversa, donde el ambiente condiciona y determina el funcionamiento del sistema. Dada la complejidad de la relación mutua, estos autores le denominan *supersistema*.

De acuerdo a todo lo anterior, ya es posible divisar la complejidad real y ductilidad de la noción de coherencia, muy distinta a criterios de rigidez, pesadez o a comprensiones que la hacen suponer como un concepto ‘anclado’ en el tiempo.

¹⁶ Veremos, dentro del desarrollo de esta tesis, como esta definición se reitera innumerables veces dentro del discurso arquitectónico sobre la coherencia en el proyecto.

Entendemos que la coherencia se establece como una condición propia de los objetos, dependiente de la complejidad y variabilidad de relaciones (internas o externas) y conexiones reciprocas, donde 'la verdad' asume una labor fundamental, pues la sola presencia de un elemento 'falso' tiene repercusiones múltiples y variables en todo el sistema construido de forma interdependiente, contradictoria y específicamente singular.

Con objetivo de respaldar y redondear lo expuesto, estudiaremos ahora la aportación fundamental realizada por Nicholas Rescher acerca del concepto coherencia y su importante contribución para esta tesis.

2.3. LA COHERENCIA PARA NICHOLAS RESCHER: SUPERACIÓN, PRECISIÓN Y DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO

A lo largo de este epígrafe, se aborda como el trabajo del filósofo N. Rescher describe las propiedades y condiciones necesarias para alcanzar y comprender la coherencia de un constructo material o intelectual. Entre los asuntos tratados destacan: la aproximación o grados de verdad, la completitud, la adecuación mutua en la reciprocidad de las relaciones y elementos, el ajuste proporcional, la exhaustividad, la 'cohesividad' y la 'inclusividad' lógica de los miembros del sistema. De esta forma se sientan las bases necesarias para comprender el significado que se utiliza en esta tesis de la noción de coherencia.

El filósofo alemán Nicholas Rescher¹⁷, ha dedicado parte de su extensa obra a profundizar en el concepto de coherencia, en este sentido dos textos suyos son ciertamente fundamentales e ineludibles para cualquier estudio sobre la materia¹⁸: por un lado el artículo '*Truth as Ideal Coherence*'¹⁹ que, a su vez, se establece como una adenda o precisión a su principal libro: '*The Coherence Theory of Truth*'²⁰.

Entrando en materia, se debe advertir que el tono 'áspero' del autor y su contundencia, sin dilaciones, puede proceder de su filiación a la matemática y la lógica pura. En este sentido Rescher inicia su exposición así: «*La teoría de la coherencia, como la hemos esbozado, no pretende dar una definición de 'la verdad'. La coherencia es ciertamente el significado de la verdad.*» (1973:23) y se dispone a argumentar que la coherencia no es sólo una función de la verdad, sino 'su propia naturaleza', pero con prudencia -a reglón seguido- advierte: «*Más bien el objeto de la teoría de la coherencia es -o debería ser- proporcionar una prueba o criterio de verdad.*» (1973:24).

Esta verdad equivaldría a la 'coherencia ideal', esto es, que la verdad de una proposición equivale a la 'coherencia óptima' de esta con una base de datos ideal. Esta verdad 'perfecta' es posible si se contempla a la coherencia bajo una perspectiva *idealizada*, que ciertamente no se

¹⁷ Rescher nació en 1928 en Hagen, Alemania, pero emigró a los estados Unidos siendo niño. Se graduó en Matemáticas y se doctoró en Filosofía en Princeton (1951). Desde 1961 es profesor en Pittsburg donde dirige además el Center for the Philosophy of Science. Ha escrito sobre una amplia gama de temas, incluyendo la lógica, la epistemología, la filosofía de la ciencia, la metafísica y la racionalidad.

Para un completo perfil pueden consultar las siguientes direcciones url:

- <http://www.pitt.edu/~rescher>
- <http://www.iep.utm.edu/rescher/#H5>

Sin entrar en profundizar sus méritos académicos, extensos reconocimientos y prolífica bibliográfica, con más de 400 artículos y cerca del centenar de libros, es prudente mencionar que el autor es reconocido por haber logrado la aportación contemporánea más extensa y fecunda sobre la Coherencia. Si las ideas de Rescher son estimables, es porque tienen como importante resultado el hecho de que las teorías *correspondentista* y *coherentista* de la verdad no son rivales sino complementarias e incluso equivalentes. Mientras que para los positivistas lógicos, en especial para Neurath, adoptar la teoría de la coherencia significó abandonar la teoría de la correspondencia, la idea de Rescher es que este abandono es innecesario.

¹⁸ Aquí nos centraremos en Rescher, pero no deben dejar de considerarse aportes como los de Blanshard (1939), Hempel (1935) Neurath (1983) y en especial los de Lehrer (2000 y 2003) quien aproxima la coherencia a un 'sistema de evaluación' introduciéndola, fuerte y consecuentemente, en una proximidad a la crítica.

¹⁹ (1985). Una versión en castellano se incluye en NICOLAS, J.A.; FRÀPOLLI, M.J. (eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Madrid, Tecnos S.A., 1997, bajo el nombre de *Verdad como coherencia ideal*.

²⁰ (1973). De este texto aún no existe una versión castellana, el trabajo de investigación consideró la traducción personal de al menos dos capítulos para su estudio en detalle.

corresponde a la realidad fáctica, donde ella debe responder a la imperfección de los hechos concretos.

Rescher, en su tarea de filósofo, entiende la diferencia entre su deber de demostrar que al menos en condiciones ideales (sin las imperfecciones presentes en la vida real) la coherencia es realmente capaz de proporcionar acceso a la verdad genuina de las cosas y que, llevada efectiva y realmente a cabo, puede llegar a proporcionarnos la mejor aproximación posible a la verdad.

Desde el ángulo ideal, menos relevante para nosotros, para Rescher la noción de ‘base de datos perfecta’ ha de tener dos características: ser completa o comprehensiva y ser adecuada o definitiva. La completitud exige, por un lado, capacidad para decidir admitiendo que cualquier tesis perteneciente al dominio de la cuestión (incluida su negación) reafirme la coherencia de forma total. La adecuación, por su parte, requiere *facticidad*. Por esta condición, inalcanzable, nos recuerda Rescher que semejante ‘perfección’ es imposible y solo debe entenderse en un sentido puramente hipotético.

Ahora bien, desde el ángulo real, Rescher cita a B. Blanshard, quien de forma concisa desarticula cualquier alegato que pretenda desunir el vínculo entre coherencia y verdad:

«...si aceptamos como prueba la coherencia, entonces debemos aplicarla en todos los casos. Por tanto, debemos utilizarla también para comprobar la propuesta de que la verdad sea algo distinto a la coherencia. Pero si hacemos tal cosa, descubriremos que debemos rechazar tal propuesta porque nos lleva a caer en la incoherencia.» (1939:267-268).

Ya entrando en materia, Rescher precisa que la coherencia nace de un verbo transitivo, por ello ‘toda coherencia deber ser coherente con algo’ lo que lo lleva a afirmar que la coherencia es una cuestión de relaciones. Relaciones que deben sostener reciprocidad, como mutua correlación e interconexión, entonces nos dice que un conjunto coherente de proposiciones forman una *familia de interrelaciones* en un ‘punto de estado’ de la verdad, pues entre diferentes ‘conjuntos de verdad’ existen repercusiones mutuas únicas y diferentes.

Por esto, considera provisionalmente que la coherencia pide una cierta *completitud* o mejor ‘saturación’, donde la adición de alguna proposición cualquiera al conjunto proporcionalmente coherente, inmediatamente le hace incoherente. Una suerte de medida justa, donde esté todo lo que deba estar, pero nada extra.

El problema de la coherencia consiste, a juicio de Rescher, en traer orden a un caos compuesto de los ‘datos’ iniciales, mezclando evidencia segura con hipótesis tambaleantes²¹. Y entonces el problema toma un matiz transformacional: desde incoherencia a coherencia, desde desorden a sistema, desde ‘candidatos a verdad’ a verdades ‘calificadas’. En esta perspectiva, la tarea clave viene a ser *cómo* llegar a la elaboración de las tácticas o estrategias que ayuden a ‘construir’ la coherencia:

«Esta organización de datos discordantes en un sistema [...] es similar a encontrar la solución ‘correcta’ a un rompecabezas con exceso de piezas. Empezamos con una gran masa de demandas inconsistentes a la verdad y, por hacer adecuado caso a las relaciones

²¹ A esta altura, es prácticamente imposible dejar de ‘reconocer’, ‘activar’ o ‘sugerir’ ciertos vínculos entre lo descrito por el autor y el proceso proyectual de la arquitectura.

lógicas entre éstas, construimos una estructura cohesiva tan grande como sea posible.» (1973:41).

Para abarcar esto, propone ‘escudriñar’ una parte de forma aislada, pero conservando las pretensiones de relacionarse en ‘mutuo ajuste’ con otras; una suerte de encontrar ‘el lugar correcto’ para las piezas del *rompecabezas*. Aparece entonces la noción de *ajuste proporcional* o *adecuación* al sistema en cuestión; entonces enfrentamos, no ya una simple dicotomía ‘verdad-falsedad’, sino más bien una relación de ‘sombras’ y ‘graduaciones’ sobre un rango de adecuado o inadecuado: «*La teoría así apunta a un concepto de grados de verdad.*». (1973:42).

Estos grados de verdad son dependientes de las conexiones lógicas con otras proposiciones dentro del sistema, con las cuales forman una red conectada²². De este modo Rescher advierte que las verdades deben constituir un sistema, a modo de ‘relación recíproca de verdades’, donde sus miembros estén apropiadamente interrelacionados para formar una única unidad, cuyo nivel de cohesión excluya otras posibilidades.

Esta condición de ‘filtrar’ y ‘negar el acceso’, no puede darse arbitrariamente, debe considerar la completitud, donde -para Rescher- nada puede ser omitido sin justificar y, esta completitud, requiere exhaustividad.

Dada esta condición de selectividad, que hace que la coherencia sea un problema que se resuelva durante su desarrollo, el autor sostiene que la dimensión *criterial* es consustancial a la coherencia, por ello su búsqueda necesita inevitablemente de una ‘maquinaria lógica’. Pues es necesario actuar de forma simultánea, es decir, atendiendo a las leyes superiores del total, sin olvidar los hechos particulares respecto a detalles concretos de situaciones específicas.

Ahora bien, la pregunta -nada inocente- que formula a continuación es: ¿Coherente con qué?, recordemos que la condición propia de la coherencia la obliga a serlo ‘con algo’. La respuesta, advierte Rescher, no puede ser ‘con todas las proposiciones’ (nada puede ser tan flexible, solo en el plano ideal), y menos con ‘algunas proposiciones’; más bien, una respuesta adecuada puede ser dada en términos de una concepción de coherencia ‘con ciertas proposiciones’. Lo que pone el criterio de selectividad en primera línea de importancia.

Una primera condición definida por Rescher, para determinar *qué* proposiciones deben considerarse, es la *exhaustividad* del conjunto de datos. Esto es crucial, pues obliga a comprobar todos los datos ‘apropiadamente relevantes’, puesto que una coherencia parcial (con algunos datos) puede ser, ciertamente, insuficiente. Distingue dos tipos de exhaustividad: la relacionada con los datos ‘externos’ que debe ser suficientemente inclusiva, y una exhaustividad ‘interna’ que compruebe el nivel de veracidad del contenido de los datos de forma independiente y también entre ellos.

Nos recuerda que la búsqueda de esta unidad exhaustiva debe ser compatible con premisas iniciales de carácter inconsistente. Por ello se debe incorporar la noción de *inclusividad lógica*, de modo que nada pueda ser descartado sin un proceso lógico de evaluación. Si no se acomete la búsqueda desde este parámetro tendremos una exhaustividad restringida, donde el conjunto de proposiciones estará restrictiva e insuficientemente incompleto.

²² Rescher sugiere el uso de la Ley de Bivalencia, ya comentada en este trabajo por Ferrater Mora y Bunge, como la norma de no-contradicción que sostiene que ninguna proposición puede ser ambas: verdadera y falsa.

Otra condición para determinar esas ‘ciertas proposiciones’ es la *consistencia*, ella asegura que nunca se contengan elementos incompatibles. Para Rescher ella está encargada de evitar la ley de no-contradicción. Así tenemos la exhaustividad como ‘cantidad adecuada’ de elementos y la consistencia como ‘compatibilidad apropiada’ de esos elementos. Falta la tercera condición propuesta por Rescher, a la que llama *cohesividad*.

Esta *cohesividad* debe buscar formar una unidad ‘muy unida’, que se establezca como conjunto con cada elemento de los que están en la interconexión lógica con otros, de tal manera que el todo forma una red exhaustivamente conectada y unificada, según indica el autor.

Concuerda Rescher con H. Joachim, en que éste todo significativo o coherente, donde todos los elementos se determinan recíprocamente estando involucrados mutuamente, con funciones que contribuyen a un *único* concreto y total; puede y debe controlar los ajustes recíprocos de los elementos del conjunto. Esto es una condición de implicación mutua, de sinergia absoluta entre todos los sistemas y elementos pertenecientes al conjunto.

En el plano de las actitudes, Rescher reconoce que en el orden epistémico-lógico es donde se desarrolla el trabajo de búsqueda de coherencia, de este modo, los criterios de selección salen a la luz. Insiste en el uso de la ‘maquinaria’ y la simplicidad de la operatividad lógica, que es esencial para poder fijar un ‘criterio preferencial’ de discriminación, pues afirma que en la medida que ningún criterio pueda ser acordado, no habrá otro camino más que proceder sin eliminaciones²³.

También advierte que debemos enfrentarnos y afanarnos a la búsqueda de conocimiento, sabiendo que estamos rodeados por ásperas realidades y complejidades de un mundo imperfecto. Por ello nos indica:

«Todo lo que debemos hacer (y debe bastarnos porque es ‘todo’ lo que podemos hacer) es realizar lo mejor posible nuestro trabajo, el arte cognoscitivo de intentar discernir cuál es la respuesta ‘correcta’ a nuestras preguntas.» (1985:508).

Por supuesto, no son cualquier tipo de preguntas, son las preguntas de orden o disciplina ‘científicas’; pues es desde la ciencia (comprendida como modo de actuar y no como apego irrestricto al método científico), desde donde más reconocimiento se hace de la necesidad de ajustar, corregir y reemplazar constantemente nuestros descubrimientos.

Así habla de un *coherentismo* ‘científico’ que nos permitirá tener, no una verdad genuina, sino únicamente nuestra mejor aproximación ella: *«Nuestro conocimiento en tales casos no es más que nuestra mejor aproximación a la verdad de las cosas.» (1985:508).* Esa aproximación que depende de las circunstancias específicas y, por ello, transforma cada caso en único:

«Nuestro criterio no es uno de verdad relativa con respecto a una base arbitraria de proposiciones especificadas al azar, pero sí es uno de verdad ‘relativa’ con respecto a los datos, esto es, las proposiciones que tienen garantía epistémica definida.» (1973:183).

De esta forma concluimos la lectura de la Coherencia en el trabajo de Nicholas Rescher, comprendiendo sus implicaciones, su significado y, sobre todo, su potencia. Pues más allá de reconocerse su compromiso irrenunciable y constituyente con los grados de aproximación a la verdad, destaca su comprensión de la coherencia como una cuestión de relaciones que deben

²³ Esto recuerda, como veremos más adelante el peligro del concepto de ‘todo vale’ posmoderno acuñado por P. Feyerabend. Parte de este trabajo en sus capítulos 3 y 4, desarrolla la formación de criterios epistémico-éticos.

actuar en reciprocidad, donde la capacidad de determinar qué elementos y enlaces incluir o excluir, proporciona importancia a las conexiones lógicas, donde 'las verdades' deben convivir en mutuo ajuste o adecuación entre sistemas y relaciones.

Por otro lado, los criterios para reconocer la inclusión apuntan a no dejar nada fuera, sino es por una causa justificada; la exhaustividad, la selectividad y la *inclusividad* permiten filtrar ciertos elementos con el fin de que el sistema coherente sea una totalidad estrechamente cohesionada y resistente, en cuanto construcción de una aproximación a la verdad, que asume la complejidad de una realidad con carencia de definiciones precisas de los elementos que actúan en el sistema, pero que debe esforzarse en alcanzar una total sinergia y completitud del constructo coherente desarrollado.

Ahora bien, si a N. Rescher sumamos los otros autores analizados en los dos epígrafes anteriores podemos ya considerar cierto acercamiento a la comprensión de la definición del concepto de coherencia. Esto es necesario para poder avanzar -como se hace- en reconocer el 'estado de la cuestión' disciplinar. Veremos a continuación qué contexto epistémico y ético comportan las comprensiones de la coherencia de raíz relativista; como también el nivel aproximado de 'dominio' que tienen las reflexiones teóricas sobre el concepto de coherencia que construyen los arquitectos en este contexto epistémico y de qué modo fundamentan sobre el mismo sus reflexiones conceptuales o proyectuales.

Este capítulo es un capítulo intermediario, de enlace argumental o ‘bisagra’, pues tanto su posición dentro de la estructura de la tesis, como su contenido funcionan bidireccionalmente. En un sentido, construye un estado de la cuestión que profundiza en las dimensiones epistémico-éticas, ético-estéticas y proyectuales de los argumentos (o contra-argumentos) que logran poner en entredicho a la noción de coherencia en el proyecto; y en el otro sentido permite fundamentar un estado de diagnóstico específico sobre la concepción e interpretaciones de la coherencia en el contexto arquitectónico contemporáneo heredero de la posmodernidad. Esta situación nuevamente ayuda a establecer su necesidad de estudio al configurarse como un panorama heterogéneo, disperso, fragmentario y contradictorio.

También permite respaldar y comprender el enfoque de la investigación, como las direcciones metodológicas elegidas, pues sólo después de vislumbrar la fuerza y extensión de la puesta en ‘entredicho’ a la coherencia y sus consecuencias o resultados; se advierte la necesidad del esfuerzo de una búsqueda y relectura contemporánea, crítica y desprejuiciada de la coherencia construida desde la reflexión teórica de la modernidad arquitectónica.

3.1. LA DISOLUCIÓN EPISTÉMICO ÉTICA: UN ASEDIO CONCEPTUAL A LOS
FUNDAMENTOS DE LA COHERENCIA EN EL PROYECTO
ARQUITECTÓNICO

3.1.1. LAS CERTEZAS SOMETIDAS A CRÍTICA

Este epígrafe expone el reconocimiento, debate, defensa y valoración producida al intento por parte del contexto reflexivo contemporáneo de construir un aparato conceptual que se encargue de proponer ciertos valores diferentes, o contravalores, a los principios epistémicos y éticos que necesitaría la coherencia para configurarse en el proyecto arquitectónico.

«...aún es recurrente entre ciertos arquitectos seguir proclamando la falacia de que la arquitectura es neutra, que no tiene nada que ver con la política.»

Montaner y Muxi, 2011

El posmodernismo, que anida fuertemente en la reflexión arquitectónica, es una corriente intelectual que intenta 'superar' el pensamiento racional moderno. Para Sokal y Bricmont se caracteriza por el rechazo más o menos declarado de la tradición de la Ilustración, por elaboraciones teóricas desconectadas de cualquier prueba empírica y por un relativismo cognitivo y cultural que considera que la ciencia no es nada más que una 'narración', una suerte de 'mito' o una construcción social.

Si bien se debe reconocer que diversas ideas posmodernas aportan correcciones importantes a una modernidad 'ingenua', por otro lado encontramos que, frente a esa medida, se contrapone una radicalidad posmoderna que siente atracción por los discursos contradictorios, por el relativismo cognitivo, por las creencias subjetivas -independiente de su veracidad o falsedad- y por el rechazo de la idea misma de 'hecho', como algo posible de ser referido. Esto hace que el posmodernismo 'duro' abandone toda pretensión de cientificidad orientándose hacia el irracionalismo y el nihilismo.

La presencia *posmo* es tan fuerte que deriva, para Sokal y Bricmont, en un relativismo cultural que fomenta 'insentidos' y juegos de palabras 'vacíos'. En esta búsqueda de supresión del análisis crítico¹, es T. Eagleton quien ve que el término 'pos', si tiene algún sentido, significa 'lo mismo de siempre', más aún si es posible.

Reconoce Eagleton, que esta estructura se apoya en un consumismo 'hedonista', en la negación de la historia², en el abandono 'gratuito' de la crítica y el férreo compromiso a lo que define desdeñosamente como una 'cínica tachadura de la verdad'. Es entonces una suerte de estructura con capacidad para 'desarmar' y 'desmoralizar' por medio de la cultura, ese instrumento al uso de *aquellos intereses*, según el autor:

«Nos despertamos repentinamente para tomar conciencia de que todos los viejos discursos acerca de la razón, la verdad, la libertad, y la subjetividad estaban agotados.» (1990:501).

¹ G. C. Argan (1965) y N. Leach son dos, de muchos autores, que postulan la disminución o simple desaparición de una conciencia crítica.

² Tal como veremos que hace P. Esienman en su texto *El Fin de lo Clásico* (1984) (Epígrafe 3.3.1 de éste capítulo).

J. J. Sebreli (2007)³, considera que la multiplicidad de conceptos que el término equivoco ‘posmodernidad’ intentó unir, lejos de superar al mundo moderno, remiten a formas ‘premodernas’ o ‘antimodernas’. Entonces, al igual que Eagleton, le gustaría remplazar el prefijo *post*, por el prefijo *pre*. Esto ya había sido desarrollado por Habermas al sostener que los posmodernos renovaban los viejos ataques del Romanticismo a la Ilustración⁴.

De hecho, ya los arquitectos de principios del siglo XX hablaban de cierto ‘caos’ en todos los campos de la vida, sean estos económicos, sociales, o intelectuales; o bien de una época marcada por ‘múltiples tendencias vacilantes’⁵. Por ello Mies refiere la baratura, la rapidez y los efectos teatrales superficiales como problemas ya consolidados en ese momento⁶. En este sentido, se habla de una ‘concepción no objetiva’ del mundo, que O. Schlemmer refería así:

«Un culto de lo inconsistente y de lo inexplicable, una propensión a la mística y el sectarismo surgió de la búsqueda de las cosas últimas, que corrían el riesgo de perder su sentido en un mundo lleno de dudas y de desunión.» (1923:107).

Los posmodernos, en tanto que románticos anti-ilustrados como los define Sebreli, oponen al progreso universal las particularidades nacionalistas, étnicas, etc. Frente a lo racional priorizan la tendencia a lo irracional, la parte singular e incommunicable de casa pueblo; todo aquello que los diferenciaba: religiones, artes, costumbres, etc.⁷.

Para J. A. Marina (1992) lo que ocurre es que se olvida el concepto de totalidad en nombre de la diferencia, la heterogeneidad⁸ y la fluidez; de ese modo prefieren la flexibilidad, la multitud de roles y la incoherencia. Incluso dicen, sostiene el autor, que ‘la verdad es lo que un grupo social decida que sea’; entonces acontece un sentimiento de provisionalidad, de indeterminación, que los hace sostener que se debe ‘abandonar’ las ‘ilusiones’ de la ciencia y de la racionalidad. Baudrillard, lo define así:

«Ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica, y de la anticrítica, del crecimiento, y de la crisis del crecimiento. [...] Hoy todo está liberado, las cartas están echadas [...] ¿Qué hacemos después de la orgía?»⁹.

En este contexto, J. A. Marina nos dice que estamos viviendo el ‘otoño’ de las certezas, pues la que todavía no ha caído se columpia indecisa de la rama del presunto saber; y que el posmodernismo nos ha contagiado el ‘síndrome de la inmunodeficiencia mental’, que

³ El autor desarrolla un extenso recorrido para dismantlar la obra intelectual de autores como Schopenhauer, Dostoevski, Nietzsche, Heidegger, Deleuze, Derrida, Wagner, Lacan, Foucault, etc.

⁴ «Un crítico de un periódico alemán ‘Frankfurter Allgemeine Zeitung’ propuso una tesis cuya importancia rebasa con mucho aquel acontecimiento en concreto para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo: ‘la posmodernidad se presenta claramente como antimodernidad’.» (Habermas, 1980:19).

También Maisiero lo dice, «En realidad, el Posmodernismo sería un antimodernismo, por decirlo de algún modo, enmascarado o, mejor dicho, una tentativa de salir del enorme juego puesto en marcha por la Modernidad.» (1999:279).

⁵ Al respecto véase, por ejemplo, los textos de Poelzig (1906) y Mies (1927-28).

⁶ Le Corbusier escribía «...vivimos en un estado de cosas trastocado, y estamos obligados a hacer una revisión total de los valores si queremos intentar ver claro en la actual situación.» (1925:14).

⁷ Para Sebreli, es Johann Gottfried Herder, el verdadero iniciador y precursor del particularismo; de hecho, sostiene que Herder en su *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad* (1774) fue el primero en utilizar la palabra cultura en plural, así tantas ‘culturas’ particulares e infinitas.

⁸ «Me sorprende el paradójico fenómeno de la unanimidad al reclamar la heterogeneidad. Es la monotonía de la diferencia, la tumba que el ingenio cava para sí mismo.» (Marina, 1992:31).

⁹ Extraído de (Marina, 2004:59).

‘aniquilaría’ nuestras ‘defensas’ racionales. Remplazándose todo por una sensación de incoherencia, de fragmentación, de incapacidad de relacionar las cosas; lo que él llama: una verdadera ‘desintegración total’ epistémica.

Esto le hace poner el foco de atención en la ‘tolerancia’, que define como una suerte de ‘colaboracionismo inconsciente’, pues la defensa de la diferencia terminaría consagrando cualquier diferencia; sin distinguir su verdad o falsedad, su bondad o maldad. El peligro es que frente a la total aceptación de cualquier heterogeneidad, sin juicio crítico¹⁰, la posmodernidad podría negar la idea de progreso; por eso, a su juicio, ella es abiertamente ‘reaccionaria’ y ‘mentirosa’.

Entonces, para Marina, surge el elogio a la transgresión y el ‘cántico a la incoherencia’: «*La cultura posmoderna está fomentando un sujeto que se caracteriza por su plasticidad y su incoherencia.*» (2004:60). Así, sin posibilidad de historia común, lo que imperaría es la confusión¹¹.

Esta confusión impide distinguir y mezcla confusamente. En esa indeterminación florece la superficialidad o ‘falta de profundidad’, que nos lleva -para J.H.L. Thomas- a una época de la prisa, la inconstancia, lo provisional, lo efímero, lo artificial, el sucedáneo, la imitación, lo superfluo, el oportunismo, la calidad perdida¹², la información inútil, la diversión omnipresente, la concentración diseminada, la cultura sin esfuerzo y -como corolario- un pensamiento sin dirección.

Por todo eso, para Thomas, nuestra época se caracterizaría por ser distraída, pretendiendo hacernos olvidar por medio de fenómenos sucedáneos; donde se pueden reconocer todos los signos de lo no serio: lo fingido, lo ligero y la diversión.

Es la ‘intoxicación’ que define Valéry (1931), al indicarnos que está determinada por excesos de velocidades y ‘luces’, de abusos sensoriales, de movilidad y del gusto cada vez mayor, que termina estableciendo la ‘necesidad de incoherencia’. Por ello, nos dice que todo debe ser cada vez más fuerte, más grande, más rápido, más inhumano, hasta el ‘agotamiento’¹³.

Esta confusión, aparentemente intencionada de la posmodernidad, tiende a colocar a la razón en cierta paridad con la creencia; por ello, para Adorno (1966), la trivialidad es un reflejo de ‘la vida falsa’. En ese sentido, Loos advierte: «*...es un raro propósito querer llevar a las personas de nuestros días a un ‘niveau’ de tiempos pasados, pero no debería reírse uno de ello, esto ha traído consigo mucho daño.*» (1924c:196).

Sabemos ya, como nos resume ácidamente T. Maldonado, que lo ‘posmoderno’ es un ‘*confuso montón de semiverdades*’, de ‘*reflexiones pontificantes*’ sobre el desarrollo histórico, de ‘*juicios arbitrarios*’ sobre la sociedad tardocapitalista, de ‘*agregaciones improcedentes*’ con múltiples orientaciones interpretativas y en abierto contraste entre sí, que se manifiesta en dos direcciones opuestas y complementarias: como *premoderno* o bien como *supermoderno*. Donde ambos caminos buscan, según nos dice, rechazar globalmente la modernización, o bien, relanzarla desde una ideología neoconservadora.

¹⁰ De hecho, para Jameson (1985), el posmodernismo ha abolido la distancia crítica.

¹¹ Una cita que personifica la confusión es la siguiente «*Si el efecto es la causa de que la causa se convierta en causa, entonces es efecto, no causa, lo que debe tratarse como origen [...] si tanto en la causa como en el efecto pueden ocupar la posición de origen, entonces el origen deja de ser originario...*» (Culler, 1982:86-88).

¹² «*Cantidad sin calidad.*» dice E. N. Rogers (1958:334).

¹³ «*...la fatiga me excita. [...] Mientras más fatigado estoy, más cosas quiero hacer.*» (Valéry, 1931:19).

Desde esa posición neoconservadora o, mejor dicho, para ella, surge el 'pluralismo'; problema que, según V. Gregotti, tiende a la homogeneidad que transforma en 'falsa certidumbre' la elección casual y puramente afirmativa del sujeto:

«...más que construir libertad, permite vacaciones generalizadas, no elimina la ideología, sino que se limita a convertirla en ideologismo del sentido común, del que 'se dice', del 'así debe parecer', incluso del 'así es obvio que aparezca'». (1991:43).

Esto es, una suerte de idealismo que cubre los procesos creativos, donde un manto impenetrable (la intuición¹⁴) impide el acceso a la razón. Esta 'espiritualización' de la arquitectura -en términos de Piñón- la hace entrar en el campo de las 'intenciones', que se manifiestan en narraciones construidas de forma subjetiva y con capacidad de prescindir de juicios críticos al ser voluntad individual. Es una suerte de confusión entre espontaneidad y creatividad, donde la primera -carente de disciplina- terminaría fomentando la innovación sin dirección necesaria. En palabras del propio Piñón:

«La conceptualización de la arquitectura a lo largo de las últimas tres décadas, ha conducido a difundir la ficción de que había que inventarse las letras, las palabras, las frases —así como las reglas que gobiernan sus relaciones mutuas-, a la vez que se construía el discurso.» (2006:134)¹⁵.

En este contexto, F. Purini reconoce que son los teóricos posmodernos quienes, desde un pensamiento débil, se apresuran en negar el valor de la teoría, poniendo en paridad cualquier tipo de explicación sobre un asunto, con su consiguiente banalización y confusión. Así, según escribe, se entregan a la espectacularidad, al eclecticismo y a la redundancia e ironía de un esnobismo que no cree en nada, pero tampoco lo reconoce.

En este sentido, Norberg-Schultz puntualiza que la carencia de una 'base común' ha hecho que los arquitectos se tomen toda clase de 'libertades'. Así, la mezcla posmoderna es tal que, J. Derrida se sustrae de cualquier formalización de la verdad, sea esta positiva o negativa, declarando que la arquitectura es el último refugio de la metafísica, pues la arquitectura 'habitaría' a esta y ésta a la arquitectura. En este sentido, J. Habermas nos advierte que tratar esto como una 'cuestión de estilos' es un intento más por ocultar las verdaderas responsabilidades.

Esta suerte de 'inesencialidad' produce una arquitectura 'a medio camino de la nada', -según De la Sota (1994a)- donde la 'superficialidad' va penetrando en todas partes y termina construyendo un todo 'confuso y difuso'. Por esto, para Zumthor, nos hemos ido acostumbrando a vivir con contradicciones, donde todo se mezcla sin orden, en un mundo artificial de signos que conducirían hacia la arbitrariedad:

«Quizá podríamos describir así la vida posmoderna: todo lo que va más allá de nuestros datos bibliográficos personales parece vago, borroso y, de algún modo, irreal. El mundo está lleno de signos e informaciones que representan cosas que ya nadie entiende del todo, pues éstas, al fin y al cabo, no se muestran más que como signos de otras cosas. La verdadera cosa permanece oculta, ya nadie consigue verla.» (1988:16).

¹⁴ Norberg-Schultz advierte que a menudo se adhiere a la idea romántica del siglo XIX de que el 'artista' arquitecto solo debería expresar su personalidad autónoma.

¹⁵ De la Sota se refiere a la confusión lingüística como «Castigo bíblico por tanto pecado de soberbia.» (1968c:99).

Sabemos que ese rechazo al humanismo, a la posibilidad de una ética universal y social, a la racionalidad, y a la 'verdad' posible, son partes del pensamiento posmoderno; que unidos a unos nuevos criterios como la ambigüedad, arbitrariedad y falsa contradicción buscan construir artificios para proporcionar ilusiones a nivel ideológico.

Es quizá ése el último nivel del posmodernismo: construir ideología, como falsa verdad o falsificación de la realidad que se transforma en opinión común. Que, desde su diseminación en la sociedad, impondría normas y principios de actuación para dirigir la conciencia crítica y social.

Este 'aire ideológico' 'contribuye' a nuestras creencias, esas ideas en las que vivimos. El peligro acontece en que la capacidad de habituación del ser humano pues, asegura J. A. Marina, es tan poderosa que puede acabar aceptando cualquier condición. En este sentido, su perfil más complejo es la desconfianza ante cualquier pretensión de 'verdad', sostiene el mismo autor.

Esto es nombrado -por muchos autores- como relativismo, así lo dice Sokal: «*Cualquier filosofía que proclame que la verdad o la falsedad de una afirmación es relativa al individuo o grupo social.*» (2008:230)¹⁶. Una posición ideológica que postula que 'la verdad' no es más que el resultado de un consenso entre sujetos, como lo expresa Marina:

«*Cada grupo define lo que es la verdad para él. La astronomía es la verdad del científico, la astrología la verdad de los alumbrados, Einstein y el vidente de turno están a la par.*»¹⁷ (2004:49).

Para Sokal, el hacer afirmaciones 'carentes de sentido' o, exhibir una 'falsa erudición', pensar sin rigor, y utilizar filosofía de forma 'vulgar', son piezas del relativismo¹⁸. A continuación se exponen algunos ejemplos emblemáticos¹⁹:

- El anarquismo epistemológico del 'todo vale' de Feyerabend que compara la ciencia con la mitología o la religión, llegando a hablar de la ciencia como una 'Superstición particular':
«*Newton reinó durante más de ciento cincuenta años, Einstein introdujo por un breve tiempo un punto de vista liberal, sólo para ser sucedido por la interpretación de Copenhague. Las semejanzas entre ciencia y mito son, de hecho, sorprendentes.*» (1975:298).
- La ausencia de verdades científicas objetivas y universales de T. Kuhn. Para él solo existirían 'paradigmas' o un conjunto de teorías que lograba imponerse y tener consenso en una comunidad científica. Entonces cuando se perdía el consenso, el paradigma perdía validez.
- El relativismo cultural de Jean-Yves Gallou, que así cita Marina: «*No existe una lógica universal que sea válida para todos los seres racionales. A todo sustrato étnico corresponde una lógica propia, una visión del mundo propia...*» (2004:51).

¹⁶ Sokal establece, al menos, tres niveles de relativismo: el cognoscitivo (verdad y conocimiento), el ético (acerca del bien) y el estético (acerca de la belleza). En diferentes momentos de ésta tesis se profundizará en cada uno de ellos, de acuerdo a la progresión del trabajo.

¹⁷ Es prudente recordar que la relatividad de Einstein, por su determinismo, es opuesta al relativismo que tratamos aquí.

¹⁸ También se utiliza la física moderna, sobretudo el Principio de Incertidumbre para mezclar y enredar el discurso, así pareciese que se desconoce la Ley de Estancamiento de las Leyes, que impide la transferencia o exportación de éstas entre unos sistemas y otros.

¹⁹ Aquí correremos el riesgo de una extensión superior a la pertinente en las citas, pero se cree fundamental para demostrar en su totalidad lo expuesto.

- La pérdida de credibilidad en los grandes relatos de Lyotard. Que termina enunciando que la ciencia positiva no es un saber y que el lenguaje de su legitimación no sería en sí legítimo y así: «...la ciencia quedaría sumida en el sinsentido.» (1978:490). De este modo se erosionaría internamente la legitimidad del saber, hasta el punto que el principio de 'unitotalidad' o síntesis de un *metadiscurso* de saber sería 'inaplicable'²⁰.
- La 'muerte del hombre' de Foucault (1966) y Althusser. Ya no basta con la muerte de Dios nietzschiana, estos autores se proponen demostrar que el hombre no existe ni ha existido en otras épocas, llegando a declarar que antes del siglo XVIII el hombre no existía:
«Por extraño que parezca, el hombre, cuyo conocimiento es considerado por los ingenuos como la más vieja búsqueda desde Sócrates, es indudablemente solo un desgarrón en el orden las cosas [...] reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una nueva forma.» (Foucault, 1966:89)²¹.
«El Hombre es un mito de la ideología burguesa. La palabra 'hombre' es solo una palabra.» (Althusser, 1972:37).
- El relativismo lingüístico de Sapir y Lee Whorf. Para Sapir, en 1966, el mundo real está *«Construido sobre los hábitos idiomáticos del grupo»* por ello sostiene que *«los mundos en que viven sociedades diferentes son mundos distintos y no el mismo mundo con etiquetas diferentes sobre las cosas.»*²².
- El relativismo numérico de Spengler, que entiende diferentes mundos numéricos dependiendo de las culturas²³:
«Hay varios mundos numéricos porque hay varias culturas [...] cada uno es radicalmente propio y único: cada uno es la expresión de un sentimiento del universo [...] cada uno es propio de un ordenamiento de lo producido, en el que se refleja lo más profundo de un alma única dentro de una cultura única. Hay, por tanto, más de una matemática.» (1918:84).
- El relativismo sobre la verdad, la objetividad y la realidad²⁴:
«Los filósofos que comparten mi argumentación responden que la objetividad no es una cuestión de correspondencia de los objetos, sino de ponerse de acuerdo entre sujetos, y que la objetividad en realidad es intersubjetividad.» (Rorty, 1988:71-72).
«Una vez más la realidad, es sólo una elección...» (Nietzsche, 1921a:961).
«Nada es verdad, todo es lícito para el super hombre...» (Nietzsche)²⁵.
«[Cabalgar] sobre cualquier metáfora, hacia cualquier verdad.» (Nietzsche)²⁶
«Al final la verdad es una función de la voluntad, no de los hechos.» (Kwintner, 1998:83).

²⁰ Un caso emblemático de relativismo en Lyotard es cuando trata el tema de la justicia. Pues según su lógica, tiene que concluir que existen tantas justicias como grupos humanos diferentes.

²¹ Véase el capítulo número uno de Juan José Sebreli (1991) donde profundiza extensamente en la irracionalidad y relativismo de Foucault.

²² Extraído de (Sebreli, 1991:41).

²³ A. Valdecantos, sobre 'las culturas' dirá: *«No fracasamos porque haya culturas diferentes; decimos que hay culturas diferentes cuando fracasamos.»* (1999:93).

²⁴ *«La realidad se desintegra en una multitud de hechos irracionales sobre los que se proyecta una red de leyes puramente 'formales' vaciadas de contenido...»* (Lukács, 1923:155).

²⁵ Extraído de (Miranda, 2013:116).

²⁶ Extraído de (Neumeyer, 1986:152).

«...el único criterio que nos permite usar la palabra verdad es la justificación, y está siempre en relación a un público, Por tanto, es también relativa al punto de vista de ese público...» (Rorty, 1998:4).

Llegado a este punto, donde el relativismo se posiciona como la autorreflexión del mero sujeto indiferente frente a la cosa²⁷, el pluralismo lo es todo, ya no importa el sentido de lo que se haga, lo dice A. Danto: *«Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de dirección deja de tener sentido.»* (1963:115).

Así, la verdad para ellos 'no existe' o es tan dependiente de cada quien que puede ser conformada y deformada para validar cualquier 'mitología' según pueda ser necesario²⁸. Acontecería entonces una presunta confusión reflexiva, que se confunde con la natural confusión de la realidad compleja.

Como veíamos, la crítica -o mejor dicho- su ausencia y negación es una parte importante del relativismo, pues junto con mostrar reproches a criticar, son 'reacios', como dice Lukács (1953), a estudiar realmente al 'adversario' con las 'armas limpias' del pensamiento. En este sentido, para Valdecantos, el relativismo presenta una suerte de escepticismo al revés: *«No busca el modo como cualquier creencia pueda ser puesta en cuestión, sino probar que todas las creencias son capaces de resistirse a la crítica.»* (1999:144).

Esto se plantea desde la noción de *impermeabilidad* de 'las culturas', que haría imposible que una crítica penetre en 'otra cultura'. Así se presenta la secuela de 'olvidar lo uno y lo otro' escribe Valdecantos, y finalmente, el objetivo no declarado de sustraer la obra de toda crítica²⁹.

Así, con todos los relativismos antes mencionados³⁰ y la aceptación de todo en equidad de verdad e importancia, junto a la dispersión del valor del juicio crítico, surge el natural peligro de identificar la verdad con lo que es satisfactorio para la mente; entonces la ética queda abierta y vulnerable.

En este sentido, Russell (1966) reconoce que hay un difundido escepticismo ético, basado en la observación de las diferencias entre los hombres en estas cuestiones; de ahí se concluye rápidamente que todo el problema 'es una cuestión de gustos'. Incluso se llegaría a equiparar lo bueno con 'lo deseado', entonces pasaría a ser 'relativo' a cada persona, dependiente de sus intenciones y necesidades. Estos síntomas toman fuerza en Foucault cuando nos dice:

«No es en absoluto necesario relacionar problemas éticos con el conocimiento científico [...] Durante siglos hemos estado convencidos de que había relaciones analíticas entre nuestra ética, nuestra ética personal, nuestra vida cotidiana y las grandes estructuras políticas, sociales y económicas [...] Creo que nos tenemos que desembarazar de esta idea de un vínculo analítico o necesario entre la ética y otras estructuras...» (1984:349-350).

Esta noción relativista de la ética, relativiza 'lo bueno', quedando abandonado en manos de todos los 'oportunos' criterios. Desde la arquitectura, es Piranesi un bien ejemplo cuando en

²⁷ Machado decía *«...hombre que toma como evidencia el de su propio existir, con lo que inaugura el reino de la nada, más allá de las fronteras de su yo.»* (1936:184).

²⁸ Machado dice así *«...equivale a decir que la verdad no existe y qué ésta es la verdad. Comprenderéis sin gran esfuerzo que, llegado este caso, ya no sabemos cuál sea la suerte de la verdad; pero es evidente que aquí la lógica ha saltado la tapa de los sesos.»* (1936:206).

²⁹ De esto habla O. Wagner (1895:138).

³⁰ Véase el anexo 10.3 donde se reproduce el breve texto de Th. Adorno que, entre las páginas 43 y 45 de su *Dialéctica Negativa* (1966), escribe -quizás- la más contundente crítica al relativismo filosófico.

1765 declaraba: «*Piranesi pensaba ayer de una manera y hoy de otra ¿Y qué?*»³¹, muy parecido a cuando de Pichler y Hollein declaran que la arquitectura 'no tiene objeto'. Esto, tomado en perspectiva, como ejemplo de cierta corriente intelectual, hace que Quaroni complete el panorama diciendo que ya no hay una base sólida sobre la que fundar el propio juicio.

Según Piñón, la arquitectura se apuntó rápidamente a este relativismo³², pues por un lado le dejaba proponer 'cualquier cosa' (siendo todo igual de rebatible), confundiendo lo subjetivo con lo personal y, por el otro, le permitía estar del lado de todos los 'intereses' potenciales. Ese actuar de 'cualquier manera' o 'la manera más conveniente' toma cuerpo en la noción de *indiferencia* de R. Moneo (1995), que se relaciona con una heterogénea arbitrariedad que sería falta de disciplina y organización.

¿Qué ocurre después de este relativismo? que 'el ratón baila sobre la mesa' dice Valéry, en relación al oportunismo pragmático. Ese criterio de 'operatividad', que Lyotard postula como una forma de optimizar las actuaciones y la eficacia, porque abiertamente no se enfoca en juzgar lo verdadero y lo justo.

Para el pragmatismo de W. James 'lo verdadero' es solamente lo conveniente al propio modo de pensar y lo justo es solamente lo conveniente al propio modo de comportarse. Una suerte de 'ética operativa' cuya única premisa es que las reglas de conducta y los objetivos no deberían ser establecidos a priori, sino que deben ir emergiendo como resultado del mejor método de averiguación posible, según sostiene Anatol Rapoport. De este modo se llega a una definición de verdad como 'aquello que funciona'³³.

Autores aparentemente tan distintos como A. Machado y G. Lukács advierten sobre el peligro ético del pragmatismo epistémico. G. Lukács en *El Asalto a la Razón* recoge una cita de A. Hitler que muestra los extremos del pensamiento acomodaticio a las circunstancias; profundizando en la ideología de los fascistas hitlerianos, que consiste en preguntarse siempre ¿Para qué sirve este pensamiento?, ¿Qué utilidad reporta éste? despreocupándose, negando y despreciando por completo la verdad objetiva:

*«Yo no haré por supuesto una cuestión de principios el obrar amoralmente, en el sentido convencional de la palabra, lo que ocurre es que yo no me atengo a ninguna clase de principios, eso es todo.»*³⁴.

Machado, en cambio, tacha de escépticos a los pragmatistas que no creen en la verdad absoluta, pero sí en la irrealdad de las cuestiones universales. Para el autor la lógica pragmatista es 'perversa', 'utilitarista', 'hipócrita' y 'cínica', pues se apoya en la mentira, cuyo deber es timar, siendo buena la que mejor lo hace. Así entonces, para Valéry, van quedando solo en pie las 'virtudes' cínicas:

«He aquí la simulación, la facultad de mostrarse como otro, se nos aparece de pronto como una propiedad del hombre sano, del ser normal, casi un criterio, casi una necesidad...» (1931:111).

³¹ Extraído de (Kruft, 1985a:364).

³² Maldonado reconoce -basándose en Hilary Putman (*Reason, Truth and History*, 1981)- que el relativismo tiene un 'umbral crítico' más allá del cual se está obligado a 'tomar partido'.

³³ Esta ética flexible, indiferente, acomodaticia y sin principios de conducta es vista como anti-teórica y anti-fundamentalista por J. Ockman (2000).

³⁴ Extraído de (Lukács, 1953:609). La presencia puntual de Hitler, que no es precisamente un teórico, sino más bien un ideólogo, se cree justificada por su sola repercusión histórica.

De este modo podemos advertir que la serie de postulados que desarrolla parte de la reflexión contemporánea próxima al posmodernismo radical, en sus versiones de irracionalismo, romanticismo, nihilismo, pragmatismo etc. promueven la aparición de *contravalores* a los que componen la noción de coherencia que estudiamos.

Si esta se asocia a principios ligados a una modernidad revisada y consciente de sus limitaciones (humanismo, búsqueda de verdades universales, razón etc.); la contemporaneidad configura, por medio de la supresión del análisis crítico, de cierta negación de la historia, del progreso, de la posibilidad de alcanzar la verdad, de la pérdida de la objetividad, de la confusión de la bondad, etc. una serie de condiciones que juegan con la arbitrariedad y con la subjetividad, pudiendo actuar como un 'sucedáneo' social de corte ideológico.

Esto ayuda a configurar un profundo escepticismo-relativismo ético que deriva en un pragmatismo epistémico, donde la coherencia se queda sin bases en que apoyarse y, como resultado de ello, se torna conceptualmente irrealizable.

3.1.2. CONSECUENCIAS DE LA DUDA

Este epígrafe expone el reconocimiento y debate desarrollado en torno a cómo los ‘contravalores’ epistémicos antes estudiados desarrollan y dan cabida a una serie de situaciones intelectuales que terminan transformando y comprometiendo el sentido ético y estético de acceso y búsqueda de la coherencia en el proyecto arquitectónico.

«El Demonio a última hora, no tiene razón; pero tiene razones.»

A. Machado, 1936

Una vez puestas en duda la verdad y la razón, según C. S. Pierce, el razonamiento pasa a considerarse ‘decorativo’ y se va perdiendo el ‘vigor’ intelectual hasta llegar al establecimiento de falsos axiomas, proposiciones demasiado generales, inexactas definiciones, palabras sin definir y suposiciones gratuitas que avanzan hacia juicios equivocados e incompletos. Esta ‘simulación’ epistémica, si para Balmes en el siglo XIX parece inventada adrede para confundir, para Sokal y Bricmont ya no es un parecer, es una certeza que cumple aquella función.

La falsedad epistémica, según estos autores, se apoya en un lenguaje impreciso, en la confusión de ideas y en el mal uso de conceptos científicos. Ellos detectan extrapolaciones de conceptos científicos fuera de su ámbito de validez y que son equivocados, formando un gran número de textos aparentemente ‘eruditos’ por su terminología, pero que realmente carecerían de sentido.

Para Sokal y Bricmont, en la raíz de esto estaría la ambigüedad utilizada como un mecanismo para producir textos que puedan ser ‘interpretados’ de varias maneras, confundiendo el sentido preciso de las palabras científicas y alcanzando la condición de ‘incomprensibles’, «*Por la sencilla razón de que no quieren decir nada.*» (1998:23).

Ambos autores argumentan con fuerza y no rehúyen los posibles conflictos³⁵. Sostienen que, cuando conceptos matemáticos o físicos aparecen en un ámbito de estudio distinto, es preciso aportar algún argumento para justificar su pertinencia, entonces estudian a varios autores posmodernos y comprueban la ausencia de dichos argumentos:

«Es muy dudoso que la noción matemática de espacio compacto pueda ser aplicada fructíferamente a algo tan poco definido como el ‘espacio de goce’ en psicoanálisis, [...] resulta particularmente sospechoso que conceptos matemáticos abstrusos [...] usados raramente en física -y ciertamente nunca en química o biología- se vuelvan milagrosamente pertinentes en humanidades y ciencias sociales...» (1998:26-27).

Esta situación es, para S. Haack, una auténtica ‘debacle’ que tiene lugar frente a nosotros. Para ella, el razonamiento fingido, en forma de investigación, es ‘comprado y pagado’ por interés en

³⁵ Por ejemplo, cuando demuestra que la interpretación de M. Serres sobre lo pertinente de la Teoría de la Percolación en relación al espacio-tiempo es inadecuada y totalmente arbitraria. Serres sostiene que esta teoría dice cosas concretas y decisivas sobre el tema; pero Sokal escribe: «*...en realidad la Teoría de la Percolación versa sobre el flujo de líquidos en medios porosos. No dice absolutamente nada sobre el espacio tiempo.*» (2008:103).

que las cosas sean de una determinada manera. Con este ámbito no le extraña que la gente pierda confianza en lo verdadero:

«...y uno comienza a oír de Rorty, Stich, Heal, cía., que el interés por la verdad es solo un tipo de superstición que alimenta la idea de que no hay, después de todo, nada malo en el razonamiento fingido.» (1995:61).

Estas posiciones parecen agruparse en la noción de ‘pensamiento’ o ‘filosofía débil’ de G. Vattimo, que surge a su vez del estilo nietzscheano de aforismos, ensayos breves, originalísimos e inclasificables y se nutre de cierta aceptación acrítica hacia una mentira ingeniosa y sutil³⁶. Por ello, G. Debord nos dice que «*En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso.*» (1967:13).

Así, se posiciona una suerte de neutralidad ante la presencia de la mentira y nos vemos en la necesidad de identificar ‘momentos de verdad’ entre lo que sería un panorama de ambigüedades profundas³⁷. Esto se expresa con claridad en la siguiente reflexión de Feuerbach:

«Y sin duda nuestro tiempo [...] prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad [...] lo que es ‘sagrado’ para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión...» (1848:16).

Así, para F. Jameson (1985) la verdad pasa a formar parte del bagaje metafísico y la opinión, sin menor garantía de realidad, promueve una subjetividad constitutiva, que nada tiene que ver con el sujeto. En este sentido, Antonio Machado se pregunta ¿Es posible hablar bien pensando mal? Y advierte dos caminos posibles: si la respuesta es no, aparece la lógica; pero si la respuesta es sí, aparece la sofística, como arte de ‘enmascarar el error’, que a Valéry (1931) le parece un claro síntoma de que, ciertamente, ‘es lo falso por lo verdadero’.

En Arquitectura, para Alexander (1964), la fácil arbitrariedad de ‘los conceptos’ que son ‘*inventados por doquier*’, es un recurso de ‘*incautos experimentadores*’ que, con la ilusión de ‘ensanchar’ el campo arquitectónico, ‘*saquean*’ las disciplinas colindantes o injertan procedimientos lingüísticos extrapolados de otras artes. Esta falta de objetividad en los elementos de la arquitectura era vista por Le Corbusier (1923) como una transgresión de ‘las verdades’ de la arquitectura³⁸.

Pues bien, la confusión de arbitrariedad y ambigüedad hacen, para Valéry, que se caiga en la incoherencia, en el hablar ‘*sin ton ni son*’, donde todo es un intercambio de opiniones heterogéneas, pero homogéneas en importancia y proximidad a la verdad.

Así, García Alonso ve tres niveles de relación con la coherencia: Ante el relativismo que no puede hablar de verdad, sino de ‘verdades’ mutables cambiantes y parciales, sostiene: «*Frente a una doctrina de este tipo, hablar de coherencia resulta un sinsentido, porque en su contexto no cabe la incoherencia.*» (2010:48). Luego nos dice que, para el pragmatismo, el territorio de la

³⁶ «*Quien toma en serio a Nietzsche, quien lo toma al pie de la letra y le cree, está perdido.*» dice Thomas Mann (1947:46).

³⁷ J. A. Marina lo ejemplifica de la siguiente forma: «*¿Cómo comparar la tozudez plúmbea de la tabla de multiplicar con la frescura de una frase ingeniosa! ¡Cuánto más divertido y original sería que cada uno construyese su propia tabla! Uno por uno, pinchitos morunos...*» (2004:52).

³⁸ J.L.H Thomas en su libro *En busca de la seriedad* aclara que la ficción y lo fingido son opuestos a la verdad (epistemológica). De ese modo nos ayuda a comprender el peso e importancia de los cuestionamientos que veremos a continuación (epígrafe 3.3.1), realizado por Eisenman (1984) al tratar la verdad como una ficción.

coherencia se reduce a los resultados; y finalmente, para el sincretismo, la afición por los opuestos tiene prioridad sobre el valor de la coherencia:

«Para el escepticismo no es necesario juzgar, para el relativismo no es necesario juzgar coherentemente, para el subjetivismo la coherencia es espontánea, se identifica con la apetencia subjetiva. El denominador común consiste en el desprecio por la coherencia, la incoherencia para estas posturas no implica nada negativo.» (2010:51).

Por otra parte, desde la *falsedad epistémica* que hemos argumentado recientemente, surge un factor complementario, pero más preocupante como posible valor humano: el de la impostura intelectual³⁹ que implica la renuncia o apatía ética. Consistente en utilizar frases carentes de real sentido, en una suerte de desconcierto semántico, que es mezclado con un profundo descrédito de los hechos y la lógica. Así lo expresan Sokal y Bricmont⁴⁰:

«Si un biólogo quisiera utilizar en su campo de investigación nociones elementales de topología matemática, de la teoría de conjuntos o de geometría diferencial, se le pedirían explicaciones y sus colegas no tomarían muy en serio una vaga analogía.» (1998:22).

Por ello, estos dos autores argumentan en contra de lo que ellos califican como afirmaciones superficiales⁴¹, una especie de ‘propagandismo’ que sería experto en manipulación, actuando sin preocupación por la diferencia entre lo verdadero y lo falso. Detrás de ello está, como afirma Lukács (1953), la negativa a toda objetividad y al discernimiento racional.

Esta deshonestidad intelectual es, para S. Haack, un hábito de ‘creencia auto-engañosa’, propio de los *fast thinkers* que proponen *fast food* cultural, según P. Bourdieu. Este concepto de cultura *flash* lo desarrolla J. A. Marina para referirse a los pensadores ‘instantáneos’, que tratan la información con vértigo y, confundidos por la prisa, caen presa de la inexactitud⁴².

Es la lógica comunicativa de la publicidad, del clip, la consigna, el eslogan, la frase ingeniosamente superficial y contundente, etc. Una suerte de evidente disminución del rigor que terminaría en ‘manipulación deshonestas’, como nos dice Marina:

«Nuestra cultura está fomentando un sujeto [...] que aspira a mantenerse siempre en ‘estado de disponibilidad’, y considera que la coherencia no es una virtud, sino una esclerosis» (2004:107).

En este sentido, J. Balmes, desde la apariencia de rigor y exactitud, ve el hilo engañoso de la deshonestidad⁴³:

«El contacto de estos hombres es peligroso; porque, sea que hablen, sea que escriban, suelen distinguirse por una facilidad encantadora; y, lo que es todavía peor, comunican a

³⁹ Este concepto: impostura intelectual, que alude tanto a no tener postura como a tener una en condición de impostor, es planteado por Sokal y Bricmont como nombre de su libro (1998).

⁴⁰ Sokal y Bricmont describen la deshonestidad intelectual como ‘abuso’: *«Hablar prolijamente de teorías científicas de las que, en el mejor de los casos, solo se tiene una idea vaga. La táctica más común es emplear terminología científica -o pseudocientífica- sin preocuparse demasiado por su significado.» (1998:28).* Podemos reconocer que esto es frecuente en arquitectos al hablar de filosofía, o utilizándola para pensar arquitectura.

⁴¹ Como cuando ven que J. Kristeva cree que el lenguaje poético puede teorizarse en términos de ‘la cardinalidad del continuo’.

⁴² Para Balmes *«La prontitud del juicio suele ser sospecha de error.» (1845:114).*

⁴³ Lao-Tse sostiene que *«Cuando el erudito vulgar oye la verdad, se ríe de ella.» (s.f.:164),* pues está más preocupado de decorar la vaciedad de su pensamiento. Quizá por ello Machado pregunta *¿Sí tu pensamiento no es naturalmente oscuro para qué lo enturbias?*

todo lo que tratan cierta apariencia de método, claridad y precisión que alucina y seduce. En la ciencia se dan a conocer por sus principios claros, sus definiciones sencillas, sus deducciones obvias, sus aplicaciones felices. Caracteres que [...] sólo indican a veces superficialidad y ligereza, como brilla limpia y transparente el agua poco profunda...» (1845:57).

La ‘regla de la ligereza’, como falta de seriedad en el pensamiento, hace que Thomas advierta que el problema no es solo epistémico, sino ético y estético. Pues lo fingido, y por lo tanto lo serio a que sirve de aproximación (por oposición), competen finalmente a la ética y a la estética. En este sentido ético debemos recordar la siguiente frase de Le Corbusier: «*La mentira es intolerable, uno muere con la mentira.*» (1923:5).

Se funden entonces las connotaciones epistémicas y éticas. Y es trabajo poder distinguirlas en un contexto que ha creado y difundido argumentos en su contra, que se han filtrado como axiomas fundamentales, para confundir artificialmente lo bueno y lo malo. Tal vez, por ello, K. Teige (1931) hable de una ‘ración obligatoria de hipocresía’ en las posturas disciplinares.

Esto encuentra resonancias pasadas en H. P. Berlage (1905), cuando advierte que la mentira se ha transformado en norma y la sinceridad se ha posicionado como una excepción. También encuentra relaciones en Ruskin, que al hablar de la mentira pide no considerarla jamás como útil o involuntaria, sobre todo si es perniciosa:

«No son, por tanto, la calumnia ni la perfidia las que producen en este mundo la mayor parte de los males; es la mentira brillante y dulce a un tiempo, la falsedad amable, la mentira patriótica del historiador, la mentira calculada del hombre de Estado, la mentira del sectario celoso, la mentira piadosa del amigo, la mentira indiferente de cada uno de nosotros para consigo mismo [...] Esto es lo que arroja este negro misterio sobre la humanidad.» (1849:32-33).

EL propio Le Corbusier resume esto de forma clara y contundente al hablar de lo que él considera mentiras y engaños en la disciplina: «*Las deshonestidades de la arquitectura por la transgresión de las verdades irrecusables, [son] consecuencias de concepciones falsas o fruto de vanidad.*» (1923:146). Así condensa de buena manera lo expuesto anteriormente.

Desde las declaraciones de Le Corbusier las cosas pareciese que no han ido necesariamente a mejor; de hecho, para E. Bru, ahora el contexto es de ‘eslóganes’ tomados por sistema que, a su vez, consolidan una ‘avanzada mediocridad’, pero ‘altamente calificada’.

En el panorama de posiciones poco rigurosas, ha cobrado fuerza el discurso construido por el mismo autor, que completa los significados de la obra presentada. Para G. Silvestri, este relato oportunista trabaja directamente por alusiones, sin la necesidad de ser coherente, pero sí como una parte fundamental de la obra: «*Un discurso fragmentario, pocas veces coherente, que sugiere, adorna, coloca en el espacio visible, pero no trasmite, enseña, comunica...*» (2007:52)⁴⁴.

⁴⁴ Lo Explica Silvestri: «*La reflexión hecha por los mismos arquitectos, o por sus publicistas contratados, o por oportunos críticos especializados en brindis, ha perdido conexión interna con el quehacer arquitectónico. Ella opera como un cúmulo de citas fragmentarias que avalan figuraciones presentadas como inéditas. La ‘ciencia’ se traduce en analogías de modelos geométricos simplificados con que los físicos continúan entendiendo esquemáticamente el universo, la filosofía da lugar, con las sugerentes metáforas con que rodeó el núcleo secreto del mundo – deconstrucción, falla, caos, imágenes topográficas- a nuevas mimesis figurales, y la ‘técnica’ ya no es más la técnica de la construcción, es el horizonte de la tecnología, impulsada por las posibilidades informáticas, deudora directa del mercado, y de ella sólo se extraen imágenes, aunque se afirme que se extraen procesos.*» (2007:50-51).

Es una suerte de ‘deshonestidad’ por omisión que, desde el olvido de la reflexión lógica y ética, por parte del arquitecto profesional, va fomentando su dependencia de la coyuntura. Es lo que Piñón define a través de ‘el concepto’, pues el uso ligero del lenguaje, junto al abuso de palabras falsamente específicas, no solo confundirían el juicio, sino que negarían el acceso al conocimiento, toda vez que se impediría el *reconocimiento* de los nudos problemáticos del proyecto.

El ‘concepto’, según Piñón, es un ‘a priori’, un prejuicio que busca ser una especie de seguro protector del proyecto que no admite ser sometido a discusión o duda, permitiendo ‘legitimar el error’ y evitando cualquier voluntad de juicio crítico.

Para Montaner y Muxi, los discursos posmodernos están organizados desde argumentos heterogéneos y contrapuestos, frutos de lo que llaman una ‘doble moral’, basados en la polisemia y en un claro carácter neoliberal. A juicio de estos autores, son discursos auspiciados desde poderes económicos, sin independencia ni objetividad argumental; así es inevitable que las deshonestidades intelectuales, como derivaciones de la falsedad epistémica, tengan consecuencias concretas y materiales en la realidad, ya sea desde la conducta ética o bien desde el proyecto mismo.

El paso al mundo material ha venido, de alguna forma, desde la búsqueda de una cierta ‘irrealidad’ que lo ‘suplante o sustituya. Para Jameson (1985), el ‘desmoralizador’ espacio global posmoderno intenta ser un ‘sucedáneo’ de la verdad que, como ‘brazo operativo’ del capitalismo especulativo, busca -desde la indiferencia- la coacción económica.

En este contexto la figura del arquitecto, ya para H. Meyer (1932), está sometida al dominio de la clase dirigente, pasando -según Teige (1930)- de prometer ser una ciencia de una nueva organización social a un arte ‘de disfrute para millonarios’⁴⁵.

Hablaríamos de una disciplina con ‘escasez’ de exigencias éticas que, para Montaner y Muxi, se va apoyando exclusivamente en la ‘libertad del consumidor’ que, desde la especulación y colusión interesada, van gestando el modelo del arquitecto individualista, liberal y acrítico. Estos autores los definen con dureza, hablan de una suerte de ‘artista’ singular, que con un lenguaje personal, trabaja desde una lógica ‘empresarial’ y con su ‘marca de empresa’; atendiendo a grandes corporaciones, aceptando ser solo un engranaje de las inversiones, legitimando todo tipo de operaciones, incluidas las abiertamente especulativas, antisociales e insostenibles.

Son, según los mismos autores, arquitectos ‘cómplices’ que sólo entienden la práctica como una ‘vampirización’ de las ganancias posibles. Ya poco importaría que para construir haya que rechazar en parte las características topológicas, ecológicas, humanas, patrimoniales y sociales del lugar. El objeto arquitectónico sería ahora una herramienta de la especulación del capital, un objeto comercial, temático y de consumo, que atiende a los mecanismos del deseo y la moda⁴⁶.

⁴⁵ Por ello es que F. L. Wright califica la arquitectura como una ‘prostituta’: «*La arquitectura se pasea ahora por la calle como una prostituta, porque ‘conseguir trabajo’ se ha convertido en el primer principio de la arquitectura.*» (1931:217-219).

⁴⁶ Silvestri lo expone así: «*No es necesaria gran perspicacia para reconocer que filósofos y arquitectos conformaron una red que aseguró el éxito de las operaciones constructivo-financieras.*» (2002:24).

Para soportar esta práctica arquitectónica de carácter especulativa, se ha desarrollado cierta deshonestidad argumental desde la falsedad epistémica, así lo dicen los propios Montaner y Muxi:

«Los grandes despachos de los arquitectos estrellas, ofrecen sus argumentos y conocimientos arquitectónicos para legitimar operaciones especulativas. Para ellos no hay otro objetivo cierto que no sean la rentabilidad y el negocio, el prestigio, y el poder, por más que se escuden en argumentos falsamente teóricos, estéticos, urbanos o ecologistas.» (2011:242).

El contexto actual se muestra muy abundante en ‘teorizaciones’ que intentan concluir que ‘todo está bien’ para congraciarse a la ‘inapelable’ lógica de mercado. Esto sería, a juicio de Piñón, el cinismo propio de una actitud reaccionaria y elitista, que es necesario para ocultar la complicidad con la corrupción, el despilfarro y el alarde de poder. Provocando que nos encontremos con obras que hacen propias las palabras de Nietzsche y son, prácticamente ‘un objeto para la santificación de la mentira’.

De esta forma, esa función ‘amnésica’, propia del capitalismo cultural de especulación, donde cualquier valor ético, social o moral ha sido eliminado, es ensalzada por el discurso acrítico del liberalismo financiero, que usa a la arquitectura como instrumento de ‘confusión de la sociedad’. Así tenemos una ‘calidad’ arquitectónica que se asocia a la exposición mediática del autor⁴⁷ y a su éxito comercial o político⁴⁸.

Entonces lo verdadero no sería más que aquello que nos divierte y, en la medida que divierte y entre-tiene, nos apartaría de la reflexión. Por ello, G. Silvestri (2007) nos dice que la arquitectura vuelve a ser el arte de la adulación⁴⁹, en la medida que ocluye, niega y desestima sus nexos con lo social, lo científico, lo económico y hasta lo político.

Como es de esperar, frente a un contexto así, lo que acontece es una total banalización de los argumentos para justificar lo que Piñón (2006) califica como un despilfarro ‘inmoral’ que incrementa la desigualdad y exalta la injusticia social.

Como resultado de esto tenemos una arquitectura que se degradaría socialmente, alejándose extremadamente de la pregunta que hiciera Mies: «¿Qué necesidades tiene la humanidad?» (1927-28:444). Incluso en el contexto actual, en determinadas ocasiones, se puede llegar a defender la incoherencia como una fuente de creatividad o *artisticidad*. El problema es que, en arquitectura, la incoherencia deliberada es dolosa, en tanto vulnera el sentido y la verdad de la obra, cuyo fin ético exige la gestión responsable y solidaria de medios y capacidades.

⁴⁷ Tanto Piñón como Silvestri profundizan sarcásticamente esto: «El nombre del arquitecto se convirtió en una marca que actúa como las franquicias de las hamburgueserías.» (Piñón, 2006, p. 180). «El autor se convirtió en una marca similar a la de Armani –muchos estudios poseen una división publicitaria ad-hoc...» (Silvestri, 2002:24).

En 1931 F. LL. Wright aconsejaba así: «Eviten como veneno la idea del ‘camino rápido’. Entrar en la práctica sin madurez es vender su derecho de nacimiento como arquitecto, a cambio de un mendrugo, o morir simulando ser un arquitecto.» (1931:217-219).

⁴⁸ Meyer sostiene que la arquitectura es «Una de las herramientas humanas, que sirven al poder dominante para fortalecer su propia posición.» (1942:210). También Pichler y Hollein nos dicen: «La arquitectura nace de los pensamientos más poderosos. Para los hombres será coacción, se ahogan en ella o vivirán...» (1962:286).

⁴⁹ Nietzsche, en 1921, ya nos había adelantado esto: «En las obras de arquitectura se ha de visualizar el orgullo, la victoria sobre la gravedad, la voluntad de poder, la arquitectura es una especie de oratoria al poder expresada en forma.» (1921b:997). También lo hacen Pichler y Hollein: «La arquitectura es la encarnación del poder y de las ansias de unos pocos [...] asunto brutal [...] nunca está al servicio de nadie ni de nada. Aplasta a los que no la soportan. La arquitectura es la ley de quienes no creen en la ley pero la dictan [...] es un arma...» (1962:286).

Ahora bien, estas ‘deshonestidades intelectuales’ que promueve y desarrolla el capitalismo tardío se concretan en la búsqueda de ‘atraer para distraer’. Para eso desarrollan una cultura *pop*, que actuaría, según N. Leach, por emulación y sustitución; y que lentamente va sobreponiéndose a la realidad, formando un estrato mercantil y kitsch, de gran resistencia, en el cual se podría encontrar una suplantación de casi todo. Para lograr esto, utilizaría ciertos mecanismos, como los que se recopilan a continuación:

- Evasión: *«La separación que señala el ‘d’ de la di-versión puede ser de tres tipos: distracción, diversión y disipación [...] en todas esas variantes hay un intento por ‘evadirme’, de salir fuera de la realidad.»* (Marina, 2004:153)
- Espectáculo: *«El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que ‘lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece’. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.»* (Debord, 1967:14).
«El espectáculo [...] es igualmente la eliminación de los límites entre lo verdadero y lo falso mediante el reflujo de toda verdad vivida bajo la presencia real de la falsedad que asegura la organización de la apariencia.» (Debord, 1967:70).
«La realidad surge del espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.» (Debord, 1967:13)
- Entre-tener: *«El entretenimiento no es una actividad tan inocente y carente de consecuencias como se quiere creer [...] ¿Qué es entretenerse? En cierto sentido es distraerse [...] un comportamiento muy semejante a una remoción subconsciente [...] a menudo utilizada para finalidades que no tiene nada que ver con la distracción.»* (Maldonado, 1987:46-47).
- Seducción: *«Todas las apariencias se conjuran para luchar contra el sentido, para extirpar el sentido intencional o no y trastocarlo en un juego, en otra regla del juego, más arbitraria, en otro ritual inasequible, más aventurado, más seductor que la línea directriz del sentido.»* (Baudrillard, 1981a:56).
«La seducción, por otra parte, opera superficialmente y sirve para contrarrestar cualquier crítica política y cualquier búsqueda de significado.» (Leach, 1999:132).
- Fantasía: *«Es mera evasión y escapatoria neurótica para eludir la realidad del mundo y el compromiso con la historia y con la vida. Es un eficaz instrumento de falsa abstracción despolitizadora.»* (Miranda, 1999:277).

El resultado sería, según los autores estudiados, una cultura ‘sucedánea’ e ‘instantánea’, que desde la ‘distracción’, el ‘deslumbramiento’ y el ‘pasatiempo’ consolidan una carencia de profundidad que impide la indagación crítica. Para Baudrillard la simulación es completa, donde los individuos forman una sociedad de alienados y anestesiados, sea esto por la estetización o por la *embriaguez* de la cultura del capital.

Llegamos al punto que Purini define como una ‘nueva Internacional de la evasión sistemática’. Una cultura arquitectónica de evasión, con el objetivo de desincentivar la construcción de, al menos, aproximaciones a la de verdad. Esta situación que para Piñón (2006) es ‘sistemáticamente inmoral’, hace que los valores se vuelvan aleatorios y superfluos. Hablaríamos de una suerte de regresión o disolución de los principios éticos del proyecto.

Este retroceso se gesta, como ya hemos visto, desde el capital y la mercancía, como manifestación de esa 'disolución' que iría 'devorando' todo anhelo de valor humano universal. Esto ya lo señalaba el propio Einstein en 1949, cuando advertía que la anarquía económica de la sociedad capitalista es la verdadera fuente del mal; pues bajo las condiciones de control de las fuentes de información, es imposible que el ciudadano normal pueda llegar a conclusiones objetivas y, de ese modo, hacer uso inteligente de sus derechos:

«Considero esta mutilación de los individuos el peor mal del capitalismo. Nuestro sistema educativo entero sufre de este mal. Se inculca una actitud competitiva exagerada al estudiante que es entrenado para adorar el éxito codicioso como preparación para su carrera futura.» (1949:2).

De modo similar piensa el arquitecto Hannes Meyer (1931a), cuando sostiene que toda la educación occidental es un 'reclutamiento' para 'la lucha de todos contra todos'. Para aportar claridad, veamos dos reflexiones de autores contemporáneos chilenos⁵⁰: Por un lado Lucía Santa Cruz, conservadora y reaccionaria, defiende la libertad económica hipotecando y relativizando el bienestar y la cohesión social:

«...la premisa fundamental de que la pluralidad, la diversidad, incluida la desigualdad en muchas de sus formas, son elementos constitutivos esenciales de la sociedad moderna basada en la libertad y autonomía de los individuos. En este sentido, las distintas expresiones de toda índole que conviven en la sociedad no son vistas exclusivamente como fuentes de potenciales desintegraciones sociales, sino valoradas en su legitimidad como manifestaciones enriquecedoras de la vida social y garantía de la libertad de las personas.» (1999:496).

Este neoconservadurismo ya no se molesta, como sostenía Habermas, en ocultar las causas económicas y sociales de las conductas vulneradas⁵¹, atribuyéndoselas al nebuloso y cómplice dominio de 'la cultura'. Por esta base ideológica y sus consecuencias, después de 42 años de un sistema de extremo de libre mercado en Chile, el sociólogo Pablo Torche declara:

«El mayor cambio de la sociedad no es el de un cansancio ante el sistema de mercado, sino por el contrario, el de una creciente introyección de las lógicas de mercado en todas las esferas de la vida social, lo que ha conducido también a un descarnada privatización de las personas.»

Entonces acontece y se consume un individualismo más profundo, el mismo que Adorno -en 1951- resumía con un contundente 'a nadie le importa nada el bienestar ajeno'. Egoísmo en estado puro, que establecería la primera obligación de un hombre en sí mismo, siendo más imperioso garantizar su propio bien que el de los demás. Esto, para Russell (1966), alcanza niveles donde puede significar que el bien propio es lo único que un hombre debe considerar como bueno y que, de igual modo, no hay un bien general para todos, sino solo bienes individuales, donde a cada hombre solo le atañería lo que es bueno para él.

⁵⁰ La pertinencia del caso chileno se demuestra, para Mario Waissbluth, académico chileno y autor numerosos artículos y publicaciones sobre la educación y la situación sociopolítica de Chile, en que este país es bajo todo aspecto objetivo y cuantitativo, el país más a la extrema derecha del mundo; de hecho, sostiene que a su lado U.S.A. e Inglaterra serían 'casi socialistas'. Al respecto véase su último libro *Tejado de vidrio: Como Recuperar la confianza en Chile*, publicado el año 2015.

⁵¹ Habermas enumera las conductas alteradas hacia el trabajo, el consumo, el ocio y el éxito: hedonismo, falta de identificación social, narcisismo, etc.

Un individualismo que genera un ‘exilio interior’ de los sujetos con su entorno social, donde - como consecuencia- se ‘pulveriza’ el tejido social. Esto es llevado al extremo por el solipsismo, que se ‘apoderaría’ del sujeto al negar la existencia del mundo externo hasta ‘hacer desaparecer’ al prójimo, lo dice Machado:

«En suma, tras la frontera de mi yo empieza el reino de la nada [...] Y el amor al prójimo, al otro yo que nada es en sí [...] solo ha de expresarse de dientes para afuera.» (1936:214).

En arquitectura esto se manifiesta -para Sarquis (2003)- en la lógica acrítica y ‘consoladora’ de producción neoliberal, que reduce a los ‘disciplinados actores’ a cumplir estrictamente con los ‘indicadores económicos’ del costo-beneficio del capital. Hablamos entonces de una despreocupación severa por el prójimo y lo social, sea por el camino del egoísmo o del servilismo al egoísmo de otros.

Esto nos llevaría a un acercamiento a la destrucción de la naturaleza solidaria del hombre. Lo que, para un duro Eagleton, es una suerte de deleite activo y ‘sádico’ a favor de la miseria y la destrucción humana, que como tal terminarían potenciando la aparición del mal:

«El mal se rebela ante la visión de la virtud, incapaz de considerar la verdad o el sentido más que como pretenciosas simulaciones mediante las que los seres humanos ocultan patéticamente la absoluta vacuidad de su existencia. Por ello se relaciona muy estrechamente con el cinismo, ese parloteo sarcástico que se expresa en las chorradas de altos vuelos del idealismo humano.» (1990:498).

Estando así las cosas no es de extrañar que Ovejero Lucas nos diga que no podemos esperar nada bueno de quien no se emplea con bondad. Pues desde la ausencia de bondad se consolidaría lo *anético*, esa condición de disolución de la ética que es la incompatibilidad total con la base de una conducta racional. Hablamos de una falta profunda de referentes éticos, que lleva a un posible retroceso moral, tolerante con la ligereza de una ‘ética dúctil’ donde ella sería separada de su relación con los principios epistémicos.

Bien sabemos que, para nuestro objeto de estudio -a saber la coherencia en el proyecto arquitectónico-, no sería posible renunciar a la razón, a la búsqueda de verdad y a la ética como caminos necesarios para llegar a ella. Por más que desde los contravalores epistémicos esgrimidos se articulen ‘estrategias’ de maniobra y emulación que permiten el advenimiento de una cierta tendencia hacia una vacuidad epistémica, la confusión de ideas, el razonamiento fingido, la arbitrariedad conceptual y la incoherencia que se apoya en el relativismo ético, en el pragmatismo conceptual y el escepticismo socio ético.

Todo esto, fomentando una posición oportunista y especulativa frente al proyecto arquitectónico y por consiguiente a la importancia y necesidad de la búsqueda de coherencia en él. Esto repercute en una peligrosa denuncia de aproximación al cinismo y al individualismo, donde los valores éticos universales son suspendidos, por eso valoramos las palabras de A. F. Utz:

«Sería funesto que cediésemos a esta tendencia de la sociedad moderna hacia el sentimiento subjetivo de los valores y que renunciásemos a exponer lo que es obligatorio y vinculante para todos [...] mientras los hombres permanezcan dispuestos a admitir una razón común, debe mantenerse la posibilidad de configurar la vida en comunidad de acuerdo con una ética social autentica. Donde esto no es posible, la ética social subsistirá como mera ideología.» (1958:95).

De este modo ya podemos advertir el peso y seriedad de los *contra-argumentos* epistémico-éticos desarrollados para enfrentar a los principios que necesita la coherencia para desarrollarse, como se ha estudiado en el segundo capítulo de este trabajo. En este sentido ya es posible indicar que, a la luz de toda la construcción conceptual expuesta en estos dos epígrafes, la noción de coherencia se encuentra en una revisión profunda de cierto cariz negativo o, incluso, sometida a un cierto asedio epistémico.

Veremos ahora como esto encuentra correlación argumental en la dimensión estético-ética del proyecto arquitectónico.

3.2. RELATIVISMO ÉTICO ESTÉTICO: DISOCIACIÓN FORMAL DE LA
COHERENCIA EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

3.2.1. LA ESTÉTICA SIN ÉTICA

Este epígrafe profundiza en el debate producido en relación a como parte del advenimiento de la estética relativista ha configurado un posible panorama 'anético', donde una estetización fútil, negativa y simulada del ambiente social, contribuiría a una disociación profunda de los imperativos ético-epistémicos, para remplazarlos por consideraciones próximas a la arbitrariedad y subjetividad.

«La ética de hoy será la estética del futuro.»

J-L. Godart, 1960

‘El peaje de la ética en nombre de la estética’, así define Ovejero Lucas la negación de cualquier ideal con que la estética abandona la ética y, presa del relativismo, intenta convencernos de que la afirmación epistémica de la verdad es un ‘mortal aburrimiento’.

Desde el arte se consideró necesario, como escribió Dalí: «*Sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad.*» (1930:200) Posteriormente, había que desligarse de todo lo que se considerara ‘amarras’, buscando una devaluación generalizada de lo estético, hasta llegar a la desaparición de toda calidad ética, quedando solo el azar y una extrema libertad sin voluntad, según argumenta J. A. Marina (2004).

Marina nos dice que es una estética que suele definirse como de la *facilidad*, donde caben las cosas imposibles, irracionales, ajenas al asunto y contradictorias, que en su dimensión social trabajan como ideología. Es la *estetización* del poder por medio del control de los hábitos, afinidades, sentimientos y afectos, que denunciase Eagleton. Así, lo que se buscaría es la coacción del sujeto con una costumbre social, que llegue a ser un hábito irreflexivo, donde la persona se modela según el artefacto estético.

Esto hace que el marco estético en que se vive cobre mucha importancia, pues -por medio del control de los sentimientos, afectos y hábitos- se transforma en un instrumento de ‘modelación’ de la ética. Es lo que Eagleton llama, citando a Horkheimer, una ‘represión interna’ donde el poder domina socialmente, pero desde el interior del propio sujeto ya ‘estetizado’⁵².

En este contexto, Eagleton reconoce el poder manipulador de lo estético para traspasar las bases de la racionalidad y del deber ético que, luego de desautorizar todo resto de lógica y ética, le permitirá al objeto que su apariencia se transforme en su contenido, distanciándose de toda dimensión social y entrando, en lo que Broch llama, una ‘religión de la belleza’⁵³.

Esta ‘religión’ debe entenderse como un sistema cerrado de confusión estético-ético, de creencias, que posiciona sus normas hasta un nivel de ‘reglas de juego’, transformando el seguimiento de la vida humana en un ‘juego’ favorable de situaciones estéticas simuladas que

⁵² Esto es lo que en esta tesis se entiende por ideología.

⁵³ En 1931, Teige ya definía a la estética y la religión como «*Los opios del pueblo.*» (1931:145).

En este sentido es oportuno mencionar a E. Burke, quien también discute la relación entre belleza y utilidad: «*Se dice que la idea de utilidad, o de una parte bien adaptada para responder a su objeto, es la causa de la belleza, o efectivamente la belleza misma; pero no sucede así con el pavo real, que es un pájaro que no vuela y no obstante (¿O quizá sea por eso?) es bellissimo.*» (1757:77). Tal vez habría que preguntarse acá si la finalidad y sentido de ser del pavo real es sólo volar.

esconden tras de sí, los reales hechos éticos. Como dice G. Duhamel: «*Ya no puedo pensar lo que quiero pensar. Mis pensamientos han sido remplazados por imágenes en movimiento.*» (1930:56).

De esta forma, para Adorno (1970), la estética pone su 'contenido' al servicio de instaurar la ideología como 'verdad'. Para esto busca la aprobación y el agrado general trabajando en el plano de las convenciones sociales; esto la condenaría al cinismo, quedando el objeto estético 'degradado' a 'compinche del poder', según afirma el propio autor. Asume así su 'omnipresencia represora'⁵⁴ y adopta las doctrinas de la especulación filosófica: el relativismo estético.

En este sentido es que Shusterman nos advierte que el sujeto debe pasar de ser un 'activo participante' a un 'consumidor pasivo' que, además, tiene que ser tan pasivo como pueda. Quedando entremedio de una 'trivialidad esencial', que es propia del posmodernismo para Jameson (1985)⁵⁵.

Esas obras arquitectónicas destinadas casi únicamente al campo estético⁵⁶, pueden llegar a ser carentes de toda función. J. J. P. Oud (1922-23) las define como una arquitectura que, desde una idea solamente formalista, apoyada en las trabas que impone la costumbre social, olvida la realidad y se convierte en un 'dogma formal'. Esa realidad es encubierta al ser considerada como una producción estética, lo que lleva a relegar valores materiales (funcionales) para mantener una tradición cultural, por eso K. Teige declara:

«*La solución arquitectónica de problemas y programas ideológicamente tan confusos o falsos lleva necesariamente, repito, a resultados monstruosos.*» (1931:147).

De igual modo, N. Leach sostiene que es en la cultura de la *simulación* donde la imagen pasa de reflejar la realidad a 'enmascararla' y 'pervertirla'. Todo sería imagen, todo se trasladaría a un terreno estético y se valoraría según su apariencia, donde la cultura arquitectónica pasa a centrarse en imágenes *seductoras*, que carecen de profundidad, llenandose de efectos puro visuales.

Esta lógica de *estetización*, que despojaría de contener 'significado real' a los proyectos, hace que la arquitectura se encuentre, según reflexiona Masiero, en el mismo deseo de despolitización que afecta a todos los discursos que trabajan con medios estéticos⁵⁷.

En esta *estetización*, los autores advierten que la tendencia relativista lleva a negar el valor de los objetos y de los sistemas de valoración del propio objeto; reconociéndose -para Gregotti (1968)- un sentimiento de arbitrariedad que induce a creer que 'esto también hubiera podido ser de otra manera'.

⁵⁴ Esto es resumido sarcásticamente por Machado, cuando conversan un confitero y un filósofo, el confitero que no había mejorado la calidad de sus productos, dice: «*Lo importante es que usted crea que ha mejorado, o quiera usted creerlo, o, en último caso, que usted se coma esos confites y me los pague como si lo creyera.*» (1936:187).

⁵⁵ Así lo expresa Machado: «*Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas -o removerlas- constantemente por fuera.*» (1936:168).

⁵⁶ Debemos mencionar la contradictoria y enigmática declaración de Van Doesburg cuando dice «*...también lo no objetivo, lo irracional, lo ineconómico son factores vitales y muy a menudo fuentes vivas de la conciencia creadora. Todo es relativo.*» (1924:125)

⁵⁷ Leach dirá que hasta 'la revolución' se ha terminado convirtiendo en un término político absorbido por la estética. Utiliza, también, el ejemplo de la *estetización* y banalización de la guerra por parte de L. Woods, para demostrar el alcance de inundación estético y su despojo de lo ético.

En este mismo sentido, para Masiero, se defiende una belleza que debe ser separada de cualquier conocimiento del uso; excluyendo hasta la búsqueda de perfección como fuente de belleza, pero en cambio incorpora la grandiosidad, la sensación de poder, la oscuridad, etc. Por esto, advierte Masiero, es con Nietzsche cuando tiene lugar la separación definitiva entre verdadero, bueno y bello:

«No existe lo bello en sí, ‘como no existe lo bueno y lo verdadero’: bello es aquello que permite experimentar embriaguez, euforia [...] lo bello es excitación: lo racional se encuentra con lo irracional y, fagocitándolo, lo potencia.» (1999:209).

Esto es lo que Baudrillard sintetiza al escribir *«Cuando todo se hace estético ya nada es ni bello ni feo...»* (1992:10). En ese contexto relativista se levantaría una ilusoria belleza, una figura plástica, cuya misión sería esconder la sinergia entre lo éticamente cuestionable y lo estéticamente impropio. Una suerte de recubrimiento especulativo donde ‘todo vale’ para unificar lo anti-ético y lo anti-estético en pos de sostener la despreocupación e injusticia social, en una mezcla de variedades y vanidades formales, que acaba introduciéndose en el campo del arte pues, como dice Broch, en esa dominio las cosas absurdas incomodan menos.

H. Broch explica que el arte al no tener ningún ‘tema propio’ permite, más que cualquier otro sistema, la penetración de elementos extraños. De ahí la conveniencia para el sistema ideológico de entender la arquitectura como arte; pero un arte que, según Marina (2004), busca la libertad total y el desligue absoluto de cualquier criterio de evaluación y -por ello- de cualquier posible juicio de calidad.

De cierta forma, el arte a través del ‘arte por el arte’, se ha llevado a sí mismo a una esfera de ‘irracionalismo pleno’, nos dice Broch. Esto contribuye a consolidar su desvalorización y ampara la introducción de una estética ‘oportunista’. Por ello, Eagleton ve que el capitalismo se ha filtrado en el arte, recalando en un juego de disolución de formas y mezcla de entidades que llevan a un indeterminismo, donde todas sus cualidades específicas están en un estado de confusión.

Broch, agudiza el diagnóstico hasta advertir que todo periodo histórico en que los valores sufren un proceso de disgregación (falta de ética), son periodos de potenciamiento del kitsch. Ya no es simplemente que la imagen sustituya a la realidad, sino que sería el libre acceso, de lo que denomina ‘sofismas de la cultura posmoderna’, en lo artístico.

En este sentido, Jameson define como ‘una nueva superficialidad’ a la *cultura del simulacro*, que -según expone- fascinaría por medio de cosas tan diversas como la ‘paraliteratura’, el kitsch, lo *feista*, la publicidad, la televisión basura, los folletos turísticos, el Readers Digest, etc. Todo esto, a su juicio, busca o termina debilitando la historicidad, pasando a consolidar un historicismo que define así:

«La rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general, lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo ‘neo’.» (1985:45).

Esta abundancia de medios es uno de los primeros peligros que se ha de enfrentar. Aun cuando que no sea la abundancia de medios el problema, sino la incapacidad para dominarlos, es decir, para establecer criterios de calidad sobre ellos⁵⁸. Esto es importante porque, como decía O.

⁵⁸ Semper habla de esto, con inusitada actualidad, a mediados del siglo XIX.

Wagner, en ausencia de una reflexión madura, los conceptos estructurales son manejados con cierta negligencia, quedando amenazados por la posible aparición de ‘nuevos’ cánones estilísticos.

Estas cosas no logran cambiar la esencia del objeto arquitectónico, de hecho, solo trabajan al nivel de apariencia formal⁵⁹ y, por ende, son capaces de adquirir una existencia estética propia e independiente del proyecto. Esto hace que el *Gruppo 7*, conformado por G. Terragni y A. Libera, entre otros, sea muy contundente y nos diga que en la utilización de elementos tomados de épocas pasadas está implícita la adaptación equivocada que lleva a resultados de una ‘falsa’ e ‘inoportuna’ construcción, donde se pierde de vista -por interés esteticista- el problema práctico y lógico del ambiente de vida del individuo: «*La máscara de la tradición sirve para esconder toda falta de sinceridad.*» (1927b:67).

En este sentido, H. W. Kruft define el historicismo como una ‘reutilización residual’ y, si bien ello es negativo, Loos (1920) -astutamente y desde su clasicismo- nos recuerda que la copia figurativa de formas del pasado es ‘menos peligrosa’ que aquellos que quieren hacer revivir tiempos pasados, llamándolos ‘criminales en el campo del espíritu’ al alejar y oponer la estética a la ‘humanidad’.

En la actualidad, J. M. Montaner (2002) ve como la incertidumbre y lo imprevisible son la *coartada* de obras que a menudo se han generado de forma ‘despótica’, ‘altiva’ y ‘arbitraria’. Según nos dice, es el paradigma del ‘caos’ que tiende a reaparecer siempre entre los arquitectos⁶⁰. Masiero lo argumenta de esta forma: «*Todo se esconde en los pliegues, donde es imposible definir [...] lo interno y lo externo, lo adecuado y lo inadecuado, lo verdadero y lo falso.*» (1999:122).

Es una estética que se ha definido por estos autores como de la superficialidad, con pretensiones de totalizar, pero fuertemente ‘aleatoria’ y ‘conceptual’, que actuaría mediante ‘contaminaciones’ sucesivas, gracias a su condición de ‘nómada’ y ‘asistemática’. Baudrillard, sobre la totalización estética del mundo, escribe así:

«...toda la maquinaria industrial se estetizará, toda la insignificancia del mundo se transfigurará por la estética [...] Todo, incluso lo más insignificante, lo más marginal o más obscuro, se culturiza, se convierte en una pieza de museo y se estetiza.» (1992:12).

Por su parte, para H. Piñón esto es consecuencia del relativismo, al que el posmodernismo abrió las puertas. La mezcla de irracionalidad, junto al liberalismo económico y la insensibilidad estética, -a su juicio- propician la creación de cualquier ‘aberración’ arquitectónica. Esto lo expone contundentemente Gregotti, en una extensa cita que merece su longitud⁶¹:

⁵⁹ Jencks defiende los estilismos artísticos en arquitectura de la siguiente forma: «*El arte, la ornamentación y el simbolismo son esenciales en la arquitectura ya que realzan su significado, lo clarifican y le dan mayor resonancia.*» (1977:7). También es contundente la afirmación de Leupen, Grafe, Kornig, Lampe y De Zeeuw cuando dicen: «*Todos los estilos, todos los medios arquitectónicos hasta la fecha, todas las formas son posibles.*» (1993:62).

⁶⁰ Ya, en 1928, Mies hablaba del caos así: «*Es siempre señal de anarquía. La anarquía es siempre un movimiento sin orden. Un movimiento sin una orientación clara.*» (1928a:452).

⁶¹ Otra cita, más extensa pero igual de necesaria es lo que escribe, en 1511, Erasmo de Rotterdam: «*...arden en insaciables deseos de edificar y una vez cambian lo redondo por lo cuadrado y otras lo cuadrado por lo redondo. Y no existe para ellos ningún límite ni medida, hasta que, reducidos a una indigencia crítica, no les queda ni donde vivir ni qué comer. ¿Y qué más da? Entretanto han pasado algunos años con sumo placer. [...] mediante artes extrañas y secretas se esfuerzan en cambiar las formas de las cosas y van por tierra y mar a la caza de cierta quintaesencia. Hasta tal punto les amamanta su dulce esperanza que nunca sienten pereza ni de las fatigas ni de los gastos y con*

«Se trata de una mezcla más bien complicada y heterogénea, elaborada con la colaboración de los propios arquitectos: un poco de contexto, aunque entendido al modo estilístico más sórdidamente cuantitativo, un poco de modernidad técnico-comunicativa, y posiblemente, aquí y allí, una pizca de bel canto que agregue algo de ‘carácter artístico’, sobre todo en forma de esa originalidad sin consecuencias que introduce la dosis de inefabilidad necesaria para dar testimonio de la existencia de la libertad creadora. Sobre todo mucha flexibilidad, a menudo incluso para adherir a los repliegues del beneficio, mucha democracia de plástico que recibe el nombre de animación, un toque de participacionismo sin consecuencias; y todo ello condimentado con unas gotas de fundamentalismo ecologista. Ninguna forma definida, absoluta flexibilidad e intercambiabilidad de las soluciones dentro de este ámbito: es decir, nada de arquitectura.» (1991:19).

En su versión más compleja, esta estetización llevaría al concepto de esnobismo, un disimulo de la superficialidad estética con ciertas intenciones de trascendencia. Ese esnobismo buscaría sólo sensaciones y efectos plásticos.

Este ‘deformismo snob’, más allá de una ilusión de riqueza y cierta pomposidad es, por una cara, la estetización absoluta y, por la otra cara, la reducción de los objetos a productos para vender en el mercado, según argumenta Dewey. Como expone Jencks, las ‘élites’ exigen un gran número de ‘culturas del gusto’, que se constituyen sobre líneas económicas, historicistas y personales; por ello él autor habla de la arquitectura como un reflejo de lo que la sociedad *crea* importante, incluso en términos de dinero en efectivo.

En este mismo sentido, Leach habla de la ‘alienación’ estética, donde los ‘egos’ son ‘seducidos’ por las ‘glamurosas representaciones’ de un mundo ‘Barbie’ y una cultura de ‘salón de belleza’. Esa estética, ha hecho que la disciplina se centre en una tendencia a la reducción de la cierta arquitectura a un simple juego de emociones fuertes y notoriedades efectistas para provocar la mirada del sujeto que cree encontrar -parafraseando a Broch- la ‘diosa de la belleza’ en el kitsch artístico.

Este camino lleva a constituir la ‘necesidad’ de novedad constante en un *seudoprincipio* de la arquitectura y la estética que, en su extremo, llega a identificarse -para E. N. Rogers (1958)- con ser capaz de violar los mismos límites de la inteligencia y la ética común. Por su parte, Masiero repara en que es Heidegger quien entiende la obra de arte esencialmente como ‘novedad’, donde todo se encamina a convertir el objeto en un fin en sí mismo, en un ademán lleno de ilusiones; al modo de esa lluvia de imágenes o fantasmagoría de juegos de espejo que vuelve informe, casual, confusa y exenta de principio y fin a la obra, según I. Calvino.

Por ello, Para Adorno (1970), la yuxtaposición discontinua que admite la fractura, es tanto una negación de la síntesis necesaria, como un nuevo efecto estético que se transmite en principio de configuración. Esto lo define Valéry como la consideración superior del accidente en detrimento de la sustancia o esencia: *«En ninguna época se ha marcado, expresado, afirmado e incluso proclamado con más fuerza, el desprecio de lo que garantiza la perfección propia de la obra» (1957:77).*

admirable ingenio siempre inventan algo con lo que poder engañar de nuevo y crear simulación que les resulte grata, hasta que, después de haberlo gastado todo, ya no hay nada que echar al hornillo. Pero no dejan de soñar dulces sueños [...] Y entonces le echan la culpa a la brevedad de la vida por no ser suficiente para tan gran empresa.» (1511:67-68).

Por este mismo camino Jameson (1985) ve a los ‘consumidores’ con una avidez de *seudoacontecimientos* y ‘espectáculos’, cual simulacros de un original que nunca ha existido; ocurriendo todo, a su juicio, en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta hacer desaparecer el valor de uso. Éste es el momento en que Jameson empieza a hablar de una estética ‘hipnótica’, capaz de liquidar la historicidad.

En este sentido, H. Meyer habla de un ‘embellecimiento’ sin fin que, como pura presunción, se aloja en el exceso de sugerencias formales⁶². Un juego donde tendrían cabida fantasías, extravagancias, efectos especiales o alegóricos, e imprevistos que buscarían la imposible novedad permanente. Para Piñón (1998) esto se reduce a la mera gestión de lugares comunes de fácil digestión, destacando los sinsentidos más notorios y la ‘excepcionalidad’ de las obras que tienden a equiparar calidad con novedad.

Todo este ‘juego’ estético, para Marina (2004), se basa en una noción subjetivista e individualista de la producción de obras, que consagra la ‘libertad’ -como espontaneidad- en valor supremo, convirtiendo las transgresiones y el abandono de lo real en su ‘marca de fábrica’. Este abandono de lo material hace -según Eagleton- que la creatividad se disipe en fantasías idealistas o en una parodia cínica de sí misma.

Todo esto se ejemplifica con la estética de Schiller, en ella se reconoce como ésta se basa en la ‘apariencia’ pues, poco a poco, va prefiriendo la forma (en cuanto apariencia) a la materia y, por tanto, va poniendo en riesgo la realidad por el bien de la apariencia. De hecho, Schiller tiene una noción *antiética* de la belleza, abiertamente falta de sentido:

«La belleza, en efecto, no produce ninguna clase de resultado particular ni para el entendimiento ni para la voluntad. No cumple función particular, ni intelectual ni moral; no nos descubre una verdad, no nos ayuda a cumplir ningún deber; y es, en definitiva, tan incapaz de proporcionar una base firme para el carácter como de iluminar la comprensión.» (1794:147).

Ahora bien, si el arte permite la expresión subjetivista del autor, haciendo que el contenido de verdad de la obra coincida con la idea que él le impone; debe también reconocerse que el juicio subjetivo, desde el gusto, hace perder de antemano cualquier posible pretensión de verdad epistémica.

Esta irrupción del juicio sensible o del gusto individual ha hecho, como dice Van Doesburg (1930), que con el humanismo se justifiquen un montón de ‘tonterías’. Tal vez por esto es que Behne (1923) referencia a Muthesius cuando declara que el artista -en esencia- es un individualista ardiente, que no se someterá jamás a una disciplina impuesta, pues debe basarse en una imaginación ‘perniciosa’.

En este sentido, Adorno advierte que el lema ‘el arte por el arte’ ha sido finalmente una tapadera de su contrario, pues al quedar en ‘libertad’ éste se puso al servicio del público, avanzando hacia un anti-intelectualismo y mercantilización que han hecho de la estética un arma antiética.

Así advierte el peligro que encierra, lo que llama, el ‘delirio creador improductivo’, por ello habla de un autor perdido y despistado en los laberintos de su propio yo⁶³. Esto también lo

⁶² Meyer habla de esto principalmente en dos textos: (1926 y 1935). Es lo que Le Corbusier (1923) reconoce cuando habla de que todo va hacia lo infinito, lo indefinido, lo desconocido, la nada, o el ‘sin fin’ mismo.

⁶³ Como dice Piranesi (1765): *«La loca libertad de trabajar a capricho.»* (En Kruff, 1985a:268).

rechaza Ruskin (1849) cuando nos dice que por abusar de la imaginación se cae en la locura y en la falta de probidad, aquello que L. B. Alberti rechaza al considerarlo parte de un placer irracional.

Esta deriva hacia irracionalidad también es enjuiciada por Van Doesburg y Mies⁶⁴ al reconocer que el ‘sueño’ es un falso guía, que termina acercándose al individualismo, lo lírico, lo sentimental y un romanticismo que genera confusión al exacerbar la personalidad, la voluntad individual y el poder de la libre arbitrariedad.

De igual modo, para Le Corbusier (1923) las cosas ya no responden a necesidades y se avanza hacia el reinado de una extrema confusión. En este mismo sentido, Berlage (1908) se pronuncia en contra de la pérdida de principios, pues sin ellos la arquitectura se encaminaría por la ruta de lo únicamente arbitrario⁶⁵. Este individualismo lucha por lo que, tan libremente defiende, Hundertwasser cuando escribe: «*¡No debe ponerse impedimento a la fantasía arquitectónica individual! Todo el mundo tiene que poder construir...*» (1958:246).

Ese placer estético individual, es cuestionado continuamente por su falta de compromiso ético. H. Schmidt habla de las consecuencias lamentables de una arquitectura de lo superfluo y de lo ‘excepcional’ que se apoya en una mala idea de libertad, entendida como individualismo extremo. En ese sentido, E. N. Rogers (1858) nos recuerda que la personalidad individual no interesa demasiado, pues debe preocupar más la personalidad propia de la obra⁶⁶.

Ch. Alexander (1964) es otro autor que ataca, lo que denomina, la pretensión de ‘genialidad’ que usan los diseñadores para explicar la ‘maraña’ de individualidad ‘artística’. Nos dice que, cada vez más, se confía en muletillas, en los lenguajes personales y en la intuición para aliviar el peso de la decisión proyectual.

Por ese mismo camino avanza A. Rossi (1968) cuando reconoce que la subjetividad hace que el carácter ambiguo ascienda a sistema. Así -según Masiero- el eclecticismo, las conjunciones inesperadas e insospechadas, las formas huidizas, evocadoras de algo fantástico, se van transformando en un gusto por lo metafórico, que se apoyaría muchas veces en lo irracional.

Hablamos de un subjetivismo estético individualista⁶⁷, que desatiende su compromiso ético para aproximarse a la irracionalidad de un racionalismo mecánico, que sirve de pretexto a ciertos enfoques hacia formalismos y romanticismos, que construyen unas arquitecturas de ocurrencias acrílicas, que fomentan las incoherencias proyectuales con pretensiones plasticistas. Para N. Chaves, estas interpretaciones libres, basadas en la arrogancia y el poder, son ‘invasiones ilegales’ contra el bien común: para él autor, simplemente son caprichos gráficos que niegan todo propósito de universalidad.

Para Piñón (2006), todo esto va configurando una dependencia de la calidad del proyecto respecto a las intenciones del autor. Así se va configurando un proyecto guiado por el deseo,

⁶⁴ Van Doesburg lo hace en dos textos: (1929 y 1930), igual que Mies: (1928a y 1963a).

⁶⁵ Boito lo define Así: «*Un juguete de la fantasía, una ingeniosilla combinación de formas, una locura de lápices, de compases, de reglas y escuadras.*» (1880:23).

⁶⁶ La personalidad de la obra no debe entenderse como extravagancia formalista en busca de individualización. Pues, como nos recuerda Norberg-Schultz, las soluciones basadas en los gustos y deseos arbitrarios, son las responsables del caos visual actual.

⁶⁷ Es común que se confunda lo subjetivo con lo individualista. Mientras el sujeto tiene una función inevitable, reguladora y de juicio crítico sobre el proyecto, la individualidad es cuna de arbitrariedades subjetivistas sin contacto con la materia y realidad, además desconfía de todo criterio o sistema de valoración de calidad sobre la obra.

donde la arquitectura se encuentra en un 'limbo estético' dentro del cual 'todo es posible'. Por lo tanto, el reconocimiento de la calidad -función del juicio racional- es remplazado por la comprobación del ajuste de la obra con los deseos del proyectista, un juego que, según nos dice, rápidamente avalaría antojos propios de la 'expresión personal'⁶⁸.

Con una situación basada en el subjetivismo del autor, se pasa a validar la conceptualización y la 'idea' como una instancia exterior que garantiza la calidad del proyecto, suelen ser afirmaciones de corte literarios, construidas desde una libertad referencial, confusas y alejadas de rigor intelectual, según nos dice Piñón:

«La consecuencia más perversa del conceptualismo no se produce en el terreno de la teoría -por la ligereza estética que supone-, sino que se manifiesta en la práctica del proyecto: la creencia de que la calidad de la arquitectura está relacionada con la fidelidad de la obra a un concepto -motor y regla, a la vez- obvia cualquier verificación posterior a la comprobación de que los pormenores del proyecto se ajustan a lo que éste prescribe. De modo que desaparece el juicio del proceso de proyecto: la idoneidad de las soluciones viene determinada por su ajuste a declaraciones de intenciones -en ocasiones, sólo vagamente conceptuales-, asumidas como garantía de la legalidad de la obra.» (2006:76).

De este modo, el criterio de calidad se haría coincidir con el grado de adecuación a ese concepto o idea que no es una construcción literaria de las intenciones personales del autor, donde el *yo quería* es manifestación o síntoma de una aproximación a la arbitrariedad del relativismo ético y estético.

Ahora bien, este panorama donde la estética pareciera abandona y absorber la ética, ha tenido diferentes consecuencias que Eagleton denuncia al advertir la capacidad de imantación que tiene lo estético en relación a las diferentes esferas de la racionalidad. El autor en *La estética como ideología* desvela cómo ese discurso seductor ha servido para que la esfera ética-moral y la esfera cognitiva abduquen de sus deberes y responsabilidades. Lo que se define como la capacidad de 'esterilidad' posmoderna, que no cede a *estetizar* la vida social, convirtiéndolo todo en espectáculo u 'obra de arte'.

Hablamos de un arte acrítico, que -según S. Sontag y Shusterman- no tiene ni finalidad, ni intención, ni utilidad, pues no busca solucionar problemas y tampoco es estrictamente verdadero. Entonces la obra de arte busca su autonomía en la liberación de lo útil, caracterizándose por su no instrumentalidad, gratuidad⁶⁹ y neutralidad ética. Así lo expresa O. Wilde: *«Un artista no tiene ninguna clase de simpatías éticas. La virtud y la maldad son simplemente para él lo que los colores de paleta para el pintor.» (1890:78).*

En este sentido, Habermas habla de una relación 'de opuestos' en el arte, donde el mundo estético y el social están irreconciliablemente enfrentados. Por ello, T. Mann en 1947, nos dice que a pesar de su contrariedad, el arte y el mal caminan juntos. Para Adorno, ésta es la 'fatalidad' del arte: estar 'infectado' por la *falsedad total dominante*, que lo transforma solo en apariencia, como antítesis de una existencia real, lo que hace que esté 'herido de incoherencia'

⁶⁸ Para Piñón (2006) el término 'expresión personal' es un eufemismo con el que se quiere ocultar y atenuar la patología común de quien actúa sin otro criterio que el relativismo insaciable del mercado y su propio estado de ánimo.

⁶⁹ Stuart Hampshire nos dice así: *«Una obra de arte es gratuita [algo] que se ha creado o hecho gratuitamente y no como respuesta a un problema dado.» (1954:162-164).*

al fracasar todos los intentos de restituirle una función social, que mitigue su ausencia de valores éticos. Así lo escribe:

«... los shocks de lo incomprensible, que la técnica artística distribuye en la era de la verdadera insensatez, se invierte, dan sentido a un mundo privado de sentido.» (1949:421).

De ese modo, Adorno reconoce que la intención no es lo mismo que el cometido, y menos todavía el posible contenido de verdad de la obra, por ello va hasta Nietzsche a quien ve como el paradigma de la falta de sentido: *«...en él, el contenido es verdaderamente la negación del sentido.»* (1970:308).

Esto lo condensa Ovejero Lucas en dos vertientes: por un lado la *autonomista*, donde la esfera ética y la artística deben tener vidas separadas y, la otra vertiente *inmoralista o nihilista*, donde lo útil y lo ético empeoran las cosas. Así el arte se fracturaría de las normas socio-éticas, desligándose de toda consecuencia en sus acciones⁷⁰.

Esa ausencia de sentido y de incumbencia social es, para W. Benjamin (1934), la que ha permitido que incluso la lucha contra el sufrimiento se transforme en un bien de consumo. Por ello, para Broch, ésta es la confusión que consagra el kitsch: una forma de negatividad y malignidad que busca una experiencia en base a la hipocresía social. De este modo se suprimiría cualquier posible capacidad o intención de juicio racional, como argumentan Adorno y Horkheimer:

«No se debe esperar de la audiencia un pensamiento independiente: el producto prescribe cada reacción: no por su forma natural (que no soporta la reflexión), sino por señales. Toda conexión lógica que pida un esfuerzo mental se evita concienzudamente» (1944:137).

Entendiendo la arquitectura como parte del arte, el arquitecto de preferencia relativista, se permite actuar con cierta indiferencia ética y estética de un arte que, como veíamos, parece ir desde el desapego ético a la ausencia de sentido⁷¹.

En esa misma dirección, Mies⁷² habla de la falta de sentido de lo esencial para una arquitectura que no es ni confortable, ni cómoda, ni funcional, ni económica, pero admite todo lo 'interesante' e irrepetible. Por todo esto, se llega a declarar que en el olvido de la habitabilidad de una forma bella, está la búsqueda de 'lo bello preconcebido', que se apoya en efectos manipulados, consolidando la pérdida de sentido.

La arbitrariedad de las nuevas formas es vista por De la Sota (1954a), como una falta de análisis crítico. Ese enfoque, que también comparten Ernest Bloch y Adorno, nos recuerda que en el formalismo racionalista, que convierte la expresión del Movimiento Moderno en estilo, se disimula el desinterés posmoderno por la problemática del habitar.

Uno de los autores que llevan este panorama, hasta el extremo en sus consecuencias es N. Leach. Para él, simplemente el mundo se ha *estetizado* primero y, como consecuencia de este

⁷⁰ Ovejero Lucas escribe al respecto: *«En el mundo del arte proliferan los peores pecados. De hecho, se alardea de amoralidad y, al menos desde los románticos para acá, el trato con el mal se ha convertido en doctrina. Incluso se toma como señal de calidad de las obras. De los desvaríos de los artistas no caben dudas.»* (2014:34).

⁷¹ Para Loos (1898b) a ese arquitecto le da igual sus convicciones, pues generalmente no tiene ninguna y 'A todo dice que sí'.

⁷² Mies trata de esto en tres textos: (1923b, 1924b, 1950a).

juego de ‘fetiches’ sensitivos y abstractos, posteriormente se ha *anaestetizado* al caer en una especie de ‘realidad distorsionada’ que, como lecho estético, deja al margen preocupaciones más duras y reales. La ‘embriaguez’ de la estética, que termina anestesiando al sujeto, es argumentada por Buck-Morss cuando liga lo *estético* con lo *an-estético*, en cuanto anestesia:

«...tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del entumecimiento, sino de la inundación de los sentidos. Estas sensaciones estimuladas alteran la conciencia, casi como una droga, pero lo hacen gracias a una distracción sensorial...» (1992:22-23).

En este sentido, para Leach la estetización de la arquitectura amenaza con convertirse en la *anestésica* de la arquitectura. La *embriaguez de la ética* conduciría a una *estética de la embriaguez* y a la consiguiente disminución de la conciencia crítica, despojando, negando, absorbiendo y sustrayendo el contenido político y social de la disciplina.

El resultado de todo esto, a la luz de los argumentos esgrimidos por los autores, sería una cultura de consumo sin sentido, que reduce el proyecto arquitectónico a un juego de formas vacías y seductoras que llega incluso a utilizar la filosofía posmoderna como recubrimiento intelectual. Para G. C. Argan (1965) Este objeto arquitectónico *estetizado* y mercantil que, con parámetros de valoración anestesiados es considerado a priori óptimo, hace que no sea posible el juicio crítico. Así lo expone Silvestri:

«Si todo se mueve en un eterno presente, si no es posible establecer otros valores que no sean los de la eficacia o los del éxito, ¿Qué avalaría mi pretensión crítica? ¿Qué me permitiría decir que mi trabajo se mueve en un nivel distinto del de la carpetita a crochet de mi tía, al del técnico, al del profesional sin preguntas? La apariencia.» (2007:50).

Esta aceptación disciplinar de la *ideología de la transitoriedad* -como la define Gregotti (2004)- hace que el realismo crítico necesario en el proyecto se enfrente a la supremacía de la flexibilidad, de la forma plástica, de una concepción de la arquitectura estético-comunicativa. En definitiva, a una ideología que intentaría reducir la arquitectura solamente a imagen y que, como espectáculo, se aproximaría en emulaciones constantes e in-significantes⁷³.

Esto hace a Gregotti (1991) sostener que esa arquitectura extravía el sentido y la necesidad de la verdad específica; pues olvida su compromiso ético y cae en formalismos, fragmentaciones, narraciones y yuxtaposiciones que logran ‘la brusca exhibición de las incoherencias’ en el proyecto.

Lo que a su vez hace, para Español (2007), que florezcan las búsquedas de razones ‘mágicas’ y heterónomas que, situadas fuera del campo de las formas y del campo específico de la arquitectura y la proyección, buscarían justificar las arbitrariedades de ‘las formas’.

Estas conformaciones estéticas actuarían como ‘película encubridora’ de los problemas éticos y sociales. De este modo, el desencuentro de la verdad con la belleza, no sería una carencia estética que pudiese ser prescindible, sino que nos ‘ayudaría’ a situar a las obras en niveles mínimos de sentido y pertinencia ético-social. Así lo sostiene A. Miranda:

⁷³ Sobre lo in-significante Joaquín Español nos dice así: *«Mucha experimentación artística teóricamente avanzada, que utiliza procedimientos prestados, es sustancialmente inconsistente, carece de sentido, es decir, es in-significante.»* (2007:49).

«Más brevemente, incoherencias, banalidades, facilismos, falsificaciones, deseconomías, pretenciosidades, y cualquier otro resultado que no sea propio al designio profundo y necesario de la obra.» (2005:17).

Por ello, Piñón (2006) nos recuerda que no es mala la arquitectura porque sea injusta e insostenible, sino que es injusta e insostenible porque es mala arquitectura⁷⁴. Esta orientación, pretende sacudirse la *anestesia esteticista* y recobrar la necesidad de reflexionar críticamente, evitando absolutamente lo extravagante y carente de sentido ético. Esto es definido por Gregotti como *resistencia*:

«Es menester agitar también esta condición de resistencia contra la aceptación de una posición de servicio, de dependencia funcional de las opiniones de la masa, que parecen obligar progresivamente a la arquitectura a proponerse como decoración evasiva y, al mismo tiempo, como puro instrumento.» (1991:39).

‘Resistencia’ a la luz de una estética que, apoyada en el poder anestésico de sus propios instrumentos de simulación y espectáculo, abandonaría toda relación con la ética, pues esta impondría principios que ‘obligan’ a considerar criterios poco ‘adecuados’ para una ‘inundación’ ideológica de la realidad que requeriría la disgregación total de la ética. De esta forma, la búsqueda de verdad y el análisis crítico serían remplazados por gustos que, subjetiva y astutamente, irían imponiendo la ambigüedad y relatividad del contenido estético.

Luego de la exposición de estos argumentos, se desprende la configuración de un contexto donde la búsqueda de coherencia en el proyecto arquitectónico se ve compleja y fuertemente afectada. Pues, desde la aproximación a la arbitrariedad estético-ética, se ‘disfrazaría’ e impediría su indagación; en cuanto promueve una carencia de compromiso social y profundizaría la falta de sentido, como la prescindencia de la racionalidad que fomenta un contexto próximo a lo *anético*, donde la verdad se enredaría huidizamente en el confuso medio estetizado.

⁷⁴ La paradoja de Piñón está declarada en la doble dependencia del proyecto: no puede ser bueno sino es justo y sostenible pero, a su vez, no puede ser justo y sostenible si no es un buen proyecto. Deja así la calidad como una condición propia de la obra y, parte de esas condiciones propias de la obra, son sus compromisos éticos, epistémicos y estéticos.

3.2.2. APROXIMACIÓN A LA **SEUDOMORFOSIS** EN EL PROYECTO

Este título profundiza en las argumentaciones referidas a como la liberación de los compromisos éticos ha permitido una serie de variantes a la concepción de la forma, donde ella comienza a ser constituida sin mediación ético-epistémica. Exacerbándose su dimensión de especulación estética al punto de configurarse como un formalismo o una ‘forma impropia’, que carece de una aproximación profunda a la propia complejidad que el concepto de forma encierra.

«La plenitud no es forma [...] el camino de la plenitud, conduce al caos y la vida se transforma en ‘confusión’ [...] ya no es una forma capaz de ser pensada o de existir, que a pesar de todo siempre se ‘desarrolla vivamente’, sino su caricatura: lo formal [...] que resulta de la falta de base moral...»

R. Guardini, 1955

J. Español (2007) nos advierte que en la actualidad el término ‘forma’ se utiliza fútilmente para dar un aparente fundamento a proyectos que solamente muestran interés por los aspectos estilísticos o figurativos. En este sentido Th. Adorno, en 1970, desarrolla el concepto de *pseudomorfosis* como una noción para englobar una serie de desviaciones producidas por la estética relativista en torno a los compromisos de la forma.

Una de las primeras desviaciones sobre el sentido de lo formal, se encuentra en su gratuidad o arbitrariedad. Ya J. Ruskin lo expresaba cuando hablaba de una forma extraña y ‘decadente’ en la que es difícil determinar las leyes propias y sus límites; eso que Muthesius y O. Wagner definen como formas completamente inapropiadas, vulgares y embrutecedoras por su casualidad o irreflexión.

Para Van de Velde (1949), hablamos de ‘aberraciones malsanas y criminales’ que serían solo apariencia innecesaria y superflua. Es el juego de la forma por la forma, donde su invención y falta de significado profundo radica, de alguna manera, en la búsqueda de un fundamento subjetivo que confunde la disciplina proyectual con la subjetividad relativista, permitiendo la supervivencia del descontrol y la arbitrariedad proyectual. Según afirman Pichler y Hollein:

«La forma no sigue a la función. La forma no nace por sí misma. Es la gran decisión del hombre, construir un edificio en forma de cubo, de pirámide o de esfera.» (1962:288).

R. Moneo (1995) se refiere a esto cuando nos habla de una tendencia a generar la forma con una total indiferencia, que la despoja de su condición inherente a la materia para ser un ‘añadido’ escultural, lleno de pretenciosidad y gesticulación innecesaria. Por ello Norberg-Schultz nos dice que es un error creer que se hacen formas más ‘ricas’ al ‘liberarse’ de los principios.

Sin embargo, debemos aceptar que, nos enfrentamos a una suerte de catálogo abierto e indefinido de lenguajes y formas, donde el riesgo de ser gratuito puede considerarse elevado. Más aún si en ciertos enfoques ya han teorizado sobre la arbitrariedad como un ‘atributo’ de la arquitectura, por ello Español nos dice:

«Si somos mínimamente consecuentes, la mayoría de las decisiones no deberían ser arbitrarias. La utilización gratuita de formas es casi siempre inconsistente e insignificante...» (2007:11).

Ahora bien, el camino de la gratuidad y arbitrariedad formal encuentra sustento en la noción de ‘expresión personal’. Un concepto que englobaría el dominio del racionalismo subjetivista que gira hacia la metáfora de que la forma es todo aquello donde el autor deja su huella, y que además debe ser ‘única’. De hecho, Adorno (1966) sostiene que la amorfia parece deberse a que ha sido moldeada exclusivamente de acuerdo a la razón subjetiva.

Razón subjetiva que conduciría a la obtención de unos resultados que estarían apartados de la lógica; para Piñón (1998) es la indefensión de lo formal frente a los expresionismos y relativismos estilísticos, que propician afectación y ‘espasmos’ *plasticistas*. Esto permitiría la copia formal, ese ‘ser como’ que busca ‘parecerse a’, evitando constituirse por sí misma y renunciado a su condición específica, permitiendo el giro hacia lo puramente mimético⁷⁵.

De igual modo, y junto a la copia formal, está la utilización de formas *a priori*. Una suerte -según E. N. Rogers (1958)- de dogmatismo que disocia la constitución de la forma de las relaciones que ella establece con todos los otros problemas entre los componentes arquitectónicos. Así, la *forma previa* o preconcebida se hermana con la copia formal, pues ésta también está determinada con anterioridad a su generación. En ambos casos el plasticismo absorbe la complejidad de la forma, transformándola en un contenedor que ‘rellenar’.

Es una concepción de la forma que, poco a poco, la va liberando de sus compromisos ético-sociales. Esta arquitectura que pospone esos compromisos (y también la real complejidad de la forma), avanza hacia un *formalismo*, que evita la forma tanto como busca distanciarse de los deberes que ella impone.

Para Moneo (1999) la renuncia a los atributos de la forma se debe a que, en la ‘escena’ actual, la forma sugiere algo estático, inútil y autoritario, que limita la libertad de conducta al necesitar ‘ordenar’ y por ello es que se busca dejarla ausente. Sin embargo, sabemos por Español (2001) que el síntoma del desorden se presenta solo por la ‘incompetencia’ o ‘indulgencia’ proyectual que, al carecer de normas, alberga la arbitrariedad generativa y plástica⁷⁶. Como dice Adorno: *«La infinitud mala, el no poder concluir, se convierte en el principio libremente elegido del procedimiento...» (1970:214).*

Paradójicamente, mientras se supone que se renuncia a la forma, más importancia gana una forma que se reconoce como ‘vacía’ y, en algunos casos más drásticos, como ‘servil’, pues empezaría a trabajar escondiendo ciertos defectos de fondo⁷⁷. En este sentido Adorno nos dice que existe una ‘necesidad’ de formalismo para tapar lo que la forma real tiene de malo y coactivo; la define como una ‘falsificación’ formal que, por su condición de negación de la verdad-belleza, se refiriera con su compromiso ético-estético.

Esa forma no auténtica e inapropiada al sentido del proyecto, dejaría de cumplir con sus funciones políticas (economía, cobijo, higiene, estabilidad, seguridad, etc.), para buscar un

⁷⁵ Esto es visto por Ruskin (1849) con dureza al declarar que se trata de una manera de ‘saciar la vista’ y ‘prostituir’ las formas realmente propias del proyecto.

⁷⁶ «No hay libertad sin norma.» decía Le Corbusier.

⁷⁷ De esto habla De la Sota (1965), también habla de una forma de ‘triquiñuelas repugnantes’, que actúa como ‘envoltorio en celofán’ (1994b).

cierto 'éxito' esteticista desde el desarrollo de la pretenciosidad, el efectismo y, por consiguiente, de la configuración de una *seudoverdad* proyectual. En este sentido, J. Sarquis (2003) concibe una forma arquitectónica que oscila entre un experimentalismo formal que utiliza los 'restos' de la arquitectura moderna, deslizándose peligrosamente hacia un mero juego hedonista de formas sin sentido; o bien, un profesionalismo que limita las posibilidades a variantes instrumentales, cuyo resultado son formas sin sentido intencionado o insignificantes⁷⁸.

Esa carencia de sentido, nos aproxima a una forma que comienza a actuar como velo anético, donde la carencia de verdad y bondad imposibilitan la constitución de belleza que es remplazada por una suerte de 'juego' de especulación esteticista sobre la estética. Adorno habla de un 'recubrimiento' estilo fluorescente del mundo, como antes hiciera el barroquismo, donde el formalismo omnipresente, en aleación con el subjetivismo, pasa a identificarse con el 'agresor'. Es, a su juicio, una construcción ficticia sin compacidad formal, que se desarrolla con independencia del contenido de verdad y de las condiciones de la compacidad misma, por ello: «*Se merece el ominoso reproche de formalismo.*» (1970:214).

El formalismo, o 'fetichismo morfológico' para Van Doesburg (1929), es definido por E. N. Rogers (1958) como esas formas vaciadas de su substancia generatriz, que van cayendo en 'la forma por la forma' o en una forma desvirtuada y hueca⁷⁹. Puede inferirse que esto conlleva la abdicación respecto al compromiso intelectual, cometiéndose no solo un error estético, sino que también uno de lógica.

Por ello, Quaroni atribuye la superficialidad a un excesivo gusto formal que implica que la forma no está coordinada de manera satisfactoria con el cometido o sentido del edificio⁸⁰. Permitiendo así la combinación de elementos abiertamente contradictorios y afirmando el error de pensar que la forma será 'más rica' por poseer elementos difusos.

El exceso de juego plástico compositivo que, para De la Sota es 'repugnante' cuando es un a priori y, más aún, cuando sólo es él; actuaría como la libre expresión de un sentimiento sin racionalizar. Al corroborar De la Sota que este juego plástico conlleva una intención 'perversa' que produce resultados lamentables, sostiene: «*La forma por la forma me parece casi deshonesto.*» (1987a:113).

Muy parecida es la postura de Mies cuando recuerda que todos los intentos por renovar la arquitectura solo por la forma han fracasado, pues la plasticidad se mueve en el mundo de la moda, la cual implicaría un esfuerzo que se orientaría hacia lo exclusivamente exterior de la obra; consagrándose así los efectos estéticos, más que las razones estructurales del proyecto. Por ello, Mies declara tajante: «*Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo.*» (1923e:25), y profundiza: «*Lo informal no es peor que lo sobreformal [o el exceso de forma]. Lo primero no es nada; lo último, solo apariencia.*» (1927e:393).

⁷⁸ Sarquis, nos dice que esto lleva, en el peor de los casos, a utilizar una arquitectura estilo 'Miami', ya cristalizada y posmoderna. Teige lo expresa así: «*Entre estos dos polos [...] sólo hay espacio para semiformas y soluciones de compromiso.*» (1928-29:108)

⁷⁹ Rogers dice que el formalismo es «*Como esos escritos huecos, llenos de frases hechas o de vocablos inapropiados.*» (1958:337).

⁸⁰ Como aquella, para muchos añeja, afirmación de L. Sullivan: «*Las apariencias exteriores deben mostrar las intenciones interiores.*» (1947:43).

Mies da con algo importante: la moda, que es fuente de un formalismo, que -por acción u omisión- desconoce las razones, el origen y el sentido de la forma, transformándose en una situación arbitraria sin materia y sinsentido. Entonces la moda subordinaría todos los diferentes sistemas del proyecto a la formalidad, trastocando la finalidad, la lógica interna y por ende su calidad proyectual. Así difícilmente se alcanzaría el grado de coherencia mínimo necesario, pues se niega la consistencia autónoma del objeto arquitectónico. Piñón se expresa con dureza:

«Tuvimos que sobrevivir al organicismo, al realismo, a las neovanguardias (la racional, la inclusivista y la sintactista), al posmodernismo, al regionalismo crítico, a la deconstrucción, al minimalismo, así como al ‘cataclismo geológico’ [...] y tendremos que soportar con entereza lo que el futuro nos depare.» (2006:20).

Estas ‘modas’ formalistas son, a juicio de Español (2001), tesis estéticas de órdenes falaces o periféricos que bien poco afectan, aun cuando destruyen y niegan, la sustancia de la arquitectura. Español los define como formalismos no pertinentes⁸¹.

Hablamos de un juego formalista que propone formas que no demuestran por si mismas su ‘derecho a existir’; como dice Adorno: sólo son puestas para que haya forma, pero son ‘falsas’ y ‘deficiente’, incluso, en cuanto tal.

Entonces nos referimos no ya a formalismos, sino a la ‘forma falsa’, que ya el propio Ruskin denunciaba desde el reconocimiento de las mentiras arquitectónicas que se basan en procedimientos falsos. También Berlage (1908) habla de la mentira que sacrifica la sinceridad en beneficio de la apariencia, y Behrens (1910b) lo conceptualiza en la pseudo-estética que, para él, se basa en la mentira constructiva.

Esta ‘falsa forma’ actuaría, en su peor versión, como verdadera. Su ‘mejor’ apariencia intentaría y conseguiría situarse como ‘verdadera’; con pretensiones *plasticistas* se enmascararía de modo hábil para ‘fingir’ verdades proyectuales. Es la *seudomorfosis* que incluso llega a imponer, a la materia y la función, una deformación equivocada e inapropiada para someterse a ese formalismo apriorístico.

Consecuencia de esto serían las fuertes contradicciones interiores en el proyecto, que, desde la confusión, desarrollarían una ‘lógica interna’ inconsecuente e inconsistente que se traduce en ‘solecismos’, errores formales, sintácticos y también estructurales, propios de una arquitectura ‘inferior’ que cae en una *coherencia errática*, según escribe extensamente Español (2007)⁸².

Así podemos reconocer formas con características ectópicas, desordenadas, entrópicas e incoherentes que ‘fomentarían’ la baja calidad proyectual desde la simulación con ‘pretensiones’ artísticas, plásticas y esteticistas. Todo esto, para Piñón, es la falsedad pura:

«La falsedad, la explotación sistemática de lo inauténtico, es el atributo esencial de los nuevos estilistas. Inautenticidad como ausencia de verdad en sus dos acepciones, esto es,

⁸¹ En este sentido, la tesis doctoral de I. Ruiz Allen, concluye que la peor de todas estas ‘modas’ es la fragmentación formal, pues ella menoscaba el todo en beneficio de las partes, desechando la integridad del objeto y eliminando cualquier rasgo de orden: *«¿Qué tensión se podría establecer entre elementos inconexos? La fragmentación vulgariza, banaliza y devalúa la contradicción, asignándole un papel menor, como inofensivo ejercicio estético con prestaciones de ‘aderezo formal’»* (2012:372).

⁸² A grandes rasgos podrían identificarse tres fases o formas de incoherencia desde los proyectos: 1) Exterior: el desorden y exceso de ornamento, cual barroquismo; 2) Sin ornamento, el desorden morfológico del exterior; y 3) La ruptura y desorden morfológico del proyecto, tanto interior como exterior.

falta de adecuación -nada es lo que parece- y falta de coherencia -nada tiene en el sistema formal el cometido que la apariencia manifiesta.» (1998:6).

De este modo podemos advertir que la *seudomorfosis* o ‘falsedad’ formal, desde la preponderancia de su dimensión esteticista y en detrimento de otras dimensiones proyectuales igual de significativas, contribuye a la construcción de formas-figuras que se disocian de sus compromisos éticos-epistémicos. Articulándose como una confrontación de una posible aproximación a la coherencia dentro del proyecto.

Recordemos que, como se verá más adelante, esta forma proyectual debe considerar la más correcta serie de enlaces entre elementos y sistemas internos y externos; de tal modo que en su constitución todo se encuentre articulado del modo más eficiente y óptimo posible, no pudiendo escindirse la forma, como estética, de su contenido ético.

3.2.3. CONTRA FORMA: LOS CAMINOS DE LA SIMULACIÓN EN LA FORMA ARQUITECTÓNICA

En este título se analizan y detallan las reflexiones desarrolladas para explicar una serie de ‘contravalores’ que asume la ‘estetización formalista’ para constituirse como realidad en el proyecto arquitectónico. Se verá como esos ‘valores’ se desarrollarían con independencia de toda consideración ética, al punto que disocian su entidad morfo plástica del contenido o sentido del proyecto.

*«Nuestra arquitectura, entiendo, es reflejo y marco de la vida:
es lo que somos y lo que queremos ser.»*

A. De la Sota, 1959

Esta forma impropia, a la que nos aproximábamos en el epígrafe anterior, utiliza una serie de ‘contravalores’ proyectuales⁸³ que, sin constituir manifestaciones propias de la arquitectura, actuarían como disociadores de las nociones ético-estéticas de lógica interna y sentido externo del objeto. Veamos algunos de ellos con algunas citas que, dejando hablar a los autores y arriesgando exceder una extensión prudente, lo expresan con total claridad:

- ‘Talentos’ individuales:
«...la experiencia de la arquitectura a una serie de prejuicios formales en los cuales la libertad aparente del gesto es en realidad una limitación entre las elecciones no motivadas.» (Dardi, 1971:21).
- Novedad:
«Lo inesperado es sorprendente y por eso es agradable [...] No obstante, si el estilo consistiera exclusivamente en términos sorprendentes [...] inmediatamente lo consideraríamos enigmático y bárbaro.» (Aristóteles, s.f.b: 47).
«Sé muy bien cuán grande es, en tales casos, la tentación de sucumbir a una fuerte influencia y, enredado en un auto-engaño. Sobreestimar el alcance de una experiencia por el solo hecho de ser insólita.» (Herrigel, 1959:42).
«La novedad de una cosa ha sido considerada como su cualidad ‘positiva’.» (Valéry, 1931:107).
«La oscuridad de lo absurdo es la vieja oscuridad en lo nuevo. Hay que interpretarla, no que sustituirla por la claridad del sentido.» (Adorno, 1970:44).

⁸³ En este punto del argumento se ha decidido no extender desmesuradamente el repaso excesivo de esos contravalores, sin embargo para su estudio se han consultado, y pueden consultarse, los siguientes textos: Balzac (1931), Benjamin (1936), Croce (1919), Lessing (1766), Valéry (1924, 1931 y 1957), Gilloch (1955), Barthes (1966), Balmes (1845), Herrigel (1959), Duhamel (1930), Habermas (1980), Machado (1936), Adorno (1951 y 1970), Broch (1955), Eagleton (1990), Jameson (1985 y 1995), Strawinsky (1942), Margarit (2015), Thomas (1998), Alberti (1452), Laugier (1755), Le Camus de Méziers (1780), Quatremère de Quincy (1788-1832), Viollet-Le-Duc (1863), Boullée (1793), Wagner (1895), Berlage (1905), Muthesius (1911), Poelzig (1906), Scott (1914), Van de Velde (1903, 1917 y 1949), Perret (1935), Loos (1898, 1908, 1910, 1913, 1924), Oud (1921, 1922-23, 1925), Ginzburg (1924, 1926), Mies (1922, 1926, 1928 y 1963), Le Corbusier (1923 y 1929), Le Corbusier y Jeanneret (1926), Meyer (1926, 1928, 1929), Krufft (1985a y b), Gavo y Pevsner (1920), Sullivan (1924), Sant’Elia y Marinetti (1914), Behne (1923), Van Doesburg (1925), Kahn (1955), Rossi (1973), Watkin (1977), Gieselmann y Ungers (1960), Zevi (1967), Breuer (1956), Dardi (1971), Rogers (1858), Scolari (1973), Norberg-Schultz (1967), Alexander (1964), Quaroni (1977), Gregotti (1972 y 1991), Chaves (2005), Zumthor (1996), Leach (1999), Arnau (2000), Español (2001 y 2007), Piñón (1998 y 2006), Moneo (1995 y 1999), Masiero (1999), Simó (1996), Linazasoro (1984) y Gausa y Devesa (2010).

«Edificio singular. Se trata de una exigencia inapelable de originalidad que genera una compulsión a la transgresión; diseñar se transforma en lograr, a cualquier precio, hacer las cosas de un modo distinto del normal. Es este mandato el que alienta el culto a lo insólito, lo inesperado; el gusto por la grandilocuencia, la extravagancia, la estridencia.» (Chaves, 2005:60).

- Notoriedad:

«En la belleza, nada cansa tanto como el arte trabajoso advertido detrás. El esfuerzo por impresionar resulta penoso y produce sensación de fatiga.» (Kant, 1764:206).

- Moda:

«...la industria de la moda, el ‘siempre-igual’ disfraz de lo ‘siempre-nuevo’.» (Gilloch, 1955:14).

«La arquitectura es una gran fuerza que opera para el bien de la sociedad y, por tanto, es demasiado seria como para estar involucrada con el estilo o los caprichos de esta reina fantasiosa que llamamos Moda.» (Watkin, 1977:36).

- Esnobismo:

«...se descubre que son obras vacías intelectualmente, verbalmente sofisticadas, moralmente peligrosas y que sólo deben su éxito al esnobismo.» (Barthes, 1966:82).

«La moda ahora es la arquitectura por el solo afán de ser diferente, por el mero afán de ser interesante. Todos nosotros –y admito que yo mismo participo de esta herejía- buscamos nuevas formas. A nuestros amigos incluso les parece que escogeríamos cualquier dirección con tal de que ésta fuera diferente o lo bastante interesante como para acaparar la atención cuando aparecemos en las revistas de arquitectura.» (Johnson, 1961: 187).

- Gusto:

«Facultad completamente espontánea, anterior a la reflexión.» (Strawinsky, 1942:59).

«El gusto del público se deja seducir por la novedad, aclama a los inventores que parecen salirse del molde [...] abandonado a las irregularidades del capricho.» (Quatremère, 1788-1832:182).

«El ‘gusto’ designa un sistema puramente subjetivo, mientras que el ‘gusto imperante’ expresa que ese sistema es público...» (Norberg-Schultz, 1967:103).

«Cualquier moda que consagre una mentira debe ser considerada de mal gusto.» (Balzac, 1830:107).

- Espectáculo:

«Espectáculo que no requiere concentración.» (Duhamel, 1930:57).

«La distracción y la concentración forman polos opuestos.» (Benjamin, 1936:57).

«La búsqueda de notoriedad, compartida por igual por cliente y profesional, se satisface con las obras mediáticas que, en aras de descollar, no dudan en superar las cotas de extravagancia e incurrir, incluso, en la vulgaridad.» (Chaves, 2005: 64).

- Eclecticismo:

«El eclecticismo complaciente de la arquitectura posmoderna que aprovecha gustosamente los estilos del pasado y los combina al azar...» (Jameson, 1985:47).

«Creaciones sobre bandejas de presentación [...] de forma que cada asistente podía elegir del ‘revoltijo’ la que le pareciese más correcta...» (Wagner, 1895:139).

«La arquitectura no es un cocktail.» (Mies, 1968:97).

«...se han perdido en la especulación [...] un miserable sabor a invención o recursos de arquitectos eclécticos.» (Rossi, 1973:18-19).

«Dijo el cubo basurero a la ensaladera: yo también soy ecléctico. El eclecticismo es falta de higiene; falta de limpieza mental y sentimental.» (Bergamin, 1934:44).

- ‘Originalismo’:

«Debido al momento de lo que no había existido antes, lo genial iba acompañado por el concepto de originalidad: ‘genio original’.» (Adorno, 1970:230).

«Sed originales; yo os lo aconsejo; casi me atrevería a ordenároslo. Para ello —claro es— tenéis que renunciar al aplauso de lo snob y de los fanáticos de la novedad.» (Machado, 1936:84).

- Superficialidad:

«La sensación se convierte en algo con valor se shock, una mercancía vacía de contenido: ahora todo puede ser placer, al igual que el desensibilizado adicto a la morfina echará mano a cualquier otra droga.» (Adorno, 1951:237).

«...el preciosismo que persigue una originalidad frívola y de pura costra...» (Machado, 1936:84).

«...lo que vemos ahora es su violación: rasgos confusos y crispados, indiferencia hacia las leyes universales y anhelo de viveza y expresividad de formas a toda costa.» (Ginzburg, 1924:131).

«Suicidio pop [...] inútil, a la ‘trivialidad’ de la arquitectura, al desorden pintoresco que en nombre de la fantasía elige en la proyectación sólo el caos.» (Scolari, 1973:170).

- Estilo:

«Todos los grandes arquitectos de épocas anteriores hubieran tomado a sus clientes por locos si estos les hubieran expresado su deseo, o les hubieran ordenado que la obra a construir mostrase las formas estilísticas de una época anterior.» (Wagner, 1895:54-55).

«¿Qué se pensaría de un literato que hoy escribiera una obra en estilo Esquilo, mañana un poema en estilo Gerhart Hauptmann y pasado mañana un saítene en estilo Hans Sach, y todavía conservara el valor de hacer pública su impotencia a través de la declaración de sus modelos?» (Loos, 1898h: 60).

«El estilo es un orden adoptado.» (Kahn, 1955:267).

«Estilo cada obra queda, por así decirlo, ‘librada a su suerte’: la potencia creadora del autor deberá suplir esa orfandad cubriendo ambos planos: el genérico y el específico. Desde este enfoque, el concepto de estilo se nos disuelve dentro del concepto mismo de cultura, constituyéndose en algo así como su ‘morfología y sintaxis’.» (Chaves, 2005:36).

- Formalismo:

«...sometía el fin a la forma, con lo que producía un efecto convulsivo» (Oud, 1960:50).

«...formas a priori [...] eclecticismo hedonístico [...] hace también añicos la unidad de los problemas al considerar los fenómenos desde el arbitrario punto de vista del gusto.» (Rogers, 1958:30).

«...si existe un rasgo característico general de la arquitectura de estos años, este rasgo, antes que el manierismo, el caricatural, o, mejor aún, la forma autocaricaturesca que, sin duda, es una categoría expresiva completamente impropia de la especificidad de nuestra disciplina.» (Gregotti, 1991:27).

«Uno se da cuenta que todas [las formas] derivan de la aplicación forzada del lenguaje; el catálogo de formas y sintaxis ya no es un medio, se ha convertido en un fin, en un prejuicio.» (Español, 2007:103).

«La percepción simultánea de la voluntad y la impotencia expresiva produce una sensación abrumadora y opresiva: el amaneramiento.» (Español, 2007:91).

- Capricho:

«La alternativa a la dura responsabilidad de permanecer fieles a la tradición moderna no radica en el pluralismo, sino en el franco y valiente suicidio propuesto por la arquitectura pop. Rechazo de cualquier modelo cultura, de cualquier orden abierto o cerrado, retorno al caso originario, a la trivialidad, al artificio. Quien ha decidido abandonar el movimiento moderno puede escoger entre Versalles y Las Vegas, entre la esclerosis o la droga...» (Zevi, 1967:18).

«Los así llamados lenguajes [individuales] son simplemente la experiencia de poder hacer las cosas ‘de cualquier manera’.» (Moneo, 1995:642).

«El capricho es cada género de invención, cada forma sin necesidad que la naturaleza de las cosas no haya sugerido y que la razón de las conveniencias no pueda justificar [...] cada especie de menudencias y de formas extrañas [...] no se basará en nada racional...» (Quatremère, 1788-1832:127).

«Vemos a veces fragmentos de arquitectura que sorprenden, que hacen impresión pero dejan el juicio incierto [...] son hijos del capricho: aunque reine el gusto y se descubra el genio se reconoce, al examinarlos, que la ejecución es dudosa...» (Le Camus de Méziers, 1780:73).

- Decoración:

«Cuando corregía el desorden del mundo maquillándolo y transfigurándolo para convertirlo en una fuente de goces, lo hacía corriendo un velo sobre todas las miserias. La alegría que encontraba en el decorado era más hipócrita [...] prepararse a la crueldad, porque en todo esteticismo, en todo decorado, aun en el más inofensivo, duerme el cinismo...» (Broch, 1955:64).

«No se considerarán como verdadera arquitectura todas esas pilastras, esos entablados con fines decorativos y cuya arquitectura se puede destruir a golpe de cincel, sin que el edificio pierda anda más que adorno.» (Laugier, 1755:21).

«Han caído en el puro deportivismo, en la falta de sinceridad de una arquitectura que cambia sus efectos mediante artificios...» (Gruppo 7, 1926:44)⁸⁴.

«Adonde no se halló la proporción feliz, bienvenido sea el adorno que disimula el error.» (Arnau, 2000:188).

- Ornamento:

«En cuanto se cubran elementos esenciales de la construcción, se interrumpe la coherencia de las ideas; el medio que se utilice para encubrir conduce directamente a la mentira.» (Schinkel)⁸⁵.

«Ornamento significa trabajo adicional.» (Loos, 1924a:216).

«Entre tanto te ruego que medites que este divino cuerpo humano no tiene ornamentos...» (Greenough, 1972)⁸⁶.

«El descrédito del ornamento, propio de la modernidad, se fundamenta pues en cuatro argumentos principales: a) La ornamentación es algo añadido y que, por lo tanto, es ajeno y no pertenece a la obra, por lo que a lo máximo que puede aspirar es a cierto acuerdo o adecuación a la misma. b) El ornamento disfraza la verdadera consistencia arquitectónica de la obra y, en consecuencia, atenta contra la verdad de la misma. c) La ornamentación queda al margen de la utilidad, es innecesaria y, por lo tanto, no encuentra justificación funcional. d) Todo ornamento constituye un despilfarro, una desviación de recursos que deberían ser empleados en causas mejores.» (Pina, 2004: 182).

«Nada sirve para decorar si no sirve también para construir.» (Lodoli)⁸⁷.

- Despilfarro:

«La cantidad se convirtió en calidad.» (Benjamin, 1936:58).

«La opulencia paraliza.» (Valéry, 1924:103).

«La opulencia ha de ocultar la verdad.» (Margarit, 2015).

«La magnitud del despilfarro es directamente proporcional a la incoherencia proyectual.» (A. Gamboa)⁸⁸.

⁸⁴ el Gruppo 7 estaba constituido por G. Frette, L. Figini, S. Larco, A. Libera, G. Pollini, C. E. Rava, G. Terragni.

⁸⁵ Extraído de (Kruft 1985a:523).

⁸⁶ Extraído de (Kruft 1985b:605).

⁸⁷ Extraído de (Español, 2001:198).

«...arquitectura del espectáculo, es decir, la práctica irresponsable de un híbrido entre la banalidad estética y el despilfarro económico [...] el despilfarro provoca la perversión de cualquier proceso de proyecto.» (Piñón, 2006:194-210).

- Falsedad:

«... pues lo fingido es precisamente lo que parece, no lo que es.» (Thomas, 1998:48).

«Quien disimule un pilar comete un error: quien construya uno falso, comete un crimen.» (Perret, 1935).

- Absurdo:

«Una carencia total de articulación es equivalente al caos, pero una articulación exagerada acabará también en confusión.» (Norberg-Schultz, 1967:100).

«Su atributo determinante es la aparatosidad; su moral, el despilfarro. Se diría que son fantasías capaces de satisfacer la curiosidad, cuando en realidad son chucherías que seducen sin llegar a provocar interés.» (Piñón, 1998:12).

- Inutilidad:

«...la total inutilidad de la originalidad por capricho, de la extravagancia formal y del gesto retórico.» (Gregotti, 1972:204).

«Desarrolla los, a menudo, interesantes desequilibrios o anomalías, pero con el desorden incoherente propio de la impotencia proyectual.» (Miranda, 1999:110).

En estas citas se describen y manifiestan algunos de los caminos de lo que se ha denominado ‘falsedad formal’. Desde la superficialidad, la moda, el estilo y el gusto, hasta el *originalismo* subjetivista; desde lo accesorio, lo inútil y lo ornamental, hasta lo puramente decorativo; desde la ‘perdida de vergüenza’ y la opulencia, la fragmentación y el simbolismo, hasta el capricho y despilfarro como materialización de lo absurdo y sin-sentido.

Todas estas expresiones se apoyan en ‘fundamentos’ teóricos que llegan a declarar que las partes de la obra deben solo ‘parecer’ útiles. Es la total descomposición ética-estética del proyecto que, en cuanto contravalores, son intromisiones en la arquitectura; o bien, como dice Español (2001), simplemente son ‘aberraciones’.

Esta ‘falsedad formal’, propia de una arquitectura de la ambición⁸⁹, se terminaría configurando como una situación ornamental estética, que reflejaría las aspiraciones de cierta parte del sistema económico. En este sentido, F. Jameson (1985) nos habla de una estética integrada a la producción de mercancías, donde la arquitectura -tan próxima a la economía- se hace parte de la frenética urgencia de producir novedades constantes, de ‘refrescante’ apariencia para el ‘patronazgo’ de empresas multinacionales. En palabras de un adelantado H. Meyer:

«En la sociedad capitalista el arquitecto figura entre las ‘profesiones liberales’, una razón para que los banqueros, especuladores y demás caballeros de la coyuntura lo puedan emplear libremente, y hasta el abuso, para tapar con el trabajo decorativo de su ‘arquitectura’ los postemas del cuerpo social.» (1942: 211).

Esto es, para A. Rossi (1973), dar un ‘ropaje estético’ a cualquier producción que busque solamente el beneficio, transformándose, como dice C. Rowe, en una ‘máscara’ que, purgada de su contenido social, se establece como adecuada para las actividades corporativas del capitalismo tardío. Por ello, M. Scolari la define como una cruda expresión ideológica del sistema que precisamente se busca negar.

⁸⁸ Extraído de (Miranda, 2013:36).

⁸⁹ Para el diccionario de la R.A.E. ambición es el deseo ardiente de conseguir poder, riquezas, dignidades o fama.

En este sentido, para Purini, la 'arquitectura-mercancía' está sujeta a las reglas de la oferta y la demanda, por lo que estaría 'condenada' a la exaltación de lo distinto y único, que la inducen a una 'depresión' y 'ultraje' por el 'consumo despreciable' de formas.

Hablamos de una arquitectura que Gregotti (1991) desliza hasta una concepción de 'escenografía' de la actividad social. A su juicio sería un simple instrumento de la promoción mercantil o una decoración de la sociedad de masas que, bajo el 'nuevo estilo' de la 'imagen corporativa' se construyen, como dice Jencks, para ganar dinero, por urbanizadores ausentes, para propietarios y habitantes ausentes, donde además su gusto se asume como un tópico.

N. Leach nos habla de esto a través de la 'disneyficación' de la realidad, que más allá de describir ese 'narcótico' mundo imaginario y 'elusivo' de fantasía, consolidaría la reproducción infinita de formas sin contenido: *«Ya no se trata de una cuestión de ética [...] sino, simplemente, 'forma' en su estado desnudo y obscuro: la forma por la forma.»* (1999:127).

Para Montaner y Muxi la rueda de la sociedad de consumo ha logrado 'fagocitar' toda disidencia, convirtiéndola en un 'estilo' más que, a la postre, terminará transformándose en una 'catalogo' para cualquier imagen de marca comercial, según argumentan.

Esta forma, ya no tendría compromiso ético, no expresaría ni reconocería un sentido y menos la posible búsqueda de la verdad propia de la obra. Ahora, a la luz de los argumentos dados, sería un símbolo de poder económico y una representación publicitaria. Por ello es que Lyotard entiende que la estetización (y su subproducto, la falsa belleza) eran el 'arma perfecta' para el sistema capitalista, pues permite 'tranquilizar' y 'adormecer' conciencias y consolidar esa realidad de ficción.

Es así que N. Chaves nos define esta arquitectura como 'escenografía fantástica para el ocio consumista', donde 'quien paga manda'⁹⁰, desde la 'prepotencia' y el 'egocentrismo' que consolidarían -según él- el cambio a cualquier costo⁹¹. Aceptándose, en su lenguaje, el cambio compulsivo, la transgresión de normas y la mentira; es decir, la 'ley de la selva':

«El ego librecambista se proyecta a la arquitectura generando verdaderos esperpentos [...] pintorescos catálogos de las infinitas opciones del gusto, son el libro abierto de una sociedad insolidaria y desintegrada, educada en la competencia desleal: nadie quiere cantar a coro.» (2005:71).

La triada marketing-arquitectura-publicidad ejercería, constantemente, una fuerza hacia el contexto que, en su condición 'pasiva', sería negado por proyectos que se muestran insensibles a sus condiciones manifiestas y latentes. Proyectos que avanzan sobre él, modificándolo a su necesidad; es el fenómeno que Gregotti (1991) define como lo atópico: una disociación voluntaria donde el edificio rechaza el compromiso de ser parte de la ciudad o el hábitat,

⁹⁰ «En la sociedad de mercado, no diferenciarse es morir, a la corta o a la larga. El "desarrollo" es sólo la misión aparente, la publicitaria, de la innovación; su misión real es la conquista del mercado. Y la arquitectura no se exime de esta presión. Allí donde haya una exigencia de notoriedad pública, el programa arquitectónico transferirá tal exigencia al proyecto: le demandará un 'edificio singular'. El mercado corporativo y el mercado político reclaman cada vez mayor sensacionalismo, y ahí están las ciudades, transformadas en auténticos showrooms de la 'arquitectura fantástica'.» (Chaves, 2005:46).

⁹¹ W. Maas (1999) explica así la entrada en el libre mercado de los arquitectos holandeses: «Han comprendido que para competir deben diferenciarse, y para diferenciarse debe uno resultar espectacular.».

mostrando indiferencia frente al lugar⁹², lo que facilita el proceso de *fetichización* al faltar cualquier sentido profundo de contexto, de historia y de geografía.

Las obras atópicas, según Gregotti, están muy cerca de las reglas -impropias para la arquitectura- del diseño de productos industriales, donde el sentido del entorno en la obra es cambiado por su opuesto: la primacía de la pieza aislada:

«Para estos no-lugares no hay ya tejidos sociales dentro de los cuales se consolidan solidaridad, contrastes y sentido de la pertenencia, sino el gran vacío universal colocado entre el individuo y el mercado.» (1991:88).

Con esta exclusión 'voluntaria', pero que sería necesaria para hacer lo que el autor o los clientes busquen, el proyecto tomaría 'leyes' que no radicarían -de ningún modo- en los lugares. No tendría tampoco necesidad de estos, pues el fundamento de mercado de estas configuraciones morfo-plásticas estribaría en crear la ilusión de pertenecer a 'otro mundo', supuestamente más 'avanzado' y 'tranquilizador'.

En esta cadena de simulaciones formales el instante 'superior' de todas 'los caminos' que recorre la *seudomorfosis* en el proyecto, se puede sintetizar bajo la noción de kitsch. Esa mezcla de cierta decadencia y ficción estética con expresión sentimental, consagraría el carácter fetichista de las obras que muestran una tendencia al romanticismo y al conservadurismo propio de un arte donde todo mundo histórico revivido nostálgicamente es considerado 'bello'.

Milan Kundera (1984) define la lógica del kitsch como una aceptación acrítica de los hechos y las formas, donde se elimina de su punto de vista lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable. Por ello, Broch ve en el kitsch el remplazo de lo ético por lo estético:

«La esencia del kitsch consiste en la substitución de la categoría ética con la categoría estética: impone al artista la obligación de realizar, no un 'buen trabajo' sino un trabajo 'agradable': lo que más importa es el efecto.» (1955:9).

Hablaríamos de una obra que no es abiertamente mala o carente de calidad, sino de una obra 'falsa', que usaría la mentira para fingir claridad y niveles altos de bondad, de verdad y de belleza. Hablamos de una negación de la belleza que, desde cierto facilismo, la falsedad y la fantasía, construye su existencia utilizando todo el repertorio de contravalores 'plásticos' en busca de determinar de antemano el efecto a producir en el usuario.

El kitsch implicaría entonces inadecuación estética. Para Adorno, esa inadecuación, se manifiesta en la existencia contradictoria, algo que reconoce determinante en la arquitectura:

«Esto es decisivo en arquitectura: si por hastío de las formas funcionales y totalmente adaptadas, alguien quisiera entregarse a una fantasía desenfrenada, caería en el kitsch.» (1970:51).

Sabemos, siguiendo a Leach, que actualmente donde se desarrolla el capitalismo tardío, existe una heterogeneidad estilística carente de normas, que busca -con un esteticismo de simulación- alcanzar el efecto 'bello', convirtiendo a 'la belleza' en una meta inmediata y tangible de la obra, que abusa de los vocablos pre hechos hasta convertirse en un cliché.

Esta 'lindeza' alcanza su contradicción superior en la noción de *pastiche*, esa suerte de 'parodia' vacía y vulgar que afecta a todo lo vendible, según Piñón. Para Adorno (1970) es en la

⁹² Véase a Moneo (2007).

‘vulgaridad estética’, y por medio de lo banal⁹³, donde se esconde la invariante de la inequidad social que actuaría como catalizador de la falta de ética.

Finalmente damos el salto a aquello que los autores denominan como el mal ético, pues -tal como sostiene Adorno y Masiero- el kitsch hace que los valores éticos sean abandonados, al actuar como un ‘regresivo’ en términos sociales y civilizatorios. En este mismo sentido, para Broch, el pensar sólo en ‘lo bello’ le confiere al kitsch «*Un no sé qué de falso, bajo el cual se intuye el mal ético.*» (1955:13).

Siguiendo a Broch en sus reflexiones, encontramos que aquella obra que busca la falsificación de la realidad no se puede valorar con criterios estéticos, si no que se debe considerar como un ser ‘éticamente abyecto’, como un ‘malvado’ que no solo produce mal, sino que también lo fomenta. Entonces tendríamos un kitsch que se opone a los sistemas de valores éticos, donde -siguiendo a Adorno (1970)- su actitud contra la estética, se convierte en una actitud contra la ética, es decir, contra las personas. Sarcásticamente, escribe Broch un ejemplo:

«...una cristiandad que impone a los sacerdotes la obligación de bendecir los cañones y carros armados roza el kitsch...» (1955:30).

De este modo comprendemos que, por oposición, la estética termina haciendo presente la necesidad ética de la forma en el proyecto arquitectónico; pues su falta permite la aceptación acrítica de la serie de contravalores esteticistas que se han enumerado como criterios para construir la *seudoforma* arquitectónica, o forma figurativa tendente a la carencia de sentido y contenido.

Esto aleja la búsqueda de coherencia proyectual, en cuanto ella debe perseverar en las indagaciones que le permitan responder a sus sistemas internos y externos, que condensan en la forma del proyecto como manifestación propia y física de ellos mismos.

Es así como podemos comprender que la ética-estética relativista y todos sus despliegues desarrollados en estos apartados conforman un contexto que cuestiona la necesidad y pertinencia de configurar un proyecto arquitectónico que se disponga en intensión a ser coherente consigo mismo.

Desde ese ángulo, y considerando los argumentos presentados por los autores estudiados, se puede advertir cierta intensión de apartar o relegar la búsqueda de los fundamentos conceptuales y proyectuales que sustentan las ideas y la construcción de una forma que incorpore los valores que podrían hacer de ella una configuración tendente a lo coherente arquitectónicamente hablando.

⁹³ Recordemos que H. Arendt (1963) habla de lo banal como ‘la malignidad complaciente’.

3.3. VISIONES DE LA COHERENCIA EN EL CONTEXTO PROYECTUAL CONTEMPORANEO

3.3.1. APROXIMACIONES EN LA REFLEXIÓN TEÓRICA POSMODERNA SOBRE EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Este epígrafe expone como parte de la reflexión teoría sobre el proyecto en el contexto posmoderno ayuda y posibilita fundamentar una comprensión de la coherencia diferente y enfrentada con el significado transversalmente aceptado que hemos visto anteriormente. Permitiéndoles a estos autores sostener y construir visiones disyuntivas del concepto que, a su vez, se transforman en un criterio de argumentación negativa de sus postulados y justificación de sus reflexiones.

«*La incoherencia en sí genera vitalidad.*»

Kenzo Tange

Theo Van Doesburg escribió «*No ser coherente no significa ser incoherente.*» (1926a:64), en esa frase se pueden reconocer dos vertientes de interpretación: por un lado, el llamado a la ambigüedad o libertad en arbitrariedad y -por otra parte- al ‘no ser coherente sin ser incoherente’ podría estarse apuntando a esa tendencia a la coherencia, es decir, hacia un ‘grado’ menor de coherencia que no es propiamente incoherente y, más bien, tiende a buscarla o aproximarse a ella.

Para un importante grupo de autores revisados, la coherencia y sus componentes epistémicos-éticos de búsqueda de ‘verdad’, de apoyo en la ‘racionalidad’ o de un trabajo basado en la ‘rigurosidad’, etc. han sido una especie de *blanco de ataque*. Esta suerte de *contraargumentos* coincide y cristaliza en el advenimiento de la reflexión teórica posmoderna sobre el proyecto arquitectónico.

Antes de entrar en estos autores, podemos advertir ya algunas consecuencias o, más bien, requisitos de sus discursos para articularse. Según T. Maldonado la arquitectura de raíz moderna ha sido objeto de un tratamiento drásticamente reductivo, incluso caricaturesco, pues voluntariamente han sido omitidas variables que habrían quitado fuerza probatoria a la versión que de ella se ha insistido en dar.

Esta ‘sutil falsificación’ -en palabras de Maldonado- ha ayudado a crear una comprensión simple, a nivel de ‘propaganda’, que no haría diferencias entre arquitectura moderna y Movimiento Moderno. Así podemos tomar la dura afirmación del Gruppo 7 y advertir, o adelantar, que los posmodernos «*Predicaron la destrucción en favor de un falso algo nuevo.*» (1927a:48)⁹⁴.

Entre los argumentos de los autores que tratamos en este epígrafe, podría reconocerse la construcción de una suerte de *ficción conceptual de la coherencia*. Veremos a algunos autores que usan la teoría para justificar su propia obra; en ese ‘talante posmoderno’ que describe J. A. Marina, cuando nos dice que «*...tiene un atractivo aire de ligereza, de juego, de falta de compromiso, de gusto por la incoherencia que a todos nos parece refrigerante.*» (2004:58), pues con la teoría al servicio de la voluntad subjetiva, el autor puede justificar su acción arquitectónica en la dirección que más le parezca.

⁹⁴ Para el Gruppo 7, ese falso algo nuevo era el Neoclásico de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Esto los lleva, en algunos casos, a confundir orden con regularidad, contradicción con contrariedad, a preferir la experimentación estética (aun negándola) y a aceptar frases ambiguas como cuando L. Kahn, en 1961, afirma que la arquitectura debería tener tantos espacios malos como buenos.

El formalismo que parece promover el posmodernismo, según F. Purini, contribuye a disgregar la necesaria coherencia. Esto es analizado por Kruft (1985b) cuando advierte que Ch. Moore y R. Venturi comenten el mismo error conceptual al creer que pueden utilizar la arquitectura histórica como signo óptico sin tener en cuenta el contenido. Lo que tiene como resultado una arquitectura que el propio Kruft define como 'irónica' y 'de fachadas'.

Esta arquitectura se iría conformando desde 'gestos eclécticos', según Ch. Jencks. En ese sentido es nuevamente Kruft quien advierte que desde aquí, el proyecto se va transformando en una 'fórmula vacía', aplicable a todo aquello que supera o cree superar el funcionalismo, concluyendo en un 'todo está permitido'.

Jencks, al comienzo de su libro, describe el Movimiento Moderno como provinciano y pobre; parecido a la *cuisene minceur*, que -según dice- es buena cada tres días, pero impensable como dieta completa. Luego avanza hasta decir:

«La Arquitectura Moderna [...] al igual que la escolarización racional, la sanidad racional y el diseño racional de bragas de mujer [...] poseen todos los errores de una edad que intenta reinventarse totalmente a si misma sobre una base racional.» (1977:10).

Como se puede esperar por el enfoque de su discurso, evita desarrollar un 'profundo y extenso' ataque a la arquitectura moderna para demostrarnos, según dice, como sus 'males' están muy vinculados con las imperantes filosofías de la edad moderna. Frente a ello, intenta hacer una 'caricatura' que le permita saltarse la rigurosidad con 'tranquilidad y placer', aun cuando no le importa que ella no sea 'toda la verdad', según asegura explícitamente.

En una defensa de 'la cultura', que también es justificación, reconoce que ella idolatra el oropel, el adorno y las joyas; por esos gustos es entonces que -a su juicio- la banalidad del contenido no debe desaparecer de la arquitectura. Desde ahí avanza a la idea venturiana de *cliché*, adentrándose en la analogía lingüística de 'palabras arquitectónicas'. Estos diversos 'estilos', según Jencks, deberían ser dominados por los arquitectos, no a razón de uno, sino mínimamente tres o cuatro para responder a la complejidad de los edificios:

«...es evidente que la sinceridad del arquitecto de hoy en día debería medirse por su habilidad de diseñar en una pluralidad de estilos. Imagen consistente equivale a hipocresía inconsciente...» (1977:92).

Entonces Jencks se reafirma y pregunta: ¿Cómo se ha llegado a una posición donde purismo y consistencia son opuesto de integridad y no sus sinónimos? La respuesta puede encontrarse en Robert Venturi, como ícono de la posmodernidad en arquitectura; quien desde una posición expresamente subjetiva, escribe desde lo que a él 'le gusta': una complejidad más complicada que compleja y una contradicción que es reducida a ciertas estrategias de confrontación formalista.

R. Venturi (1966) parte citando a Robert Geddes, quien le ayuda a desprenderse de las relaciones epistémicas con una mejora de las ciencias o la tecnología, de las humanidades y ciencias sociales o, incluso, de hacer de la arquitectura un arte más fuerte para lo social y lo

humano. Posteriormente argumentará contra el 'puritanismo' moderno y aceptará su propia falta de lógica. Así, se manifiesta a favor de una arquitectura fragmentaria e improvisada, donde se utilice la variedad inherente a la ambigüedad de la percepción visual, declarando su famoso «*Menos es aburrido.*» (1966:29).

Para fundamentar su postura, Venturi se apoya en *Permanence of Change* de Kenneth Burke y en *Seven Types of Ambiguity* de William Empson; del primero rescata su interpretación plural y las perspectivas abiertas por la incongruencia, que lo hacen pensar en la posibilidad de plantear 'incongruencias planeadas'. Del segundo destaca la imprecisión del significado; eso es, 'lo uno y lo otro' como una opción para incluir -como decía L. Kahn- elementos buenos y malos o, al menos, en franca contradicción formal. Así las anomalías e incertidumbres serían una fuente desde donde validar la arquitectura, donde incluso la discordancia 'ingeniosa' le daría vitalidad.

Otro interés de Venturi es la relatividad del significado y de la percepción, Esto le lleva a admitir la improvisación, la impureza y la discordancia; reclamando que la arquitectura reciente (moderna) suprime las dualidades, simplemente al no hacerlas evidentes formalmente.

Junto a Denise Scott Brown, nos dice que todo el edificio pasa a ser decoración y defienden los estilos eclécticos y pintorescos de una arquitectura comercial. Ya en el año 1982 se apoya en Lutyens para cuestionar fuertemente a la consistencia:

«Un buen indicio para distinguir a los grandes arquitectos era, cuando yo era joven, la consistencia [...] Ya no debería ser así. Si la fuerza de los maestros modernos residía en la consistencia, la nuestra debería residir en la diversidad.» (1982:441-442).

En el discurso de Venturi cuesta reconocer los argumentos que le llevan a considerar estas dos condiciones como excluyentes y no complementarias, lo que es algo propio de la complejidad: la unión o superación de opuestos. Desde este punto su discurso ya se torna abiertamente reivindicativo de la ambigüedad⁹⁵, de la redundancia, de la superficie ornamentada, de los elementos 'familiares', ordinarios, convencionales, vernaculares y extravagantes, según su propia terminología⁹⁶.

De esta forma, se muestra abiertamente a favor del símbolo en detrimento de la forma, de la mezcla de estilos⁹⁷, del romanticismo, del rótulo, de lo feo, de los significados 'insólitos', de un 'rico conformismo', de la riqueza irónica de la banalidad, e inclusive, del nacionalismo. En el fondo es defensor de una arquitectura abiertamente *pop*; entonces ve esto en términos políticos, junto a Scott Brown e Izenour, escribe:

«El contenido de los símbolos, el bufonerismo comercial y las aspiraciones de la clase media-media son tan desagradables para muchos arquitectos que renuncian a investigar con ecuanimidad [...] les es muy difícil admitir que pueda hacerlo algún arquitecto liberal.» (1972:188).

⁹⁵ Rowe y Koetter establecen pares opuestos del tipo orden-desorden o simple-complejo para hacer un llamado a 'acontecimientos al azar', e incluso a «*Gestos proféticos.*» (1978:453).

⁹⁶ De importancia es también la acción de Philip Johnson, que J. J. Sebrelli define así: «*Un promotor de arte, siempre atento al último grito.*» (2007:283). Johnson dirá, entre otras cosas, «*Soy una prostituta y me pagan muy bien por los rascacielos.*» (1989) y «*La arquitectura es un arte decorativa [...] toda arquitectura es decoración.*» (1987).

⁹⁷ La multi-estilística queda expresa en la siguiente cita «*Marroquí de Miami, estilo Internacional Jet Set; arte moderno orgásmico de Hollywood [...] Yamasaki Bernini con orgiástico romano; Morisco de Niemeyer, morisco Tudor (caballeros de Arabia); hawaiano Bauhaus*» (Venturi. et-al, 1978:107).

Por ello, y frente a su propia pregunta ¿Por qué la arquitectura de suburbios y comercial resulta tan inspiradora?, responde que es porque a la gente ‘le gusta’. Este tono de afirmaciones político-económicas hace que no sea ilógico cuando N. Leach los califica como ‘inconscientes’ y ‘anestesiados’ por Las Vegas; esa ciudad, no de arquitectura, sino del signo mercantilizado, vacío, seductor y reductor. Esto se fundamenta en la exclusión declarada de cualquier cuestionamiento ético por parte de Venturi: «*No nos molesta la falta de preocupación social.*». (1972:100).

Es una suerte de ‘estética contra la ética’ según Leach o, simplemente, un ‘sin ética’ que se ejemplifica en una cita de Lapidus que es utilizada por Venturi:

«*La gente busca ilusiones; no quiere las realidades del mundo. Y yo me pregunto ¿Dónde encuentro yo ese mundo de ilusión? ¿Dónde están formados esos gustos? [...] Sólo en un lugar. Las películas. Van al cine. Al infierno todo lo demás.*»⁹⁸.

Ahora bien, por otro lado y en cuanto a la *ilusión*, este es el concepto clave desarrollado por P. Eisenman. Junto a él se sitúa B. Tschumi, que propone la disyunción como un acto de desunir, de separar las relaciones, confirmando la pérdida de la unidad. Tschumi Sugiere mantener las contradicciones en las relaciones para desarrollar el conflicto, la reciprocidad (aun cuando en su lógica sería un contravalor) y la indiferencia, que entiende como el no establecer diferencias.

De este modo, siguiendo a Tschumi, llegaríamos a ‘gozar’ de la ‘arquitectura del placer’, que se encuentra «*...donde el lenguaje de la arquitectura estalla en mil pedazos, donde los elementos arquitectónicos se desarman y sus reglas se transgreden.*» (1982:486). Entonces, en ese momento, ‘todo se diluye’ para Tschumi.

A Eisenman y Tschumi los vincula Jaques Derrida, cuando advierte que a ambos arquitectos los mueve ‘liberar’ a la arquitectura de ‘ciertos valores’ de funcionalidad y de estética:

«*En cierta manera no existe esa finalidad. Hay un juego. Se trata de situar a la arquitectura en su lugar específico, es decir, en un espacio que no esté subordinado a valores.*» (1998:38).

Para Derrida, el hombre (como sujeto social) no es la medida de la arquitectura, abandonando así el sentido ético y proponiendo en cambio la ‘relación hombre-dios’, por eso Juan José Sebreli declara⁹⁹:

«*...el hombre, el sujeto o, en el caso de los arquitectos, el usuario, no tenían ninguna importancia; ya que el espacio arquitectónico no pertenecía a su habitante, sino al mundo autónomo de las formas geométricas.*» (2007:284).

En este sentido es importante mencionar que cuando Jorge Sarquis (2003) entrevista a Eisenman, en su visita a la ciudad de Buenos Aires durante 1992 relata que, frente a la pregunta por las fuentes de ‘inspiración’ que suele utilizar, Eisenman le contesta que las geometrías geológicas o físicas le ofrecen formas para inspirarse, en cambio las ciencias humanas no.

⁹⁸ Extraída de (Venturi, et. al. 1972:100). Esa vertiente *mercantilista* encuentra en Archigram clara resonancia, como cuando W. Chalk reconoce que la arquitectura *pop* necesita mantenerse a tono con el gusto de los consumidores: «*...la arquitectura debe pasar a ser un producto más, producido industrialmente y consumido por los usuarios [...] ello conlleva que la arquitectura deba ser un producto desechable e intercambiable como cualquier otro.*» (1967:355).

⁹⁹ Sebreli sintetiza el fundamento de estas posturas arquitectónicas en las corrientes posestructuralistas: «*La teoría foucaultiana de la muerte del hombre, en la desaparición del sujeto lacaniano, en el antihumanismo althusseriano o el deconstructivismo derridiano.*» (2007:284).

En su trabajo, Eisenman presenta un sistema intelectual intrincado y complejo. Ya en 1963, cuando escribe *The Formal Basic of Modern Architecture*, busca alcanzar la ‘emancipación’ de la condición sintáctica de la arquitectura, considerando a la sintaxis responsable de definir las reglas básicas de la forma genérica y por ende del vocabulario arquitectónico¹⁰⁰.

En el discurso del propio Eisenman se reconoce un giro en su reflexión teórica¹⁰¹, parece ser que la incorporación de los discursos posestructuralistas de Foucault, Baudrillard, Deleuze y Derrida lo alientan a dar el paso hacia la de-composición del proyecto, una ‘vuelta de tuerca’ más potente, pero desde la misma noción de sintaxis, por eso en 1984 escribe:

«...la decomposición no es la simple manifestación de lo arbitrario, lo intuitivo o lo irracional, o la conversión de algo complejo en algo simple. Proponiendo un proceso cuya raíz es la negación de la composición clásica, el proceso desvela (o deconstruye) relaciones inherentes en la estructura de un objeto específico.» (1984b:187).

Para la conceptualización de Eisenman, junto a la deconstrucción, está la pérdida de significado del objeto. Una vez que el proyecto pierde valor queda completamente en entredicho, entonces el objeto arquitectónico posmoderno deja de ser útil para convertirse -según escribe el propio Eisenman- en fútil.

Con este objeto fútil se pone de manifiesto la posibilidad de desarrollo de la inestabilidad e incoherencia del proyecto posmoderno, pues la imposibilidad de someterlo a una interpretación unívoca y completa lo ligan a cierta ambigüedad manifiesta en términos de ‘contradicciones irresolubles’. Una contradicción operativa que vino a provocar, según Eisenman, que la sintaxis alcanzara su emancipación total.

Eisenman también legitima la expresión personal que, sumada a la supuesta caída de la racionalidad y la justificación crítica, lo hacen concluir lo siguiente:

«Una vez más la arquitectura misma ya no conforma una imagen coherente, sino una serie de fragmentos incoherentes que inicialmente parecen adherirse a lógicas formales, estructurales o compositivas, solo para erosionarlas.» (2003:296).

Sin embargo, el mayor aporte de Eisenman para nuestra perspectiva de estudio, es su texto *El fin de lo Clásico*, allí desarrolla una justificación para argumentar la caída de ‘tres ficciones’: la representación, la razón y la historia. Para nosotros, lo más significativo es el establecimiento de la razón como una ficción pues, para él, se basa en la simulación de la verdad. Ambos requisitos de la coherencia, como ya hemos visto.

La ficción de la razón es, a su juicio, una simple simulación del significado de la verdad por medio del mensaje de la ciencia; que encontraba origen en las ansias de dar una fuente racional al diseño, teniendo su apogeo en la Ilustración. Eisenman reconoce que lo racional se convirtió en la base moral y estética de la arquitectura¹⁰², pero:

¹⁰⁰ La tesis doctoral de Ignacio Ruiz Allen, *Contradictio in terminis: Dialéctica de la ambigüedad en la arquitectura contemporánea*, leída en ésta escuela, desarrolla extensamente un análisis, no solo de Eisenman, sino de Venturi y Koolhaas, que profundiza en la noción de ambigüedad en arquitectura.

¹⁰¹ Eisenman en 1989, cuando reflexiona sobre esto, dirá que había estado *«Atrapado por ideas que no tenían ningún contacto con la realidad.»* (1989:9).

¹⁰² Eisenman parece confundir la racionalidad con un racionalismo ingenuo y dogmático.

«...la razón se volvió hacia sí misma y así empezó, por tanto, el proceso de su propia destrucción, cuestionándose su propia situación y modo de conocimiento, la razón demostró ser una ficción.» (1984a:468)

Sorprende como Eisenman, apoyado en la idea de verdad nietzschiana, en la noción de error de Heidegger¹⁰³ y el concepto de simulación de Baudrillard¹⁰⁴, puede obviar el sentido evolutivo y de permanente ajuste de la ciencia y la razón¹⁰⁵.

Sabemos que es precisamente el estado de 'crisis permanente' el que permite su avance. Pero Eisenman argumenta sosteniendo que la razón perdió su poder para probar o defender cualquier cosa concluyente, pues -para él- el análisis es una forma de simulación y el conocimiento una nueva religión: *«Los análisis revelaron que la lógica no podía hacer lo que la razón había proclamado: revelar la verdad.» (1984a:469)* entonces, concluye que la modernidad resulto depender de 'un acto de fe'.

Además, finaliza diciendo que su propio artículo se basa en tres suposiciones o valores que no son verificables, y aun así -sin poder verificar lo dicho- construye su justificación contra la ciencia, la verdad y la historia.

Para cerrar este epígrafe veremos la figura de Rem Koolhaas, quien desde un oportunismo argumental¹⁰⁶, utiliza explicaciones heterogéneas y razonamientos polisémicos de cierta raíz conceptual neoliberal, que le permiten justificar simultáneamente argumentos antagónicos¹⁰⁷.

Koolhaas ya no pretende negar nada, como sí hiciera Eisenman. Para Montaner, él saca el máximo partido a todas las tradiciones existentes, mezclándolas y manipulándolas desde la superficie de cada una de ellas:

«...las obras y textos de Koolhaas son una demostración de que todo, la historia y el olvido, la crítica y el consumo, la forma y la imagen, la belleza y la fealdad, están en venta.» (2003:103).

La ductilidad e indiferencia para albergar todos los recursos ideológicos posibles y todo los 'ismos' artísticos, con igual importancia, es su trivialización. Allí es donde las apropiaciones cuestionables argumentalmente se desarrollan desde esa homogeneidad de influencias diversas¹⁰⁸. Acompañando esto, está su negación de la importancia de la forma y la misma

¹⁰³ «La propensión a errar y el encubrimiento de lo encubierto pertenecen a la esencia primordial de la verdad» (Heidegger, 1943:137). Eisenman no entiende el error, como un paso hacia la verdad posible, cosa que si declara Heidegger, sino que lo ve como «Opuesto a ella. Se acerca más a una disimulación, un no-contener el valor de verdad.» (1984a:472).

¹⁰⁴ Para Baudrillard simular es «Fingir tener lo que uno no tiene...» (1981b:5).

¹⁰⁵ No es posible reconocer, en la comprensión de Eisenman, alguna distinción entre un cientifismo (modernismo) estricto, rígido, imposible en arquitectura y limitador de la forma, y una posible relación fructífera con la disciplina propia de las ciencias. En esa indefinición sus argumentos se hacen generales contra 'la ciencia'.

¹⁰⁶ «Cuando conviene.» para la R.A.E., en este caso también se entiende como la aceptación, sin reparo alguno, de las condiciones dadas.

¹⁰⁷ J. M. Montaner (2003) enumera algunos de ellos: sostenibilidad y alta tecnología, experimentación formal y especulación, justicia social y elitismo consumista.

¹⁰⁸ «Creo que puedo hacer arquitectura como periodista, y uno de los aspectos más interesantes del periodismo es que es una profesión sin disciplina. El periodismo es únicamente un régimen de curiosidades, aplicable a toda temática, y debería decir que este es todavía un elemento conductor muy importante en mi arquitectura» (Koolhaas, 2007:11).

Tal vez, el extremo de apropiación ilícita, lo constituyan los escritos sobre la guerra de Sarajevo de Lebbeus Woods, en este caso la guerra y la destrucción de la ciudad son usados para tener un punto de partida estético. Utiliza

arquitectura. Así lo dice el propio Koolhaas: «*Cuando no hay nada, todo es posible. Cuando hay arquitectura, nada (más) es posible.*» (1985b:38).

En 1985 Koolhaas escribe un texto llamado *Arquitectura; Pour qui? Pourquoi?* Ahí hace ver que ya no le merece la pena dar respuesta a ningún tipo de requerimiento social. Entonces, según su lógica, le es lícito poner en duda el sentido de producir obras y, con esto, la importancia social de la arquitectura.

Pero algún método de producción tendría que contemplar, entonces se interesa por el ‘paranoico-crítico’ que esgrimía Dalí¹⁰⁹; cuyo lema es ‘La conquista de lo irracional’. Él mismo Koolhaas describe el método así:

«*La fabricación de una evidencia a partir de especulaciones improbables y el subsiguiente injerto de esta evidencia en el mundo, de modo que un hecho ‘falso’ ocupe su lugar ilícito entre los hechos ‘verdaderos’*» (1978:241).

La ‘ventaja’ de este método es -para Koolhaas- que el paranoico siempre logra dar en el clavo pues todos los hechos apuntan en el mismo sentido, que es precisamente el que él está siguiendo. Esto, sumado a su convicción de que no hay una situación suficientemente ‘podrida’ en la que no se pueda alcanzar un concepto ‘retroactivo’; hacen que se interesa por la hipótesis del ‘hiper-consciente’; como esa capacidad de «...*transformar y hacer más coherente cualquier fenómeno.*» (1978:238).

Es una coherencia fabricada a *posteriori*, que pertenece al método ‘paranoico-crítico’, pero que hace suya como parte de la ‘lógica retroactiva’. Esta coherencia acomodaticia, según la ‘necesidad’ y generada posteriormente, como justificación de la acción, es antítesis de la noción de coherencia que se ha desarrollado y que hemos argumentado en este trabajo. Esa coherencia construida de forma posterior, junto a una abierta, o quizás voluntaria, incomprensión del concepto, lo hacen tener otra noción del mismo, aquella que lo asocia a criterios de ‘aburrimiento’, por eso sostiene:

«*Mientras que otras disciplinas se regodeaban con sus nuevas libertades –lo híbrido, local, informal, casual, singular, único- la arquitectura permanecía anclada en lo coherente, lo repetitivo, regular, tramado, general, formal, predeterminado.*» (1993:92).

Así, no resulta extraño que utilice la cita de R. Barthes¹¹⁰ donde ese autor sostiene que prefiere la incoherencia a un orden distorsionado. Con un Koolhaas que domina esa noción de coherencia no es raro que Cecil Balmond¹¹¹ califique su obra como informal, inconsistente, inestable, yuxtapuesta, conflictiva, e incluso contradictoria¹¹².

Ahora bien, luego de este breve recorrido y de advertir la multiplicidad de interpretaciones particulares, de cruces conceptuales y de ‘alternativas’ más o menos justificadas a la comprensión de la coherencia en la reflexión teórica de raíz epistémica posmoderna, puede

términos propios de los cuerpos mutilados para sus propuestas (cicatriz, costra, inyección) pues para él «*La guerra es arquitectura y ¡la arquitectura es guerra!*» (Woods, 1993:1).

¹⁰⁹ «*Creo que está próximo el momento en que mediante un paranoico y activo adelanto mental, será posible sistematizar la confusión y, por tanto, ayudar a desacreditar por completo el mundo de la realidad.*» (Dalí, 1930:235).

¹¹⁰ «*Incoherence seems to me preferable to a distorting order.*» (En Koolhaas & Mau, 1995).

¹¹¹ (2002). Ingeniero de Ove Arup y cotidiano colaborador de OMA, la firma de Koolhaas.

¹¹² En este sentido, pareciese que Koolhaas, por todo lo antes dicho, y como sostiene Ruiz Allen: «*...se recrea en plantear dislocaciones e incoherencias también de orden semántico y sintáctico.*» (2012:334).

desprenderse que el concepto, en parte, no sólo es opuesto o antónimo de su comprensión filosófica-científica, sino que además parte importante de los autores analizados ejercen efectivamente una revisión profunda que deriva en un cierto rechazo y posterior asedio a esa noción autogenerada.

Esa noción autogenerada de la coherencia se basa en una comprensión singular y negativa del término, como de sus imperativos de racionalidad, verdad, honestidad, ética, disciplina intelectual, etc. Así, a la luz de los textos revisados en este epígrafe, puede inferirse que, de cierto modo, la coherencia es vista y transformada en un aparente 'adversario' para el avance de sus arquitecturas.

3.3.2. COMPRESIONES EN EL ÁMBITO PROYECTUAL ACTUAL: ENTENDIMIENTOS MÚLTIPLES

Este epígrafe expone como el contexto reflexivo sobre el proyecto arquitectónico contemporáneo desarrolla una serie extensa y polisémica de argumentos que presentan una comprensión fragmentada del concepto de coherencia o, al menos, parcial del mismo. Esto arroja un panorama conformado por diversas discrepancias o contradicciones fundamentales entre ellas.

El estilismo que puede asociarse al Movimiento Moderno ha hecho que a él se relacionen ciertas nociones que podrían denominarse como ‘coherencias formales’¹¹³. Por ejemplo, para Norberg-Schultz existe una nueva ‘coherencia formal’ debido a la repetición compositiva que obtiene ‘monotonía’ rítmica; de igual modo, el autor, también incorpora a esta ‘coherencia formal’ el concepto orgánico de L. Sullivan y F. Ll. Wright, que define como una suerte de ‘semiótica organizada’.

Desde un extremo simbólico, Jencks también ve en la revitalización de los estilos una doctrina semántica bastante ‘coherente’ que los explica, pues para él «*Estas formas y relaciones se usaban coherentemente.*» (1977:62). Volviendo a la coherencia formal, es J. Español (2001) quien reconoce que un procedimiento primario y efectivo para conseguir la cohesión formal es la homogeneidad, es decir, el predominio de una misma condición, imagen o material en el proyecto¹¹⁴.

Otra variante es la ‘coherencia geométrica’ que advierte J. A. Cortés¹¹⁵ en el trabajo de F. Ll. Wright, pues para evitar la resistencia de los muebles a integrarse en un sistema de diseño global recurre a «*...aplicarles una férrea geometría, la misma que adopta para el edificio, con lo que se integran en la coherencia geométrica de éste.*» (2006:58).

De esto se desprende que Cortés tiende a entender, en ese caso puntual, la coherencia como una *autosimilitud* formal entre las partes del objeto arquitectónico. En este sentido, A. Capitel también ve en Wright el principio de coherencia formal, que a su juicio, es llevado muchas veces al extremo mimético.

Esta misma interpretación es la que M. Gausa da a la noción albertiana de *concinnitas*, donde toma los resultados obtenidos por la rigidez geométrica euclidiana como orígenes del axioma.

¹¹³ M. T. Muñoz se refiere a ello puntualmente en su artículo *La ética contra la modernidad* (1979).

Por otra parte, para Maldonado son recursos como el techo plano, el enfoscado blanco, el hormigón visto, los volúmenes fundamentales, la planta libre referida a una malla ortogonal, la evidencia de la estructura en la fachada, etc.

Una de las primeras denuncias de los riegos formalistas en el Movimiento Moderno provienen de Ernst Kállai, el crítico húngaro escribe: «*Una versión estilista de lo moderno tan trivial debe ser contrastada con la máxima decisión.*» (1928:1-2). También lo hace Muthesius cuando escribe «*Todas estas cosas no tienen nada que ver con la racionalización, ni con la economía o con necesidades constructivas. Es puramente cuestión de forma.*» (1926:48).

¹¹⁴ El otro libro de Español, que se usará en el desarrollo de esta investigación, tiene por objetivo el «*...entendimiento de las formas y de sus atributos, en especial el de la coherencia.*» (2007:12).

¹¹⁵ La otra referencia de Cortés sobre el tema es su libro *Nueva Consistencia* (2003), que trata esta noción desde dos perspectivas: las estrategias formales y materiales. Lamentablemente para esta investigación, aun después de leer en detalle el texto completo, y advirtiendo ciertos acentos en la morfología, los materiales y la medida, cuesta desprender qué es finalmente la consistencia proyectual para el autor.

Así, al reconocer que estas ‘organizaciones’ son esencialmente pitagóricas, ‘puras’ y ‘armónicas’, infiere la norma desde el resultado obtenido y no desde el principio argumental.

Esto también lo trabaja A. Capitel cuando estudia las iglesias renacentistas como fuentes de una ‘coherencia absoluta’ entre todos sus contenidos y elementos. Y más puntualmente cuando analiza Sant’Andrea en Mantua de Alberti, pues aquí ve un intenso intento de coherencia, ya que en ella se aspiraría a la ‘coherencia’ desde los órdenes clásicos, como camino para alcanzar una ‘coherencia formal’ con el interior.

Capitel profundiza la coherencia formal en Le Corbusier y Mies desde su negatividad, es decir, como ejemplos de lo que él entiende como ‘la más alta incoherencia’. En la villa Savoye ve que el uso y la superposición de estratos independientes es parte de la incoherencia:

«...directamente contrario de lo que entendemos por coherencia, como pureza o simplicidad, pasando son más a la utilización sistemática de la incoherencia formal como método, a la impureza, la complejidad, a la complicación, a la contradicción y la paradoja...» (2012:105).

Lo anterior lo lleva a considerar los cinco puntos de la nueva arquitectura de Le Corbusier como declaraciones de impureza, incoherencia y paradoja. Otra condición necesaria para Capitel, es la negación de algún requisito proyectual para lograr la coherencia.

En los caso de Mies y Le Corbusier advierte que ambos maestros ‘expulsan’ el lugar, y es desde su ‘olvido’ desde donde pueden alcanzar la simplicidad y coherencia. Ahora bien, para Capitel el ‘negar’ uno de los requisitos fundamentales *«...supone una incoherencia arquitectónica fundamental, como sería cualquier otro olvido de los requisitos arquitectónicos considerados imprescindibles.» (2012:103).*

Capitel parte de la consideración de que los requisitos que afectan a la arquitectura son múltiples y diversos. Esta disparidad de solicitudes (incluida la belleza, no como consecuencia, sino como objetivo a alcanzar para el autor) sólo puede ser resuelta ‘satisfactoriamente’ olvidando algunos y privilegiando otros.

De ese modo argumenta en torno al abandono de la completitud, de la totalidad y, por consiguiente, del ideal de coherencia. También advierte que aun cuando se tienda a la perfección y pureza, las dificultades hacen avanzar los proyectos en el sentido contrario (hacia la complicación y contradicción); por lo que, a su juicio, los arquitectos muchas veces deben fingir o sustituir la coherencia por otros valores.

Por su parte, Gregotti diagnostica que el ‘principio de coherencia’ se encuentra muy próximo a ser entendido como un practicismo vulgar¹¹⁶, pues se ha desplazado, cada vez más, hacia una generalización tan extrema de las relaciones funcionales que les hace perder aquella resistencia material de los objetos, de las técnicas, del sitio que el proyecto debiera encontrar, discutir y organizar. Entonces, para Gregotti, sin esa noción de ‘resistencia’, el proyecto se encuentra ‘prisionero’ del mercado y de los medios de comunicación:

«La coherencia por tanto, se transforma cada vez más en homogeneización de las aspiraciones, de lenguaje y del comportamiento, homogeneización que quita a la

¹¹⁶ Esto también lo argumenta Quaroni, al advertir que *«La arquitectura ha simplificado el proceso intelectual y político de los racionalistas hasta el punto de considerar posible derivar directamente del análisis de las ‘funciones’, entendidas positiva y no socialmente.» (1977:20).*

construcción arquitectónica el compromiso de toda representación alternativa, si bien o esa originalidad provisional que el mercado exige. [...] se termina por considerar la coherencia entre praxis y teoría de la forma arquitectónica como una coerción inútil respecto de los principios estéticos aparentemente decisivos de la novedad de la imagen o bien por considerar un simple soporte de la reconocibilidad del mercado y aceptarla en su total inefabilidad.» (1991:20-21).

Desde ese punto de vista, considerando a la coherencia como una ‘coerción inútil’ e ‘inefable’, se entiende que Gregotti considere la actual fragmentación estilística de las posiciones como una situación coherente y homogénea respecto de las condiciones de diversificación, en ausencia de toda alteridad y de todo conflicto ideal.

Parte de lo anterior sirve a R. Moneo para declarar que «...la idea de coherencia, la idea de forma orgánica, queda demolida de una vez por todas.» (1999:650), pues apoyado en la fragmentación -como paradigma de ficción de Eisenman- se pretendería manipular la historia, demostrando la más plena arbitrariedad de la ‘escritura’ arquitectónica.

En otro texto del propio R. Moneo (1987), donde habla del Wexner Center -también de Eisenman-, considera la consistencia y la coherencia como dos atributos que más han caracterizado a la arquitectura clásica, desprendiéndose así una posible comprensión formal o compositiva del concepto, pero sin aclarar cuál es la comprensión que de ella se considera.

Una visión similar tiene Piñón (2006) al equiparar coherencia y continuidad, como cualidades de la ciudad tradicional. Habla de un ideal clasista de coherencia, que es entendida como armonía y que induce a la continuidad. Por eso, para él, frente a la estrechez de la comprensión que le asigna al concepto, la noción de relación se muestra más amplia. Ahora bien, en esta investigación ya hemos visto que las relaciones son unos de los elementos que conforman la coherencia y que como tal están contenidas en el.

Volviendo al discurso, equivalente comprensión vuelve a tener M. Gausa cuando dice que los términos orden y forma son concebidos ‘secularmente’ por la crítica del siglo XX como «*Principios garantes de un espacio arquitectónico coherente, unívoco o estabilizado.*» (2010:17); Por lo que, a su juicio, estos ‘tópicos’ se enfrentan a un entorno tercamente indisciplinado que parece tenazmente querer refutar sus viejos atributos ‘custodios’, ‘reguladores’ o figurativos.

Por lo anterior, para Gausa, es primordial que esas ‘propiedades tradicionales’ de coherencia, continuidad, compacidad y cohesión, -que asocia a términos como solidez, permanencia, estabilidad e inmovilidad- pierdan importancia, dando paso a conceptos -para él opuestos- como interconexión, mutabilidad, inestabilidad o movilidad. Así la idea de coherencia dejaría paso a la noción de consecuencia, donde esta última sería interactiva, adaptable, mutable y flexible.

Ahora bien, gracias a Th. Adorno (1970), ya sabemos que el establecimiento de dualidades opuestas sobre el concepto de forma, del tipo, igualdad y repetición versus desigualdad, contraste y desarrollo; no serviría de mucho, pues se corre el evidente riesgo de acusar de uniformidad a cualquier forma más avanzada o depurada.

En otro nivel de reflexión J. García-Germán concluye que, cuando el contexto es movido por una equivalencia entre los *metarrelatos* de Lyotard y los *paradigmas* de Kuhn, es posible el establecimiento de un panorama cultural estallado por capas, en el que las coherencias se

buscan de forma local, puntual. Algo así como una suerte de ‘coherencia espontánea y fragmentaria’, propio de un pragmatismo circunstancial.

Dos estudios más es necesario destacar: ambos parten de lo que podría considerarse un ‘opuesto’ a la coherencia. Como son, la arbitrariedad en el caso de L. Rojo de Castro (2003), y la ambigüedad en el caso, del ya mencionado, I. Ruiz Allen.

Para Rojo de Castro el pensamiento paradójico es capaz de cuestionar la afición por la coherencia, que se creía -según el autor- consustancial a la arquitectura. Para él ‘el pensamiento coherente’ está posicionado, desde la raíz, en una relación objetiva de causa y efecto y en el principio de sistematización.

La mecanización productiva la ve como parte de esta identificación que propone de la coherencia, con un racionalismo estricto y fanático. Por ello entiende que el objetivo de este pensamiento era hacer de la función y la técnica, su manifestación prioritaria. Es la misma comprensión de la coherencia, como un patrón formal, que analizamos en autores anteriores en este mismo epígrafe.

Frente a este pensamiento coherente, propone el pensamiento paradójico. No adopta el método paranoico de Dalí, como hace Koolhaas, pero si el cuento de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las Maravillas*. La potencia de este pensamiento, según el autor, es que arquitectónicamente no aspira a una identidad coherente, sino a una figura sin límites:

«[Pasando] desde el surrealismo y las teorías del subconsciente a la noción de contradicción como sistema generativo y, finalmente, a la paradoja como herramienta de análisis capaz de reflejar la complejidad de la realidad y de nuestra avanzada descripción de la misma.» (2003:21).

Es entonces el subconsciente, a su juicio, el campo donde se puede superar el concepto limitado de diferencia y contradicción, donde la forma propuesta podría hacer frente a la ‘tarea actual’ de la arquitectura.

Por su parte Ruiz Allen, desde la contradicción, que ciertamente es inviable para la noción de coherencia en el proyecto, reconoce que *«...es imposible reducir una obra contradictoria a un estado de completitud. Su naturaleza es, ante todo, incoherente.» (2012:2).*

Por ello advierte que la finalidad de W. Empson, al establecer diferentes niveles de ambigüedad, es constituir una lógica desde la coherencia hacia la incoherencia. En ese caso, la incoherencia es equiparada a la contradicción que buscara avanzar en ‘carcomer’ la coherencia de la obra, hasta negar su capacidad de expresar la verdad.

Entonces, esa ambigüedad posmoderna que recalca el autor, termina ofreciendo la imposibilidad de realizar lectura ‘completa’ y ‘coherente’ alguna. El discurso de Ruiz Allen, entiende contradictoriamente la coherencia, pues junto a lo ya expuesto convive una idea de coherencia ‘clásica’, que se basa en unos lazos formales, considerados indisolubles por el propio autor.

Esto lo lleva a enfrentar la ambigüedad -como apertura- a la coherencia, que califica como algo cerrado, causal y conclusivo. Esta comprensión ‘cerrada’ de la coherencia lo hace tomar la definición que de ella hace Geoffrey G. Harpham, cuando nos dice que una obra de arte ‘tradicionalmente’ debería ser clara, compacta, organizada, definida y, en última instancia, coherente.

En este sentido, nuevamente es Adorno a quien debemos agradecer las aclaraciones al respecto; pues la comprensión de la coherencia, que resume magistralmente B. Zevi (1973) como un 'Orden a priori' (que debe ser conseguido armónica y formalmente, inhibiendo las disonancias a toda costa, desde un miedo a la libertad), es precisamente lo que cuestiona Adorno:

«El arte clásico, con sus formas cerradas, con su perfecta coherencia formal y con sus vinculantes convenciones [...] podría ser una apariencia que el arte burgués se depara a sí mismo para fingir una situación de estabilidad que, en el fondo, constituye tan solo una aspiración...» (1949:418).

Esta situación simulada que reflexiona Adorno, le hacen entender a este 'adversario' que sería la coherencia clásica, como una construcción forzada para poder negarla, y entonces le es legítimo preguntarse si ¿El mundo burgués precapitalista estaba realmente tan pacificado, tan integrado y tan falto de contradicciones como para poder producir obras tan perfectas, coherentes, compactas, integradas y orgánicas, como se nos hace ver? Tiende así el velo necesario de duda sobre la asimilación conceptual de la coherencia a la idea de un formalismo clásico.

Un último artículo, que no puede omitirse, es el texto *Hacia una Nueva Arquitectura* de Jeffrey Kipnis. Este autor, basado en Nietzsche y en la semiótica posestructuralista de Sanford Kwinter y Greg Lynn, recoge la noción propuesta en 1990 por Roberto Unger de 'coherencia intensiva'. En palabras de Kipnis: *«Coherencia intensiva es una incoherencia que para diferenciarse de la marca del collage, [debe ser] forjada en la incongruencia.»* (2001:37), permitiendo a la arquitectura comprometerse en relaciones múltiples y hasta contradictorias, según afirma.

De este modo, la incongruencia supone mantener subvertido los datos del programa y lugar, renovar los postulados de armonía y proporción, claridad estructural y coordinación entre planta, corte y fachada, o entre detalle y organización formal. Una suerte de coherencia 'tan intensa' que nace desde la incoherencia, así también lo ve Capitel cuando nos dice:

«Pero la coherencia se transmuta también en incoherencia, pues es preciso aceptar que ésta última puede entrar en contradicción con la primera.» (2012:115).

Para finalizar, es posible advertir que, con esta breve revisión de autores y entendimientos ciertamente múltiples, contrapuestos y parciales, se reconoce un estado que se podría definir como de cierta confusión, disparidad y *contradictoriedad* entre las actuales comprensiones sobre la noción de coherencia en el contexto reflexivo contemporáneo sobre el proyecto arquitectónico.

Sólo éste estado puede hacer convivir simultáneamente interpretaciones de la coherencia como una condición formalista, como una situación estilística, como *autosimilitud* formal, como incoherencia programada, como falta de completitud sistémica, como practicismo o funcionalismo 'vulgar', como la adhesión a la composición clásica, como continuidad espacial, como algo unívoco, aburrido, causal, conclusivo, cerrado e inmóvil; como una adhesión al racionalismo fanático y estricto, como un orden a priori, hasta como una construcción forzada para negarla o, incluso, como un sinónimo de incoherencia e incongruencia.

3.3.3. LA CONTRA CORRIENTE CRÍTICA: APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

Este epígrafe recoge y estudia una serie de propuestas que, contrarias a lo que se ha venido argumentado en este capítulo, intentan dar un enfoque metódico al estudio de la coherencia en el proyecto arquitectónico, por medio de modelos o métodos críticos que ordenen las interacciones binarias y reversibles entre los sistemas propuestos para la comprensión del concepto en la etapa de generación o desarrollo proyectual.

Con este epígrafe, a ‘contra corriente’, se cierra el estado de la cuestión en su doble direccionalidad: mostrar como el concepto de coherencia ha sido puesto, al menos, en entredicho y desarrollar un estado de la cuestión sobre cómo se comprende la coherencia en el contexto arquitectónico contemporáneo.

Antes de entrar en el desarrollo del trabajo de investigación, debemos repasar, con brevedad, algunos trabajos que ‘alineados’ en su enfoque de búsqueda, pretenden dar cierta condición de operatividad al concepto de coherencia.

Desde ARKRIT, grupo de investigación de crítica arquitectónica, A. Miranda, R. Pina y B. Amann, proponen diversos sistemas de relaciones con los que ‘estructurar’ u ‘ordenar’ la noción de coherencia en el proyecto arquitectónico. Esto es abiertamente enfrentado a las posiciones del epígrafe anterior, pues de unas reflexiones más abiertas y dispersas, pasamos a otro nivel más metódico, que sin caer en recetas, genera un claro deseo de hacer ‘maneable’ la noción en cuestión.

Antonio Miranda en su *Manual para la crítica de arquitectura* nos advierte que la incoherencia es desordenada, ecléctica, heterogénea, confusa, servil, historicista, mimética, perezosa y plagaria. Entonces, para combatir, lo que él llama, ‘secuelas de la falsedad’ propias de la incoherencia, postula un sistema llamado 5M, donde cada una de ellas es definida de este modo: Medio: economía, historia y geografía; Material: construcción, resistencia, luz; Medida: razón, escala, proporción, tamaño; Morfología: orden, forma, estructura, imagen; y Misión: programa, función, motivo, intención.

En este camino, R. Pina el año 2004, establece dos ‘niveles de coherencias’ entre estos cinco sistemas: uno de primer orden, que son la sistemas de forma individual (una M de forma aislada) y que definen coherencias ‘dentro de ese sistema específico’; y otro, donde cada uno de estos cinco conceptos se relacionan en pares para su discusión, formándose una cadena de diez relaciones duales entre sistemas diferentes llamados ‘coherencias de segundo orden’, que quedan definidos así¹¹⁷:

- Coherencia contexto-función.
- Coherencia contexto-forma.
- Coherencia contexto-construcción.
- Coherencia función-forma.
- Coherencia función-dimensión.
- Coherencia función-construcción.

¹¹⁷ Para una descripción detallada de cada nivel de coherencia de segundo orden, véanse las páginas comprendidas entre la 425 y 432 de la tesis doctoral de Rafael Pina (2004a).

- Coherencia forma-dimensión.
- Coherencia forma-construcción.
- Coherencia dimensión-construcción.

Otra propuesta de estadios progresivos es la que genera, externo al grupo ARKRIT, D. Eberle el año 2007, en ella define nueve estratos de análisis progresivo en complejidad, que quedan resumidos así:

- Lugar.
- Estructura.
- Lugar-estructura.
- Envolvente.
- Lugar-estructura-envolvente.
- Programa.
- Lugar-estructura-envolvente-programa.
- Materialidad.
- Lugar-estructura-envolvente-programa-materialidad.

También pueden considerarse en esta lógica las diez preguntas para la *falsación* que desarrolla Miranda (1999), que se expresan así:

- ¿Los materiales se ajustan (benefician) al lugar y viceversa?
- ¿Las medidas son apropiadas (benefician) al lugar y viceversa?
- ¿Las formas son apropiadas (benefician) al lugar y viceversa?
- ¿El lugar es apropiado (beneficia) a la función y viceversa?
- ¿Las medidas son apropiadas a los materiales y viceversa?
- ¿Los materiales son apropiados a la forma y viceversa?
- ¿Los materiales son apropiados a la función y viceversa?
- ¿Las medidas son apropiadas a las formas y viceversa?
- ¿Las medidas son apropiadas a las funciones y viceversa?
- ¿Las formas son apropiadas a las funciones y viceversa?

Este empeño en ‘ordenar’ los sistemas o variables que actúan en el proyecto, puede justificarse en la afirmación de que el abandono de los estilos clásicos, como sistemas reguladores del juego formal y compositivo (que ayudaba a garantizar la integridad o unidad de la obra), unido al aumento de la complejidad del hecho proyectual, han provocado que el asunto de la integridad cobre una importancia de la que no se era consiente anteriormente.

Otro caso, menos rigorista, pero destacable es lo esbozado por Peter Zumthor (2006). El propone un sistema de relaciones no habituales, pero importante, cuando establece los criterios de estudio en parámetros como el espacio-tiempo, lo termodinámico, lo sonoro, la temperatura, etc. Esto dentro de un marco general que define tres grandes campos o sistemas de proyecto: Entorno, Forma y Coherencia.

Por su parte, la tesis doctoral de B. Amann del año 2014, recoge y utiliza lo propuesto por Pina y Miranda, pero amplifica aún más el juego de relaciones entre sistemas al proponer veinte ‘interacciones’ binarias entre los componentes del método 5M, que ya hemos descrito.

Si Pina llegaba a diez, B. Amann duplica esta cantidad esperando ser capaz de abordar el proyecto arquitectónico en todas sus facetas. Por otro lado, si Pina tomaba el diccionario de la

R.A.E. para definir la coherencia, Amann utiliza el Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora, así selecciona definir la coherencia como ‘criterio de verdad’.

Para esta autora, que intenta llevar el método crítico al proceso de proyecto, es pertinente utilizar el concepto de ‘interacción poética’ para definir los nodos o ‘relaciones de coherencia’, de esencia sinérgica entre los veinte pares binarios. Al situarse sobre el desarrollo del Proyecto, debe reconocer ‘puntos de fricción’ o de interés, esto le hace aumentar a veinte el número de interacciones entre sistemas: es su reversibilidad, es decir, cada relación binaria es estudiada en sus dos sentidos, pues ciertamente no es lo mismo centrar la crítica en el aspecto material de contexto, que sobre el aspecto ambiental del material.

El trabajo de Amann, tiene otro antecedente reconocible e importante. Ya en 1964 Alexander había propuesto *«Para describir el ajuste o desajuste [...] debemos trazar una lista de variables binarias, cada una de las cuales designe un desajuste potencial que pueda producirse.»* (1964:42).

Hablaba Alexander de la relación entre un desajuste y el sistema total de variables, una suerte de conexión o ‘interacción entre variables’; pues sus interacciones son, a su juicio, los vínculos causales que conectan variables entre sí. De esta forma existe la posibilidad de fragmentar el problema en subsistemas donde cada uno de ellos identifique una colección de variables específica.

Curiosamente en este afán propositivo y avanzando en fraccionar, tal vez con fines didácticos la coherencia, se reiteran las propuestas en pares binarios, siempre bajo la lógica sumatoria de 1+1 o A+B, dejando independiente a C, D, o E... En este juego de aumento de relaciones, sistemas, interacciones o variables, el último eslabón lo coloca Miranda, que apoyado en su 5M, decide proponer un pentágono estrellado y nos dice:

«Al unir los cinco vértices del pentágono-base (Materia, Medio, Misión, Medida, Morfología) aparece un nuevo pentágono que llamamos pentágono crítico (estrellado) en el que se cruzan y combinan conceptos como Estructura, Espacio, Ciudad, Escala, Mecánica, Historia, Sociedad, Estado... con ese pentágono y sus ejes podemos abrir una discusión teórica combinatoria.» (2013:260).

El detalle de los veinticinco enlaces que alcanza este pentágono estrellado se desarrolla de la siguiente forma:

- Aspectos materiales del contexto (estructura).
- Aspectos materiales de la función (fiabilidad).
- Aspectos materiales de la medida (estructura).
- Aspectos materiales de la forma (energía).
- Aspectos materiales de la materia o construcción.

- Aspectos ambientales de la materia espacial.
- Aspectos ambientales de la función.
- Aspectos ambientales de la métrica (límite).
- Aspectos ambientales de la forma (espacio-tiempo).
- Aspectos ambientales del contexto (ecología).
-
- Aspectos funcionales de la materia o material.
- Aspectos funcionales del medio o contexto.

- Aspectos funcionales de las medidas (espacio).
- Aspectos funcionales de la forma (sentido).
- Aspectos funcionales de la misión: funcionamiento.

- Aspectos geométricos de la materia (economía).
- Aspectos geométricos del medio territorial y social.
- Aspectos geométricos de la función y su *thelos*.
- Aspectos geométricos de la forma (estructura).
- Aspectos geométricos de la métrica y medidas (límite).

- Aspectos formales de técnica, materia y materia.
- Aspectos formales del medio geohistórico (paisaje).
- Aspectos formales de función y funcionamiento.
- Aspectos formales de métricas y geométricas (escala).
- Aspectos formales de las formas imagen, *morphos*, *eidos*.

Ahora bien, esta discusión combinatoria que propone Miranda, sigue funcionando bajo la lógica sumatoria de $1+1$, a pesar de hacer nexos entre todos los 'vértices' ($1+1+1...$) no alcanza la simultaneidad y plenitud de una relación 'exponencial' del tipo ($1 \times \text{Todos}$), como posiblemente sugiera la coherencia.

Recapitulando, el esfuerzo de estos autores es importante para la crítica, en cuanto permite domesticar el concepto, de ahí su valor en la ayuda a comprenderlo. Ahora bien, si tomamos lo analizado en estos últimos tres epígrafes, vemos, más que claridad sobre el concepto, una suerte de estado de incongruencia entre las múltiples interpretaciones, aproximaciones y las supuestas definiciones de la coherencia en el proyecto.

Como tal, y luego de esta revisión general desarrollada durante todo el capítulo, la coherencia pareciera estar sometida a un cierto asedio no intencionado del todo, en cuanto muchas veces parte de una incomprensión o desde un significado manejado, que no es el propio del concepto.

Todo esto en un contexto que, como ya hemos advertido, por acción u omisión pone a la coherencia en un estado de ambigüedad importante, pues proliferan ciertos entendimientos con características de superficiales, parciales, contradictorios e, incluso, algunos ciertamente reñidos con la realidad del término.

Aún con esta polisemia de comprensiones que se enfrentan, incluso entre ellas, no es posible atribuir del todo al pensamiento relativista, en sus versiones posestructuralista y posmoderno, una acción directa y determinante. Pero sin duda este contexto intelectual ha contribuido, y en cierta medida, posibilitado éste estado actual de comprensión de la coherencia en el proyecto arquitectónico.

Tal como nos recuerda M. T. Muñoz (1979), no se debe rechazar la importancia de los periodos 'vacíos' o de transición, donde los problemas más que resolverse se configuran. Pues son estos ciclos disciplinares donde finalmente surge la necesidad de encontrar caminos para la actuación.

Por esto, y antes de avanzar hacia el desarrollo de esta investigación, es necesario reconocer que frente a un concepto tan tratado, 'gastado' y 'limado', por sujeto a múltiples interpretaciones; se percibe -ahí mismo- su potencialidad y problema: la necesidad de revisarlo

en profundidad y dialécticamente. Lo que G. Bachelard parece haber escrito especialmente para este caso -y que hacemos nuestro- define el desarrollo de la investigación siguiente:

«Se debería desconfiar siempre de un concepto que no se ha podido dialectizar. Lo que impide su dialéctica es una 'sobrecarga' de su contenido. Esta sobrecarga impide al concepto ser sensible a todas las valoraciones de las condiciones en las cuales se asume correctamente su papel, a este concepto se le otorga seguramente demasiado sentido, dado que no se le piensa 'formalmente'.» (1940:134).

Esta tesis ha optado por una organización triádica, desde una base de cuatro campos para su desarrollo. La aproximación y ordenación por triadas presenta una extensísima presencia en diferentes campos del saber, autores y pensadores; desde Platón y sus tres Ideas (Verdad, Bondad y Belleza), pasando por Aquino y sus valores de verdad (*Integritas*, *Consonantia* y *Claritas*), por Espinoza y sus razones en progresión (Lógica, Sentido y Verdad), hasta Robespierre y sus formas políticas (Libertad, Igualdad y Fraternidad) la presencia de este constructo es recurrente.

Contemporáneamente también existen aproximaciones bajo esta condición triple. Ya A. Machado hablaba de lo social, lo ético y lo estético; recientemente T. Eagleton habla de tres grandes regiones entremezcladas (lo cognitivo, lo ético-político y la estética), también lo hace J. A. Marina cuando ve la verdad (ciencia), la belleza (arte) y la ética (bondad) como una forma de organizar el mundo; muy parecido es lo de Ovejero Lucas al unir la verdad, la belleza y la justicia. Puede advertirse entonces cierta voluntad histórica, desde los inicios de la modernidad, en insistir reiteradamente en integrar los tres principios platónicos.

En arquitectura esto tiene raíz vitruviana, pues luego de su famosa *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, está la triada de Alberti en términos de *soliditas*, *commoditas* y *voluptas*¹; la desarrollada por Le Corbusier en términos de exactitud (técnica, resistencia), utilidad (comodidad, economía y necesidad) y belleza; la de L. Quaroni que acepta completamente la vitruviana y la de Valéry (1924) desde la utilidad, la belleza y la resistencia. Todo esto lo sintetiza J. Arnau de la siguiente forma:

«Platón y Aristóteles, cuatro siglos antes de Cristo, enuncian sus proposiciones sobre lo bueno, lo verdadero y lo bello, como categorías que conciernen al problema único y fundamental de la filosofía que es el ser, [posteriormente] toman el nombre de Ética, Lógica y Estética.» (2000:13).

De tal modo que la Ética trata del bien y el mal, la Lógica (hoy también ciencia) inquires lo verdadero y lo falso y la Estética entiende sobre la belleza, pues la belleza es el lado objetivo de la estética, mientras que el gusto sería su lado subjetivo.

Ahora bien, para esta tesis el sistema triádico más apropiado, dado el objeto de estudio, es el desarrollado por J. L. H. Thomas en el pensamiento contemporáneo. Este hace referencia a tres ciencias o disciplinas: la Ética, la Estética y la Epistémica, esta triada es complementada en esta investigación por la Poética, tal como hace A. Miranda cuando une lógica, sentido, verdad y poética. Así se forman los pares dialecticos de los cuatro capítulos siguientes.

Hacemos nuestras las palabras de Diderot cuando, en 1761, sostiene que lo verdadero, lo bueno y lo bello también tienen sus derechos. El panorama es mucho más complicado que en esa época, T. Eagleton nos lo describe, con su habitual severidad:

«La verdad es una mentira; la moralidad apesta; la belleza es una mierda. [...] La verdad es un comunicado de la Casa Blanca; la moralidad es la mayoría moral; la belleza es una mujer desnuda anunciando un perfume.» (1990:40).

Y entonces nos advierte:

«... La verdad, la moralidad y la belleza son demasiado importantes como para entregárselas con ese desdén al enemigo...» (1990:40).

¹Para Rivera (1991) la triada de Alberti remplace *soliditas* por *necessitas*.

Así, la tesis toma su camino, consciente del posible riesgo 'suicida' implícito, al ser aparentemente dogmáticos, pero también desde esa humildad que entrega la dialéctica, en palabras de H. Broch: «...*todo sistema es dialécticamente capaz, incluso se ve directamente obligado a ello, de desarrollar su propio antisistema.*» (1955:27-28).

4.1. ***ULTRAMODERNIDAD***: MODERNIDAD DOSIFICADA, PROFUNDIZADA Y PENDIENTE

4.1.1. PARA UNA COMPRENSIÓN DE LA RELECTURA CRÍTICA DE MODERNIDAD EN LA COHERENCIA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO CONTEMPORÁNEO

Este capítulo muestra cómo parte de la argumentación reflexiva sobre el proyecto arquitectónico que se apoya en la idea de una modernidad revisada que, entendida como calidad epistémica pero consciente de sus limitaciones y de su propio proceso de ajuste y mejora, puede proporcionar una aproximación a los valores necesarios para ayudar a la búsqueda de la coherencia en el proyecto arquitectónico contemporáneo.

«¿Qué es arquitectura? La expresión cristalina de los pensamientos más nobles del hombre...»

Gropius, Taut y Behne, 1919

El profesor Jorge Sarquis (2003) reconoce, como tantos otros arquitectos, que el campo de la arquitectura es dominado hoy en día por la incertidumbre, producto de los desplazamientos disciplinares y su promesa de multiplicación de significados². De esta forma, el cuerpo de conocimientos de la arquitectura pareciese haberse diseminado hasta el punto de plantear la imposibilidad de juntar sus partes en una totalidad orgánica, coherente o al menos abordable.

Entonces Sarquis se pregunta ¿Qué hacer ante un estado -ya eterno- de crisis, desconfianza, volatilidad, ausencia de ideales, pragmatismo instrumental que privilegia los medios y niega a la razón la posibilidad -y la necesidad- de pensar los fines? Cuando, además, se niega la existencia de todo fin.

Para responder, advierte dos posibilidades, por un lado está lo que irónicamente llama el ‘sumirse a la comparsa’ y tratar de ‘pescar en río revuelto’ una ‘tajadita’ que permita sentir el espíritu de pertenencia, sosteniendo la cotidianidad de la vida como un ‘pasatiempo social’, donde al final buscaremos algo para ‘entretenernos’ o ‘tenernos entre’³. Y de ese modo, mantener nuestra apatía y apartarnos de ‘tomar conciencia’, ‘pensar’ y tal vez reaccionar, según nos dice.

La otra posibilidad es no aceptar lo dado, desconfiar, salir de ‘la zona de confort’ intelectual-cultural para poder cuestionar y repensar desde la labor crítica. Aquella labor que Montaner (2003) define como imprescindible para desvelar intereses y reclamar justicia; pues, aunque se insista en la muerte de la historia, la crítica y la teoría, no es conceptualmente aceptable el rechazo del proyecto de la Modernidad⁴.

² Marina (2004) nos advierte que la sociedad se ha hecho compleja y contradictoria, llena de paradojas que nos hacen dudar si progresamos o retrocedemos. En ese sentido, A. Machado nos recuerda que vivir en contradicción ‘de lo uno a lo otro’ es, quizá, lo propio de nuestra época.

³ ‘Tenernos entre’ dice Sarquis «Significa que nos tienen otros [...] que cedemos nuestra autonomía, voluntariamente o no, de pensamiento.» (2003:105).

⁴ Conviene, como hace Maldonado, distinguir entre modernidad, moderno y modernismo. Las dos primeras suelen ser casi sinónimas, pero la tercera -en España y Latinoamérica- hace referencia a los movimientos artístico-literarios de finales del siglo XIX y principios del XX (Art Nouveau, Sezession, Liberty, etc.). En la práctica la negación de lo

La Modernidad es para Sebreli (2007) una tarea irrenunciable que debe, según Habermas, aprender de los errores de quienes han intentado abandonar su proyecto remplazándolo por otros programas ‘extravagantes’.

El inicio histórico de la modernidad no es para nosotros particularmente relevante⁵, más necesario es comprender su custodia de la razón y la ciencia, su defensa de una posible verdad común, una posible ética universal y una historia compartida por toda la humanidad que se desarrolla por sendas de progreso, como mejora constante. Enfrentándose a la multitud de ideas débiles que circulan precisamente desde las enormes contradicciones que caracterizan la actualidad y que son capitalizadas, al perderse en su laberinto, por el pensamiento neoconservador.

Más que buscar el inicio cronológico, parece ser ‘más apropiada’ la aproximación de J. A. Marina (2004), para quien el momento ‘decisivo y magnífico’ en la evolución de la humanidad es cuando los hombres descubrieron que frente a la fuerza podía elevarse otro poder: el poder de lo justo, de lo razonable, de lo universal. Se refiere al *brioso* poder de la inteligencia, que fija el interés en la tensión histórica que piensa y actúa con el principal objetivo de lograr la emancipación y alegría de la humanidad.

Marina nos recuerda que la inteligencia, históricamente no claudica ante lo real por inmenso que sea; sino que inventa formas, modos y estrategias de captar y distinguir. Es lo que él llama la ‘humanización del universo’:

«...la ultramodernidad es, ante todo, un estilo de pensar. En época de fragmentaciones aspira a ser sistemática; en un momento en que la ciencia y el humanismo se separan pretende elaborar una ciencia humanista.» (2004:10).

La *Ultramodernidad*, como ya lo hemos justificado en el epígrafe 1.6 de la introducción⁶, es un sistema crítico para el humanismo que encuentra su culminación en la acción ética que siempre es real y material; además dosifica la fe ciega en la razón propia la modernidad y reconoce el grave problema que supone el relativismo posmoderno, cuestión que hemos expresado en el capítulo 3.

moderno y la modernidad no implica la negación del modernismo. Véase *Lo retro siempre está de moda* (Miranda, 2012).

⁵ El origen de la modernidad en el plano histórico es variable según el enfoque que use cada autor. Habermas (1980) lo ubica en el siglo XVIII con los filósofos de la Ilustración, quienes desarrollaron un esfuerzo por utilizar la acumulación de conocimientos producidos por la ciencia objetiva, para enriquecer la vida cotidiana dotándola de una moralidad, de leyes universales y liberando a la sociedad de los dominios esotéricos.

Maldonado, basado en muchos estudios al respecto, considera que el paso de *modernus* (nuevo) a *moderno* se produce en la Edad Media, específicamente en una carta episcopal del Papa Gelasio datada en el siglo V; posteriormente advierte que para completar el cuadro general deben considerarse dos momentos más: la formación del espíritu científico en los siglos XVI y XVII, y las *querelles* del siglo XVII en Francia. Sin embargo para Maldonado es mérito de Vasari, que durante el Renacimiento logra ‘racionalizar plenamente’ el espíritu ‘plenamente moderno’.

Manfredo Tafuri lo ubica en el Renacimiento del siglo XV; Marx lo determina junto al origen del mercado y el comercio transatlántico en el siglo XVI y Kant lo hace, como Habermas, en la Ilustración del siglo XVIII.

⁶ En el epígrafe 1.6 de la Introducción hemos descrito el panorama intelectual en que se apoya esta revisión crítica de la Modernidad. A riesgo de ser redundantes, hemos dicho que a ella se le ha llamado de diversas formas, pero quien arriesga un concepto para denominarla es J. A. Marina, él la denomina *Ultramodernidad*. Es prudente decir que no es el único que intenta definirla: J. Habermas ha dicho *Neomodernidad* y Alain Touraine habla de *Crítica a la Modernidad*. Se ha expuesto como en esta frecuencia o sintonía intelectual, que reestudia la modernidad para desde ahí avanzar, podemos incluir también a F. Jameson, T. Maldonado, J. J. Sebreli, E. Morin, M. Barman, N. Bobbio, A. Giddens, T. Todorov, T. Eagleton, Agnes Heller, A. Sokal y J. Bricmont, etc. y remontarnos hacia autores como G. Lukacs a W. Benjamin y sus teorías críticas, hasta a Th. Adorno.

Esta revisión crítica de la modernidad se basa en la necesidad de la crítica y la selección: ambas se interrelacionan y apuntan a la posibilidad de distinguir lo mejor, es decir, un enfoque más modesto de la inteligencia que, desde la cautela y paciencia, necesita someter a prueba todas las teorías o argumentos que se presentan, porque cree posible justificar la verdad o falsedad.

Por otro lado, considera la necesidad de recuperar la idea de un sujeto fuerte, que pelea por su autonomía sicológica y social para colocarse a resguardo de dependencias, sumisiones, etc. Esta autonomía significa ser capaz de elegir los fines, justificarlos y llevarlos a la práctica. En cierta medida, para Marina, la *Ultramodernidad* es una cultura de los fines, que se basa en ser más cauta, más realista, más trabajadora, crítica y paciente, además de mantener la esperanza de ser parte de una especie dotada de dignidad, que se confiere a sí misma derechos.

Por otra parte, es M. T. Muñoz quien nos recuerda que el contexto intelectual contemporáneo rechaza, sin reservas, los dogmatismos que no sienten la necesidad de contrastar con algo exterior las convicciones. Así nos dice: «...en ningún caso, la profesión [arquitectónica] aceptará ser dirigida con la simple promesa de que si se busca lo que es bueno y se autolimita a lo estrictamente necesario, logrará el éxito en su empresa.» (1979:15).

En este sentido, y desde aquí hacia adelante, aparecerán a lo largo de la tesis los autores de esta sintonía de revisión crítica de la modernidad como argumentación que justifica conceptualmente las búsquedas desarrolladas, como lo hace Morin sobre la racionalidad o Masiero en la estética.

Ahora bien, ya entrando en la relectura propiamente tal, para comprender la potencia de la primera Modernidad es necesario indagar brevemente en la revisión de ideas de progreso, de tradición y de civilización.

El manejo de la historia es visto, por Le Corbusier (1929), como un medio útil para el desarrollo que se basa en un conocimiento seguro del pasado, pero no desde su archivo, sino desde un rebelarse ante todo lo que es normativo de la tradición, entendida como el peso de un grueso manto cultural.

Sin embargo, la revisión crítica de la Modernidad no entiende tradición como ‘gusto imperante’, sino como ‘una cadena ininterrumpida de todas las innovaciones’, según nos dice Le Corbusier (1957). Una suerte de ‘gran tradición no tradicional’, que entiende la historia de forma ‘atemporal’, siguiendo siempre el hilo de la evolución. Para G. C. Argan (1965), es un examen crítico de las situaciones históricas que conduce a la formulación de juicio en busca de conquistar esos valores continuos y permanentes de forma siempre nueva⁷.

La cadena de innovaciones correctas y buenas es progreso, que no debe ser entendido como finalidad en sí mismo sino como proceso de mejora continua. Lo que Viollet le Duc define como el paso de lo conocido a lo ‘desconocido’ mediante la transformación sucesiva⁸. Una transformación que debe ser inexcusablemente positiva, desde un pasado que superar y

⁷ El poeta T. S. Eliot (1920) es, en este sentido, una referencia ineludible. Según él toda obra nueva se basa en la reflexión crítica sobre los precedentes, entendiendo el sentido histórico como presente necesario y no como pasado olvidado (Eliot, 1932). Así todas las obras serían nuevas, diferentes, pero encadenadas evolutivamente.

⁸ En este sentido, Sokal nos comenta que ni Galileo, ni Darwin, ni Einstein escogieron sus creencias por haber seguido lo que estaba próximo a ellos, en cierta forma ‘progresaron’ hacia ‘lo desconocido’.

corregir éticamente. Esto solo puede hacerse desde la aceptación científica e intelectual de la realidad⁹, como base de las transformaciones para la mejora de sociedad.

En este sentido, Maldonado reconoce que, hoy por hoy, no está de moda hablar de progreso; pero que, en cierta forma, el progreso (en una concepción amplia) es la voluntad de sustitución de un estado de cosas que se considera insatisfactorio por otro que es más deseable:

«...el intento de someter a debate cualquier forma de progreso, el intento de arrojar por la borda indiscriminadamente todas las conquistas que en la actualidad consideramos un progreso respecto a situaciones precedentes, es inaceptable. Efectivamente no se puede sostener que la alfabetización no es un progreso, que no lo es el crecimiento del conocimiento de la naturaleza, que no lo son las batallas ganadas contra las enfermedades y por los derechos civiles.» (1987:105).

Por ello resulta más racional aceptar que el mundo cambia, nos guste o no, y que la misión es distinguir qué cambio es progreso para la humanidad y cual no; como hiciera Ortega y Gasset cuando escribe: *«El progreso no consiste en aniquilar hoy el ayer, sino, al revés, en conservar aquella esencia del ayer que tuvo la virtud de crear ese hoy mejor.»*¹⁰.

En este sentido es la llamada que hace De la Sota cuando nos pide estar atentos, 'siempre empezando', pues avanzando en todos los órdenes de la vida es como progresa el mundo: *«Ningún trabajo humano cambia volviendo a posturas pasadas.»* (1982:70) nos ha dicho.

Así, la evolución debe ser constante, de hecho, A. Rossi sostiene que el arquitecto solo debe intervenir para perfeccionar y hacer progresar la situación actual. Casi en el mismo plano que propone M. Breuer, cuando concibe la arquitectura como un factor condicionante de progreso, lo que resume a continuación:

«Lo que nos interesa aquí no son los éxitos fugaces, sino los logros históricos. Lo que nos interesa son las mejoras de largo alcance, el progreso de largo alcance, y no esos triunfos pasajeros que se consiguen gracias a las fórmulas mágicas de unas acciones miopes.» (1956:130).

Este progreso para todos, universal, es definido como una forma poética de decir civilización que, para Mies, establece con la arquitectura un vínculo directo e irrevocable; que -para él- nos viene dado, aunque podemos y -tal vez- debemos guiario¹¹.

La guía del progreso hacia la civilización abierta y única debe ser hacia una ética universal o 'supranacional'. Pues, si hablamos de civilización, lo hacemos también de esos descubrimientos innegables y panhumanos¹² que se enfrentan a las miles de culturas particularistas¹³. Por esto, se puede definir como el 'tesoro' de los descubrimientos acumulados por la humanidad, donde radica el interés colectivo en la excelencia, la bondad y la verdad ética científica.

⁹ Arnau, nos aclara que, el proyecto de arquitectura es un posicionamiento frente a la realidad: *«El proyecto tiene sentido por la obra que lo realiza: la que Alberti llama Res Aedificatoria [...] la arquitectura pertenece al dominio de lo real que se substancia en la Res: en la cosa.»* (2000, 153). También Mies nos dice *«Tienes que aceptar la realidad. No creo que nadie pueda cambiarla por una fórmula teórica.»* (1963a:76).

¹⁰ Extraído de *En menos de la libertad*. Pinilla de las Heras, Esteban. 1989.

¹¹ Mies habla de esto reiteradamente, destacando cuatro textos: (s.f., 1963a, 1960 y 1959a).

¹² Podemos enumerar algunos: la rueda, la vela, el remo, la escritura, la ganadería, el teorema de Pitágoras, las vacunas, la anestesia, UNICEF, los antibióticos, la Unesco, el ADN, etc.

¹³ En este mismo sentido, De la Sota (s.f.b) pide expresamente una arquitectura libre de prejuicios y cultura, que será nueva gracias a una actuación útil y necesaria.

Este proceso civilizador, nos obliga a distinguir entre cultura y civilización. Sánchez Ferlosio (2015) expresa esta diferencia con claridad al contraponer Cultura (interés particularista) a Ilustración, pues para él la Ilustración es contracultura, es decir, progreso hacia la civilización universal. Ahora bien, estas condiciones de progreso, tradición y civilización hacen que el termino moderno se libere definitivamente de sus límites temporales y de una comprensión demasiado restringida por los historiadores de la arquitectura hacia lo estilístico figurativo.

Hablamos, desde la revisión crítica, de una Modernidad siempre intemporal, en batalla constante contra la irracionalidad. Que se apoya en las ideas de razón crítica y autocrítica, de progreso social y científico. Una suerte de operador de resistencia inteligente que, desde el libre examen (sin prejuicios y pleno de limpieza mental), lucha contra la inercia de posiciones metafísicas, esotéricas, arbitrarias y mercantilistas que intentan desactivar la búsqueda perpetua de aproximación a la verdad como fuente primaria de bondad.

Modernidad es entonces también ‘filosofía de la sospecha’, capaz de dudar sin relativismos, al ser crítica racional que combate el fanatismo y el irracionalismo. Por ello, necesita de la autocrítica subjetiva, que no cede al relativismo subjetivista, y asume que la acción racional del sujeto (subjetiva) es simplemente inevitable para obtener progreso intelectual.

Le Corbusier nos pide proteger lo importante, al tiempo que se oprime lo insignificante y mediocre, pues así se irán modificando las bases en que se apoya el pensamiento. De esa forma se asume el destino serio que tiene la arquitectura y por el cual se debe apoyar en el rigor, la audacia, la precisión, la inteligencia y el servir¹⁴.

Es una suerte de reconocimiento de una necesidad de lucidez¹⁵, de orden, de lógica y verdad que, junto a una demanda de resistencia, oposición, contraste y lucha, lleva a concebir *nuevamente* los problemas de la arquitectura. Para redoblar esfuerzos en esta ‘lucha’ F. Purini nos dice:

«Y, por supuesto, ninguna poética de lo instantáneo, ningún abandonarse a desconsuelos psicologistas o a huidas hacia sueños veleidosos de evasiones sublimatorias, ningún dramático ‘carpe diem’ vitalista, ninguna concesión...» (1980:53-54).

Y E. N. Rogers nos recalca:

«Es preciso seguir avanzando por el camino emprendido, eliminar muchos errores, perfeccionar las pocas conquistas realizadas y seguir luchando por alcanzar la medida humana. No hay triunfo elevado sin numerosas caídas.» (1958:338).

De ese modo, entendemos que la modernidad es una calidad, y no una denominación cronológica o historiográfica. Una forma de sustituir ideología por teoría, donde se condensan la naturaleza ética y científica, el materialismo y la dialéctica, la historia y la realidad concreta en una tensión de mejora universal¹⁶.

¹⁴ Le Corbusier habla de esto en al menos dos textos: (1923 y 1925).

¹⁵ Como dice P. Nizan: *«Estoy seguro de que las filosofías que combatimos son falsas porque las que nosotros defendemos son necesarias, del mismo modo que la respiración.»*

¹⁶ Miranda define Modernidad de la siguiente forma: *«Autocrítica, libre examen, crítica hacia el medio y contra el medio, materialismo filosófico, racionalidad ilustrada, control humanístico de la tecnociencia, intento de progreso universal. Democracia económica, social y política, igualdad de oportunidades, fe en la bondad, la relatividad científica que lucha contra el relativismo acrítico, indolente y oportunista, la Resistencia ante la injusticia que aplasta a los más débiles. Parece representar el bien.» (1999:416).*

Quizás por esta comprensión de la modernidad es que C. Rowe (1973) afirma que la arquitectura moderna, casi por definición, se ha opuesto a las cosas aceptadas pasivamente. Esa condición crítica del proyecto que, para Gregotti, es capaz de cuestionar al más alto nivel las finalidades y relaciones con la historia, la razón, el progreso y la sociedad; conduciendo hacia esa 'gran trama' de arquitectura inteligente¹⁷. Esto se expresa claramente en la siguiente cita de A. Gramsci:

«Crear una nueva arquitectura no significa únicamente hacer descubrimientos originales actuando individualmente; significa también, y en especial, difundir críticamente las verdades ya descubiertas, 'socializarlas' por decirlo así, y por tanto convertirlas en base de acciones vitales, elemento de coordinación y de orden intelectual y moral.»¹⁸.

De este modo advertirnos como esta modernidad revisada de forma crítica, especialmente en torno al proyecto, se emparenta epistemológicamente con las frecuencias de condiciones expuestas anteriormente por los teóricos de la coherencia. Esto permite y posibilita avanzar en la búsqueda y posible constitución -desde una profunda labor crítica- de las bases epistémicas que necesita la coherencia para poder intentar configurarse en el proyecto arquitectónico. Que además repercute en una evolución de mejora continua, perseverando en la corrección de los mejores resultados previos desde una contemporánea aceptación 'científica' e intelectual de la realidad, con profundo sentido ético social.

¹⁷ Como la define el propio De la Sota (1968b).

¹⁸ A. Gramsci, extraído de (Vitale, 1973:283).

4.1.2. EL PROYECTO: ENTRE RACIONALIDAD Y VERDAD

Este epígrafe presenta los argumentos que profundizan en la importancia de dos condiciones específicas que ‘iluminan’ la posibilidad de acercarse a la coherencia en el proyecto arquitectónico: la racionalidad abierta, flexible, autocrítica y evolutiva permite aproximarse a una sincera búsqueda interminable de la verdad, como criterio contenido en la realidad del objeto proyectual.

«El pensamiento claro y lógico comporta un incremento de los componentes y, tarde o temprano, el avance del saber acaba minando el orden tradicional. La confusión de ideas, en cambio no lleva a ninguna parte y se puede mantener indefinidamente sin causar el menor impacto en el mundo.»

I. Andreski, 1972

En las bases de la Modernidad arquitectónica se encuentra la búsqueda de una racionalidad ética, que debe ser capaz de afianzar los caminos de igualdad social; con un interés vital por asumir la condición intelectual propia de la razón que, a su vez, debe reclamar un camino hacia la lógica, hacia un ‘sistema lógico’ de pensamiento y acción¹⁹.

Desde Vitruvio y Alberti, el juicio y el entendimiento propios de la racionalidad están fundados desde una dimensión ética que asume su finalidad. Por ello, Oud (1927) nos recuerda que el razonamiento ‘sano’ funciona bien para el mundo; es una racionalidad legítima, que se basa en la confianza del estudio y análisis para encontrar la organización racional de la tarea del arquitecto.

En este sentido la figura de Mies²⁰ es relevante pues, junto con separar la arquitectura de toda especulación mental, reconoce la necesidad de claridad en el pensamiento para lograr niveles de obligatoria comprensión que eviten caer en confusiones. Esto le lleva a determinar a la razón como el principal fundamento de la actividad humana y arquitectónica. Pero desarrollar la racionalidad -para Mies- requiere buena voluntad, pureza e integridad intelectual, como condiciones para encontrar lo que tiene sentido y ser capaces de decidir correctamente.

En este orden, para De la Sota (1952b), la arquitectura es un proceso mental e intelectual²¹ que requiere la búsqueda de la razón desde la seriedad de los investigadores, para así fundar y encontrar aquella idea valiente de quien lleva la razón porque alcanza a ver un poco más y un poco mejor. Es la prueba lógica que pide E. N. Rogers (1956) cuando reclama consistencia histórica y real, formulando la siguiente pregunta: «¿Qué es un hombre, si ni siquiera es honesto? Y aun ¿Qué es un arquitecto, si ni siquiera es lógico?» (1958:27).

Esta búsqueda de razón lleva a R. Masiero a sostener que aquello que es contrario a la razón lo es también a la naturaleza de la arquitectura. Es una insistente necesidad de justificación racional de las decisiones del proyecto, que implica la voluntad de ‘ver claro’ en un mundo tan

¹⁹ Le Corbusier escribe: «El corazón sólo se conmueve cuando se satisface la razón...» (1923:201).

²⁰ Mies escribe diversas veces sobre esto: (1928b, 1944, 1947, 1960 y 1965b).

²¹ Ése ‘intelecto agudo’ en palabras de Teige, «Es la única garantía de salvación y de salud del mundo.» (1923-24: 27).

complejo como el nuestro. En este sentido, Gregotti (1991) advierte que nunca como hoy es tan indispensable para el proyecto apelar a toda posible razón crítica, pues solo gracias a ese trabajo intelectual es posible dar continuidad a la Modernidad, así lo expresa Maldonado:

«No hay otra salida: a todo ello se debe responder con una racionalidad que vuelva a colocar en el centro de nuestro pensamiento y de nuestra actuación los valores que estaban, desde el principio, en la base del programa moderno, programa posteriormente desfigurado y desnaturalizado: es decir, los valores que promueven la solidaridad, el respeto a la persona, la justicia, la equidad, la libertad; en suma, los valores que pueden hacer si no infalible al menos más probable la emancipación humana.» (1987:11).

Puesto que los errores en arquitectura son incorregibles²², debemos ser prudentes y distanciarnos del 'árido racionalismo' ingenuo. Para eso es necesario saber de qué racionalidad hablamos, y lo hacemos por medio de una racionalidad dosificada y nada racionalista, que por subjetiva²³ conoce sus propias limitaciones, tal como expresa J. Habermas.

Edgar Morin (1999), distingue cristalinamente la racionalidad del racionalismo. Para él la racionalidad es el mejor pretil contra el error y la ilusión, es una racionalidad coherente que debe permanecer abierta a la discusión para evitar encerrarse en una doctrina y convertirse en racionalismo. Entonces, la racionalidad debe ser crítica, particularmente sobre ilusiones, creencias, doctrinas y seudoteorías.

El racionalismo, por su parte, nos dice Morin, que 'se cree racional' porque es un sistema lógico perfecto de deducción-inducción, pero se fundamenta en bases mutiladas o falsas y se niega a la discusión de argumentos y a la verificación empírica.

Se caracteriza por ser cerrado y la racionalidad por ser abierta; porque el racionalismo obedece a un modelo mecanicista y determinista para entender el mundo. Por su parte la racionalidad 'negocia' con lo oscuro, con lo aparentemente *irracionalizable*; no solo es crítica, sino autocrítica, y se distingue por reconocer sus insuficiencias:

«La verdadera racionalidad, abierta por naturaleza, dialoga con una realidad que se le resiste. Ella opera un ir y venir incesante entre la instancia lógica y la instancia empírica; es el fruto del debate argumentado de las ideas y no la propiedad de un sistema de ideas. Un racionalismo que ignora los seres, la subjetividad, la afectividad, la vida, es irracional.» (1999:7).

Es así como Morín nos dice que comenzamos a ser racionales cuando reconocemos el racionalismo que 'habita' en la racionalidad, por ello el profundo compromiso con la crítica y autocrítica que denomina como una situación intelectual de 'incertidumbre racional'. Una suerte de 'estado de alerta', pues de no mantenerse vigente, arriesgamos caer en la ilusión racionalizadora y olvidar que la racionalidad verdadera no es solamente teórica ni crítica, sino también autocrítica.

²² En este sentido es que Moussavi y Zaera (2003) nos recuerdan que nadie puede permitirse el azar en la arquitectura, y Zumthor (1988), un arquitecto comúnmente tildado de subjetivo o 'romántico', se muestra partidario de una arquitectura de razón práctica, pues *«Un buen proyecto arquitectónico es racional.»* (1996b:55).

²³ La subjetividad de la racionalidad no tiene nada de subjetivismo individualista, es como dice Adorno (1970 y 1966) una subjetividad que significa también objeto, una especie de *antídoto* del subjetivismo individualista y del racionalismo utilitarista, que actúa como base innegable de la racionalidad.

Es una crítica a la razón que procura evitar su destierro al necesitar pensar contra sí misma. Una razón consensuada -diría Gramsci- y no coercitiva que, en términos de Eagleton, equivale a desnudar los riesgos de una 'racionalidad demente' sin dejar espacio para que entre el 'bárbaro irracionalismo'. De esta forma la razón se puede reducir a la prudente y necesaria 'sospecha crítica'²⁴.

Aceptemos, junto con Marina (2004), que la inteligencia crítica es la fuente primordial de progreso racional, combinado con el pensamiento claro y el respeto por la evidencia, especialmente aquella que resulta incómoda, no deseada, y que desafía nuestros prejuicios, son parte necesaria de la honradez intelectual. Como nos lo dice S. Haack: la integridad intelectual exige el valor de la firmeza para abandonar convicciones de mucho tiempo o resistir consignas de moda. Así lo expone C. S. Pierce:

*«...para razonar bien [...] es absolutamente necesario poseer virtudes tales como la honestidad intelectual y la sinceridad y un auténtico amor a la verdad.» (1931:258)*²⁵.

La racionalidad, según N. Rescher (1988), es ante todo práctica: ayuda a elegir de la mejor manera posible 'qué hacer'. Opera como un catalizador para alcanzar los mejores resultados que uno puede esperar según la finalidad planteada en la realidad, que no es irracional, sino paulatinamente conquistada por una racionalidad evolutiva, que debe asumir sus apoyos en terrenos contradictorios²⁶.

Así lo dice Morín: «*es necesario aprender a navegar en un océano de incertidumbres a través de archipiélagos de certeza*» (1999:3) que, poco a poco, se articulan en trozos de continente -para seguir con la metáfora- como los aportes de Galileo, Einstein, Newton, etc. Ese saber común de la civilización para el progreso, se fundamenta en la irrenunciable búsqueda de verdad posible.

Hablamos de ese 'impulso' de verdad que, para A. Loos (1898k), es pilar epistémico y base de toda bondad ética. En este mismo sentido, Morin nos recuerda que la inteligencia, por su naturaleza misma, tiende a la verdad y que ésta no es posible sin el juicio racional, o la pureza de la lógica.

Ahora bien, sabemos que 'la verdad en sí' es una meta inalcanzable, pero su búsqueda y aproximación es tarea ineludible de la civilización²⁷ y requiere, ante todo, la disposición intelectual necesaria para asumir el oficio de estar 'al servicio' de la verdad²⁸.

En este sentido, Ovejero Lucas, entiende que la práctica de las virtudes epistémicas, requiere coraje intelectual y tomarse en serio²⁹; por ello cita a Albert Camus en dos sentidos: cuando

²⁴ Sobre esto, véase a Machado (1936), Maldonado (1987) y Pérez Gómez (2003).

²⁵ Para Russell la integridad intelectual es «*El hábito de decir cuestiones espinosas de conformidad con los datos contrastables o dejar sin decirlas cuando dichos datos no son concluyentes. Esa virtud [...] es de máxima importancia social y tiene muchas más posibilidades de resultar beneficiosa para el mundo [...] que cualquier otro sistema de creencias organizadas.*» (1954-55:214).

²⁶ Sokal (2008) declara que desde una visión de largo plazo de la historia humana, la racionalidad constituye un auténtico progreso epistémico y ético en un lapso de tiempo extraordinariamente breve.

²⁷ Esa «*Misión histórica de instaurar la verdad en el mundo.*», para emanciparse de las bases materiales de la verdad invertida, dirá G. Debord (1967:70).

²⁸ Así lo dice Hegel (1838).

²⁹ «*...desde el que ama la verdad y quiere en su vida estar a la altura de esa verdad que no es la 'suya', sino la búsqueda de la mejor manera, con limpieza mental y amor a la verdad. Lo que importa es un compromiso sentido con una vida regida por el afán de verdad.*» (Ovejero Lucas, 2014:349).

relaciona la verdad con la vida verdadera y la decencia, y cuando se centra -no tanto en la verdad- como en una necesidad de un 'esfuerzo hacia ella'.

Para Eagleton, es con disciplina y también con esfuerzo que se 'alcanza' la verdad y el bien³⁰. Ese rigor que advierte Adorno, cuando escribe que la verdad 'obliga' al pensamiento a detenerse ante lo más mínimo³¹. En ese sentido, la defensa de la honestidad intelectual, concebida como valor ético, la realiza Sokal, cuando nos recuerda que, ésta honestidad intelectual y ética, es el valor de la búsqueda sincera de la verdad, propia de la indagación paciente y cuidadosa, atenta a los datos y abierta a la crítica razonada.

De este modo, en los arquitectos se va mostrando un interés moderno en ella, que se establece tanto como una búsqueda racional y objetiva, y como un derecho y un deber de los hombres³².

Debemos tomar las palabras de Russell y saber que «*La dificultad de descubrir la verdad no demuestra que no haya una verdad que descubrir.*» (1966:20). Pues, de lo contrario, seremos presa del relativismo de un sujeto que cree más fácilmente lo que prefiere que sea verdad, rechazando las cosas difíciles por intranquilidad. Esto lleva a ser presa de los pensadores posestructuralistas que, como nos dice despectivamente Eagleton, «*Nos apremian a que abandonemos la verdad por la danza y la risa.*» (1990:40).

En este sentido resulta interesante como ya Viollet Le Duc, reconocía que, una vez que la arquitectura sale de la verdad, se va desviando más y más, hasta caminos sin salida. Esos caminos sin salida son bases falsas que llevarían a la equivocación, por ello es peligroso que, como dice Berlage: «*La mentira se ha convertido en regla y la sinceridad en excepción.*» (1905:11-23)³³.

Entonces, parafraseando a G. Keller, debemos evitar que la verdad, en la arquitectura, se nos escape³⁴. Primeramente evitar el pragmatismo de entender la verdad como utilidad de un individuo o grupo social y también la intersubjetividad de creer que la verdad depende de los acuerdos que pueda determinar un grupo específico.

Ese relativismo cognitivo debe ser desmontado por la realidad, perseverando en la certeza de que la verdad es independiente del sujeto o grupo humano y solo depende de cómo sea el mundo realmente.

Verdad es poner el comienzo en lo concreto, nos dice Adorno (1966); tal como defiende Wittgenstein (1921): las cosas son así de hecho, lo sepa alguien o no, lo crea alguien o no, por ello la realidad es quien determina la falsedad o verdad. De este modo, las verdades no son 'subjetivas' y no dependen de nuestra voluntad. Por ello, para Russell (1946) son

³⁰ Aquí Eagleton cita a Heidegger: «*Lo que es verdad, sólo puede distinguirlo quien es veraz.*» (Heidegger, *Nietzsche*, vol I, 1981:127).

³¹ Adorno (1966) también recomienda renunciar al consuelo de que basta con saber que no podemos perder la verdad.

³² En este sentido, desde Ruskin (1849) cuando nos dice que la verdad no perdona ninguna mancha o falta, pasando por Vaux (1864) quién sostiene que la buena arquitectura germinará en una sociedad donde se ama la verdad; por Berlage (1905) que coloca a la verdad en el centro de su idea de arquitectura; por Mies (1932a) cuando pide desarrollar un trabajo estrictamente verdadero y, hasta Zumthor (1988), con su convencimiento de la verdad concreta de la arquitectura.

³³ Esta falta de bases previas verdaderas, para H. Schmidt, conducen a la arquitectura a convertirse en un 'bazar' con recursos estilísticos múltiples; por ello, D. Watkin es tajante al sostener que si la arquitectura puede ser veraz, su mentira sería inmoral.

³⁴ «*La verdad no se nos escapará.*» es la frase original del autor.

independientes del 'control' humano pues la verdad o falsedad de algo no contiene a la persona que lo juzga³⁵.

Siguiendo esa reflexión, Peter Zumthor muestra su convencimiento de que siguen existiendo cosas verdaderas, pues la realidad de la arquitectura es lo concreto y no hay ninguna idea fuera de las cosas; por ello nos dice: «*La verdad se esconde en las propias cosas.*» (1991:30). De hecho, habla de la arquitectura como una materia siempre concreta y real.

En este sentido, la verdad sería la realidad de las cosas, sería llegar a conocer las cosas 'tal como son'. Como la entiende Van Doesburg (1918), para quien la verdad solo puede ser expresada desde la realidad, con independencia de quien lo diga³⁶. Una realidad que debe ser entendida como una condición 'objetiva' y material de la verdad, que coloca el criterio 'de verdad' en el propio objeto³⁷.

Entonces, lo que aparece es una búsqueda de verdad centrada en el objeto, en cuanto 'objetividad' de la verdad 'autónoma'. Esa condición de 'lo objetivo' que Gramsci entiende como aquello verificable por todos los humanos y que, para Behne (1927), es base constructora de la función social para la humanidad, al estar libre de todo subjetivismo arbitrario³⁸. Einstein lo expresa así:

«...hay acontecimientos objetivos que son independientes de los individuos y, por ello, de la simultaneidad de percepción subjetiva debemos pasar a la objetividad real de los acontecimientos mismos.»³⁹.

Sabemos también que la verdad es más evasiva que nunca y parece estar oculta tras un velo difuso y tembloroso de contradicciones que laten en la realidad⁴⁰. Esto obliga a redoblar esfuerzos por no olvidar su valor como condición básica de la ética y como derecho humano⁴¹, Así lo piensa Loos: «*Pues la verdad, aunque tenga cientos de años, tiene más relación con nosotros que la mentira que avanza a nuestro lado.*» (1913b:78). También obliga a aceptar su imposibilidad y concentrarse en su aproximación, es decir, a transitar los caminos intelectuales que llevan a ella, como nos dice J. Margarit:

«*La mente no busca la verdad por sí misma, hay que enseñarle que la verdad vale la pena. Que el esfuerzo y el dolor que produce valen la pena. La moraleja de un poema sería: 'la verdad duele, pero es necesaria.'*» (2015).

L. Wittgenstein (1921) refuerza el valor de estar en sintonía con la verdad, pues -a su juicio- para convencer a alguien de la verdad, no basta con constatarla, sino que debe encontrarse el

³⁵ «*No más visiones del mundo, sino realidades del mundo.*» nos pide E. Lissitzky, extraído de (Dal Co, 1972:32).

³⁶ En este sentido A. Machado nos dice «*La verdad es la verdad, díjala Agamenón o su porquero.*» (1936:41), «*...nunca un gran filósofo renegaría de la verdad si, por azar, la oyese de labios de su barbero.*» (1936:111).

³⁷ Dice A. Machado: «*Solo el objeto real, inagotable para quien sepa mirarlo, puede interesarnos...*» (1936:229).

³⁸ «*El trabajo no objetivo es aquel que se derrocha en historias inventadas.*» (Behne, 1927:2). La exigencia de objetividad (*sachlichkeit*) desde Poelzig (1906) y su reclamo por una objetividad que sea base de una construcción sana, pasando por Messel y Wagner al asociar objetividad a la finalidad, por Van Eesteren y Van Doesburg (1923) cuando se declaran enemigos de toda especulación subjetiva, hasta Mies (1947, 1963, 1926, 1924) y Le Corbusier (1925), ha sido una reivindicación disciplinar que suele entenderse como llamado a un frío racionalismo funcionalista y mecanicista, sin negar que en casos ha sido así, véase por ejemplo la pieza de baño diseñada por Buckminster Fuller en 1938.

³⁹ Durante la Conferencia dictada en College de France, el año 1922.

⁴⁰ Bunge (2001) nos dice que en la medida que se debilita la verdad crecen las punzadas de la contradicción, y que si bien la contradicción es una realidad de la vida, lo mejor es enfrentarse a ella y combatirla.

⁴¹ Balmes (1854) habla de estar en guardia contra la falta de veracidad.

camino que va del error hasta ella⁴². Ese esfuerzo por acercarse a lo que verdaderamente es, ese ‘camino de verdad’, debe ser independiente del color que la verdad pueda tener. Como dice C. J. Lewis (1955), se debe poseer un voto tácito de no subordinar nunca el motivo de búsqueda objetiva de la verdad a alguna preferencia, a alguna inclinación subjetiva o a alguna consideración oportunista.

De este modo, la búsqueda de verdad debe ser uno de los nortes del arquitecto, esa búsqueda intelectual de lo verdadero que Van Doesburg (1930) reclama incluso al arte. Según Norberg-Schultz, esa búsqueda se da por aproximaciones sucesivas que se corrigen recíprocamente; es decir, la verdad se alimenta del error anterior, una suerte de camino evolutivo, un proceso constante de errores decrecientes que se basa en la confianza de que las doctrinas serias de acercamiento a la verdad están corrigiéndose y aproximándonos a ella más que antes.

Entonces lo que nos debe interesar es la mayor tendencia a la verdad de cada objeto, como aproximación a la coherencia. Asumir la modestia de elegir no la verdad, sino el disponerse a buscarla desde las revelaciones intelectuales serias que exigía Buckminster Fuller; y que nos llevaría hacia un saber y un actuar de primera calidad. Como dice Herringel:

« ¡Cuántas cosas no tiene que vencer y dejar atrás hasta que, por fin, tropiece con la verdad! ¡Cuántas veces le atormenta en el camino la desconsoladora sensación de aspirar a lo imposible! Y no obstante, llegará el día en que lo imposible se habrá hecho posible, más aún, natural.» (1959:23-24).

De esta forma se comprende como una racionalidad abierta a la discusión y lo nuevo, crítica y autocrítica, y atenta a la evidencia, se muestra evolutiva y necesaria para buscar ‘la verdad’ como tarea ética incuestionable, al ser parte del fundamento de progreso y avance de la civilización.

Por otro lado, esta búsqueda sincera de la verdad se respaldaría en comprender que ella ‘es’ desde la realidad. En el caso arquitectónico, esto implicaría aceptar que se encuentra contenida en el objeto mismo; además de nutrirse del error decreciente que nos habla de su imposibilidad, pero nos abriría el camino hacia la verdad, como fuente epistémica necesaria de una posible coherencia en el proyecto.

⁴² Aristóteles nos dice con precisión, «decir de lo que es, que no es, o decir de lo que no es, que es, es falso; por el contrario, decir de lo que es, que es, y de lo que no es, que no es, es verdadero» (s.f.b:35).

4.1.3. EL SENTIDO DE LO CIENTÍFICO EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Este epígrafe estudia y expone los argumentos esgrimidos en torno al sentido y dimensión ‘científica’ que pueden adquirir el proyecto y la proyectación, como posible base epistemológica y ética necesaria para englobar, comprender y dirigir los principios desarrollados por la revisión crítica de la modernidad en su búsqueda de la coherencia en el proyecto arquitectónico.

*«...el intelecto es la única guía de la ‘Arquitectura Universal’,
que es movimiento supremo de supervivencia de la
humanidad. Arquitectura Universal: antídoto científico...»*

R. Buckminster Fuller, 1932

Para cerrar este capítulo, con un epígrafe tan impopular y cuestionado por el contexto epistémico del proyecto contemporáneo, es necesario partir con algunas prevenciones que ayudarán a conducir el ‘sentido’ de lo científico en el proyecto arquitectónico.

Primeramente debemos desterrar la identificación entre ciencia y técnica. Para M. L. Scalvini esta unidad es impropia e ilegítima pues la disponibilidad del instrumento técnico nada tiene que ver con la libertad de la ciencia. En ese sentido, la arquitectura no tiene que ver, ni se encuentra determinada epistemológicamente por la ‘aridez’ y rigidez técnica, sino que se sirve de ella.

Esto es lo que Carlo Blasi refiere cuando distingue entre una comprensión de la ciencia en el proyecto como ‘acto tecnocrático’ versus una comprensión que se identifica con entender la proyectualidad como un acto racional y controlable, que también posee un compromiso social y ético.

Hablamos de una actitud científica que busca entender y justificar las acciones preguntándose ‘¿Por qué?’, muy distinta a un automatismo que renuncia a preguntar⁴³. En este sentido parece ir la observación de Norberg-Schultz cuando sostiene que la arquitectura, más que un método elaborado, ha tenido el carácter de ‘creencia’ que se aferra a ideas y formas de hacer obsoletas⁴⁴, así se mantendría como material para la ideología⁴⁵, opuesto a la condición científica.

Esta condición científica se fundamenta en la realidad y la ‘objetividad’, una realidad que puede ser científicamente conocida y una objetividad materialista que reconoce la existencia de objetos exteriores a nuestra conciencia y cuya condición es independiente de nuestras opiniones o el estatuto social de quienes las apoyan⁴⁶.

⁴³ Incluso a preguntas menos justificadas, pero positivas y abiertas como ‘¿Por qué no?’.

⁴⁴ Cabría preguntarse en este momento ¿Es posible, porque en arquitectura sí, imaginar un médico que en la actualidad recete un tratamiento de los años 1950 o del siglo XIX?

⁴⁵ Pensemos en lo que se transformó el ‘estilo moderno’ en las décadas 1960 y 1970 aproximadamente.

⁴⁶ Al respecto Marina escribe: «A la realidad le tiene sin cuidado que exista un científico, está siempre más allá. Solo podemos conocerla a la manera humana, inventado sistemas de conceptos para hacerla navegable y comprensible.» (2004:21).

Esta negación de la arbitrariedad o el azar se fundamenta, como sostiene R. Fox, en que -nos guste o no- la objetividad de la ciencia y su disposición a someterse a validación o refutación es el único lenguaje universal capaz de brindar conocimientos objetivos del mundo. Aquello que se define como la fiabilidad que tiene la ciencia pues, aun siendo incompleta y aproximada, permite tener una comprensión más objetiva de algunos aspectos del mundo. Por ello se nos pide que el pensamiento esté conforme con la realidad⁴⁷. Es lo que S. Hawkins define así:

«Toda la historia de la ciencia ha consistido en una comprensión gradual de que los hechos no ocurren de una forma arbitraria sin que reflejen un cierto orden subyacente.» (1998:84).

Hoy en día, gracias a la física moderna, sabemos que la objetividad total es una imposibilidad, pero la ciencia no se desalienta y avanza hacia ella sin alcanzarla y -sobretudo- sin ceder ante el relativismo⁴⁸. Intenta aproximarse gradualmente, más y más, a ese ideal de una verdad objetiva que debe atender a todas las circunstancias del objeto, sin descuidar ninguna por despreciable que parezca⁴⁹.

Sin embargo, estas condiciones no son las que más influencia han tenido en los arquitectos para reclamar un rigor científico en el proyecto de arquitectura. Las condiciones de autocrítica evolutiva que aproxima a la verdad y la dimensión ética de la ciencia son los entendimientos más esgrimidos para hablar de la arquitectura como ciencia, veamos.

Desde que Vitruvio nos dice que la arquitectura es una ciencia -acompañada de muchos conocimientos- encontramos esta comprensión de forma continua en la teorización sobre el proyecto arquitectónico. Para R. Masiero es, primero V. Scamozzi y luego Daniele Barbaro, quienes reafirman con determinación el carácter preeminentemente científico de la arquitectura, rechazando el Barroco y afirmando que la razón es *la ley* de la arquitectura. D. Barbaro habla de la arquitectura como ciencia al adoptar los principios racionales, pero es una razón 'aplicada' que busca pasar de la materia como mero 'estar' al deber ético de la arquitectura que es un 'bien-estar'.

En este recuento, encontramos a Ruskin (1849), quien nos dice que de perder la condición de ciencia, la arquitectura retornaría a la ceguera de una impotente infancia; a O Wagner que defiende una arquitectura que sea expresión del más elevado saber humano; a Behne (1923), quien pide construir de forma 'altamente científica'; a Van Doesburg (1930) que nos dice que la arquitectura debe fundarse en la ciencia, pues con ésta base y actitud científica se puede llevar a la arquitectura 'por el buen camino'; y a Buckminster Fuller que nos dice que la ciencia es la

⁴⁷ Esta negación de la arbitrariedad también la sostiene M. Kaku cuando después de lograr estudiar a escala subatómica, y libre de toda influencia, el caos absoluto declara: *«Todo lo que llamamos azar ya no tiene más sentido, porque estamos en un plano regido por reglas creadas y no determinado por azares universales.»* (2014).

⁴⁸ Balmes pide *«Nada de vaguedad, nada de abstracciones, nada de fantástico o sentimental...»* (1845:52) y Machado irónicamente nos dice *«Que dos y dos sean necesariamente cuatro, es una opinión que muchos compartimos. Pero si alguien sinceramente piensa otra cosa, que lo diga. Aquí no nos asombramos de nada. Ni siquiera hemos de exigirle la prueba de su aserto, porque ello equivaldría a obligarle a aceptar las normas de nuestro pensamiento, en las cuales habrían de fundarse los argumentos que nos convencieran. Pero estas normas y estos argumentos sólo pueden probar nuestra tesis...»* (1936:169).

⁴⁹ Como pide Zumthor en arquitectura: *«El objeto así percibido no nos impone ningún enunciado; simplemente está ahí. Nuestra percepción deviene tranquila, sin prejuicios, sin afán de posesión.»* (1988:17). Por otra parte, es sabido que el avance científico, día a día, elimina la creencia de que existe diferencia subjetiva entre el fenómeno objetivo y el objeto en sí; Einstein, Heisenberg y Spencer-Brown ayudan a reconocer que el sujeto y el objeto son 'dos partes' de lo mismo.

tentativa de ordenar la experiencia pero, sobre todo, una actividad intelectual que es única y necesaria para la supervivencia humana.

Encontramos también a H. Meyer cuando habla de transformar el taller en un laboratorio científico, con base en el pensamiento incisivo e inventivo que es extremadamente preciso. De igual modo habla de que construir es un problema de conocimiento y, por tanto, el construir se transforma en una ciencia⁵⁰. También K. Teige nos dice que la arquitectura es una ciencia y no un arte: *«La arquitectura es esencialmente una ciencia, más bien una ciencia pura que una ciencia aplicada, una ciencia no solamente en el sentido de la técnica.»* (1929:84),

En este mismo sentido, F. Dal Co habla de una arquitectura que tiende a transformarse en ciencia, pues no admite ya la presencia de variables incontroladas. Finalmente, en esta línea de comprender la arquitectura como ciencia, encontramos a Amos Rapoport cuando nos dice: *«La arquitectura no es una libre actividad artística, sino una profesión basada en la ciencia»* (2003:7), donde el objetivo no es ‘expresarse’ sino la creación de entornos que se ajusten a su usuario y para ello ve que el método indicado es la investigación científica en su integralidad⁵¹.

Ante la evidente posibilidad de caer en la rigidez del método científico, los mismos arquitectos se encargan de precisar el sentido que debe tener la ciencia en el proyecto y su proceso. Ya en 1931, H. Meyer nos dice que el arquitecto en sí no es un científico en el estricto sentido de la palabra; cosa que De la Sota comparte cuando nos habla de que el proyecto requiere una ‘concepción científica’, teniendo que buscar sus propios caminos o métodos de evolución⁵².

Para Gregotti (1991) esto es entender la ciencia como un valor primario y una propiedad específica del mundo moderno, por ello nos dice que el no aceptarla como condición epistémica y, al mismo tiempo, adoptar el rigor del método científico a nivel operativo, ciertamente no es propio de la arquitectura.

Hablamos de usar un ‘sentido científico’, que apunte a una ‘tensión tendente’ a construir métodos de indagación científicamente consecuentes. Es la idea de una ‘refundamentación teórica’ que, como dice Scalvini, debe entenderse como una necesidad de proporcionar una base de naturaleza científica a la actividad proyectual.

En este sentido Montaner y Muxi reconocen que lo importante ha sido entender la arquitectura como un trabajo científico y colectivo, que además es transmisible. En esta dirección, convendría recurrir a Hegel cuando se pregunta ¿Puede el arte ser tratado científicamente? Y percatarse de que el término científico no se debe entender en su restringida acepción positivista, sino que apunta al saber y sus condiciones: rigor, objetividad, necesidad y sistematicidad. De esto habla A. Aalto cuando nos dice:

«Los métodos arquitectónicos se asemejan, a los científicos, en ocasiones; y en la arquitectura puede adoptarse un proceso de investigación como se utiliza en la ciencia. La investigación en la arquitectura [en el proyecto de arquitectura] puede ser cada vez más metódica, pero su esencia nunca llegará a ser exclusivamente analítica.» (1970:52).

⁵⁰ *«Construir es hoy una ciencia [y] la arquitectura es la ciencia de la construcción.»* (Meyer, 1936:31).

⁵¹ Rapoport extrema la dimensión científica al considerar que debe presentarse en todo el proceso de diseño y en la cadena de decisiones que lo preceden, llega a definir que el quehacer proyectual debe conducir a formular hipótesis, las que posteriormente deben ser sometidas a demostración y evaluación de resultados.

⁵² De la Sota habla de ello en dos textos: (1968c, 1970a).

En este sentido es importante lo que expresa A. Pérez Gómez cuando nos dice que es fundamental entender que la arquitectura y la ciencia estaban conectadas desde los mismos comienzos de la tradición occidental, pues sus objetivos iban en paralelo: ambas apuntaban a la verdad. Ahora sabemos, por la misma ciencia, que no es posible hablar de un método único de aproximación a la verdad, pero mientras unos parecen estar más próximos a renunciar a ella, la ciencia se nos consagra, como base epistemológica y camino posible, para acercarnos.

En este sentido, H. Broch habla de un necesario y científico amor a la verdad, a la lógica y a la intuición, pero una intuición en los términos que la utiliza Einstein: como inteligencia intuitiva que se apoya en la experiencia, nada de arbitrariedad. Por esto, para J. A. Marina la ciencia nace de ese impulso por explicar, por aprehender y humanizar conceptualmente la realidad, de hecho la define como una actividad poética que busca conocer:

«...surge una nueva poesía: la poesía del conocimiento [...] ambas cumplen funciones irreductibles: la poesía 'ex-presá', la ciencia 'ex-plica' [...] ese prefijo común que designa la salida del hontanar, debería ponernos sobre aviso.» (2004:19-20).

De este modo la ciencia es *profecía auto-cumplida*, pues no nos deja creer jamás que hayamos llegado a la perfección en ningún sentido pero, sin embargo, se nos presenta como el único modo fiable de poder acceder a ella. Quizá por esto, Russell (1959) nos diga que la ciencia nunca es enteramente cierta, de hecho sostiene que a menudo es muy falsa, pero de igual modo tiene mayores posibilidades de ser cierta que las otras teorías no científicas, por ello concluye que es razonable aceptarla hipotéticamente⁵³.

Hablamos de ese sentido científico de resolver los problemas proyectuales, conducente al progreso de la disciplina que se basa en tareas con rigor y estudio precisos. Para Gregotti (1991) esto se puede condensar en que la base del pensamiento cognitivo-científico es su naturaleza de hipótesis, de conjetura provisionalmente mejor adaptada para resolver y explicar un grupo de problemas. Esta comprensión de la hipótesis como conjetura cobra valor, pues podría producir un acercamiento entre los procedimientos de tipo 'científico' y los de tipo 'creador'.

Otra dimensión muy importante de la ciencia es su autocrítica perpetua. La refutación de los errores es la verdadera razón de ser de la investigación científica. Por ello, para Ovejero Lucas, la ciencia progresa, corrige y soluciona por la correcta aplicación de la noción de la verdad, que depende totalmente de cómo son las cosas en el mundo, de si lo que sostiene la proposición es lo que sucede en el mundo.

Pero sabemos que, aun cuando la realidad es concreta, también es paradójica y contradictoria, sino, ciertamente no se necesitarían las ciencias. Es precisamente por ello que la ciencia se mueve (o enfrenta) entre la contradicción y la complejidad. En este sentido E. Morin (1999) nos dice que la ciencia nos ha hecho adquirir muchas certezas, pero de la misma manera nos ha revelado innumerables incertidumbres decrecientes.

En este sentido, E. Battisti propone que la delimitación de una determinada rama del saber se basa en las contradicciones particulares que existen en su respectivo objeto de estudio (el proyecto de arquitectura en este caso), por lo que esas contradicciones -inherentes al hecho- constituirían el objeto de una ciencia determinada.

⁵³ Esta evolución continua, que se aproxima a la verdad, la define Valéry: «*Son miles de pruebas de millares de hombres que convergen lentamente.*» (1924:66).

Así, esa condición de contradicciones inherentes, requiere ser superada dialécticamente y, junto a la concepción material de la realidad, la ciencia abraza abiertamente la complejidad, donde los procesos son interactivos y opuestos. Entonces estos puntos de partida ‘desde el caos’, son considerados como el camino hacia la coherencia, rechazando abiertamente la lógica lineal y el pensamiento jerárquico.

Por otra parte, Gregotti (1991) nos habla de un difundido sentimiento de resistencia al dominio del pensamiento científico por parte de los arquitectos, lo que reconoce como una actitud ‘misteriosa’, pues la misión del pensamiento científico es siempre superar el presente⁵⁴.

En esta dirección, se debe considerar que la base del pensamiento científico es ser ‘progresista’, un modo de proceder desde sus mismas reorganizaciones, que ‘amenaza’ continuamente su último avance desde un ‘escepticismo específico’ que se basa en la idea de que la crítica de todas las presuposiciones de la ciencia -y de la ideología- deben ser el único principio absoluto de la ciencia. Esto hace que se desate la fundamental ‘lucha’ por la transformación de la ideología en una ciencia crítica. Así lo expresa Ovejero Lucas:

«En ese sentido, la verdad sería el resultado, agregado, de discrepancias en conflicto, de la disposición de cada uno a cargar a favor de su tesis y a derrumbar los de los otros. Sobre ese modo opera, ejemplarmente, el mecanismo de tasación de la ciencia y finalmente, emergen los buenos resultados.» (2014:82).

Por esto, A. Valdecantos nos dice que la mudanza de los saberes, y por tanto del juicio, no debe ser signo de derrota, pues la ciencia es un tipo de conocimiento que incluye en cualquier modo, o medida, una garantía de su propia validez.

Así la ciencia va desvelando mitos por medio de la negación y superación de la buena tradición, una condición no cronológica, sino más bien dialógica que demuestra salud permanente mediante una crítica constante. Esto lo resume Viollet-le-Duc de la siguiente forma:

«Es preciso que el arquitecto no sea solamente sabio, sino que se sirva de su ciencia y aporte algo de sí mismo; que consienta olvidar los lugares comunes que con una persistencia digna de un fin más noble han pesado sobre el arte de la arquitectura desde hace casi doscientos años.» (1863:141).

En esta misma dirección Marina (2004) habla de ser cautos y pacientes para poder someter todo a prueba, pues desde la *ultramodernidad* se cree posible justificar la verdad o falsedad, dejando su errónea comprensión neutral y asumiendo su concreta fuerza ética.

Ahora bien, el trasfondo ético que anuncia Marina de entender la arquitectura como una ciencia ya está presente en L. B. Alberti. Él caracteriza su idea de buen arquitecto como la de un científico de alta calificación ética, que atienda a las necesidades más propias del ser humano usando la inteligencia y el conocimiento en todos los campos de saber pertinentes.

La comprensión de la arquitectura como ciencia que busca lo verdadero está presente en muchos autores⁵⁵, donde se reconoce la inmanencia de la idea platónica de relación entre

⁵⁴ Para Maldonado esto es un poner en crisis los ‘paradigmas’ para ser remplazados por otros inéditos o bien por la reconversión de ‘paradigmas’ precedentes. A esto le llama (apoyado en Krafft) *progressus retrogradis*; como muestra, sostiene que el paradigma de Copérnico se hallaba ya, en embrión, en el de Tolomeo. La diferencia con Kuhn, radica en que éste piensa el paradigma como una construcción intersubjetiva.

verdadero, bello y bueno. Por ello es que Kruft (1985a) -estudioso de estos autores- nos dice que la arquitectura penetra en el terreno de la ética.

Ya en el siglo XX es H. Meyer quien, junto con defender el sentido científico de la arquitectura, la ve como un instrumento social. Dirá que es un arma poderosa en la 'lucha de clases'. Por su parte, Mies (1928a) cita a Bacon de Veruliano pues, según argumenta, él da el paso de entender la ciencia como meta en sí misma hacia entenderla como un campo que sirva a la vida. Esto es lo mismo que en la actualidad E. Souto da Moura defiende al declarar que la arquitectura es un modo de conocimiento, una ciencia para organizar el espacio de todos, que haga posible y mejor la vida.

En este sentido, volvemos a citar a A. Chalmers, pues él entiende que la ciencia cubre una necesidad ética ante un mundo que presenta abismos de desigualdad social y de destrucción del medio ambiente. Por ello sostiene que negar la ciencia es otro tipo de racismo, que afecta a los desheredados y niega los aportes que ella trae a la emancipación social.

Hablamos de entender la ciencia crítica y progresista como un instrumento de la racionalidad ética, que conviene comprender para no ser presa de una desconfianza oscurantista, como expresa J. Nehru:

«...el talante intrépido y a la vez crítico de la ciencia, la búsqueda de verdad y de conocimientos nuevos, el rechazo a aceptar nada que no se haya comprobado, la capacidad de modificar conclusiones antiguas ante datos nuevos, la confianza en los hechos observados y no en la teoría preconcebida, [y] la dura disciplina mental [...] el enfoque o talante científico son, o deberían ser, un estilo de vida, una conducta del pensamiento, un método de actuación con el prójimo.» (1946:523).

Por consiguiente, y luego de los argumentos presentados, podemos advertir que la dimensión científica se posicionaría como un condensador de la base epistemológica que requiere la búsqueda de la coherencia en el proyecto arquitectónico.

Para esto se haría necesario comprender la relación sinérgica entre la proyectación y la ciencia, donde ésta última incorpora criterios como la objetividad, el rigor, la sistematicidad, la validación y refutación, la autocrítica evolutiva tendente a la aproximación a la verdad, la aceptación de la contradicción como campo de trabajo, la evolución desde el error y una necesidad o compromiso ético.

Todos estos criterios permiten sostener que una concepción y un cierto rigor científico del proyecto ayudan a tratar e integrar activamente los principios necesarios para posicionarse en la búsqueda de la coherencia del objeto arquitectónico.

De esta forma empezamos a advertir como la revisión crítica de la modernidad nos permite ir construyendo las bases epistémico-éticas que requeriría la coherencia para ser posible de búsqueda proyectual.

⁵⁵ Por ejemplo, el mismo Daniele Barbaro entiende la arquitectura como ciencia y tiene como meta de la arquitectura lo verdadero. Es la misma consideración que tiene A. Palladio, para quien construir lo bello es construir el bien y lo verdadero.

4.2. EL COMPROMISO ÉTICO EPISTÉMICO EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

4.2.1. LA NECESIDAD ÉTICA DE LA COHERENCIA

Este epígrafe expone y estudia los argumentos que muestran cómo la coherencia en el proyecto arquitectónico se fundamenta en la ética, la que a su vez se apoya en valores epistémicos de una modernidad revisada, que permite avanzar en responder y servir a la identificación de las necesidades humanas que hacen del proyecto un instrumento de mejora social y ética.

«...se trata de una arquitectura débil al servicio de los poderosos [...] Nosotros debemos luchar por una nueva racionalidad: una arquitectura fuerte al servicio de los débiles.»

H. Hertzberger.

Hasta este punto hemos dejado fluir, por la contundencia del discurso, una relativa homogeneidad entre las nociones de ética y moral. Pero para avanzar y precisar, es necesario tomar a Marina y diferenciar los términos:

«Conviene distinguir entre ‘moral’ que es un fenómeno social (hay tantas morales como culturas), y ‘ética’, que pretende ser moral transcultural, el esfuerzo de la especie humana por constituirse a sí misma como una especie dotada de dignidad, es decir, de derechos.» (2004:133).

Visto así, la moral sería una propiedad de las ‘culturas’ que pertenecerían a la posmodernidad, al relativismo y al pragmatismo; la ética, en cambio, sería cercana al panhumanismo y dignidad social universal. Aproximémonos a su definición.

Más allá de que suela igualarse a la ética con las virtudes, encontramos en B. Russell (1966) un intento por separar a la ética de los preceptos religiosos e ideológicos, con el fin de convertirla en un campo del saber analizable, siguiendo criterios de la racionalidad científica universal. Lo primero que realiza el autor es cuestionar la separación entre lo bueno y lo verdadero como campos independientes, el primero correspondiente a la ética y el segundo a la ciencia.

Para Russell, el estudio de la ética no es extraño a la ciencia, sino que ella es una de las ciencias y tiene como objetivo las proposiciones sobre la práctica. El fin de la ética es encontrar proposiciones verdaderas acerca de las conductas, entonces esas proposiciones también son parte de ‘la verdad’. Así, la ética debe incluir el estudio de lo bueno y lo malo, pues es necesario que exijamos razones sobre la bondad o maldad de una acción y sus consecuencias; en sus palabras:

«El primer paso en la ética, por consiguiente, es dejar muy en claro qué entendemos por bueno y malo. Solamente a partir de aquí podemos volver a la conducta, y afirmar que la conducta justa se refiere a la producción de bienes y la evitación de males.» (1966:14).

Lo que se busca es una ‘conducta justa’ apoyada en el bien, por eso A. F. Utz nos dice que no debe regir como norma *lo que es*, sino *lo que debe ser*. Utz sostiene que desde la confusión y ausencia de dirección, no puede vivir ninguna comunidad; pues para el avance social de la comunidad sería necesaria una ética profunda, poderosa y clara. Por ello, Ovejero Lucas nos

dice que es necesario tomarse en serio el afán de regir la propia vida por ideas decentes (verdad, belleza y justicia) y tener un trato honesto con esas ideas.

Al respecto, y entrando en el campo arquitectónico, Mies nos dice: *«La ética ha de señalar por sí misma los fines, por cuya causa existen todos los medios, y precisamente los fines superiores, absolutos, que ya no pueden entenderse como medio para algo.»* (1930b:466). Esto encuentra similitud a cuando Utz comprende que las normas éticas proceden de arriba hacia abajo, en pendiente, desde los contenidos universales a los concretos.

Una de las nociones más extensivas de ética para la arquitectura la entrega W. Morris en 1881, incluye la arquitectura como parte del ambiente de la vida humana y la civilización, teniendo como compromiso satisfacer las necesidades del hombre. De hecho, Para Montaner y Muxi, ese sentido ético de la disciplina encuentra sus inicios en Pugin, Ruskin y el propio Morris; en ellos ven un inicio del discurso social de la arquitectura, pasando de lo formal impositivo a lo ético-político.

El compromiso ético encuentra un argumento fuerte en la igualdad humana, ese ‘amor al prójimo’ que declaraba continuamente H. Meyer y que en Teige (1929) se expresa como el desarrollo de la tarea de nivelación de los desequilibrios sociales inherentes a la civilización⁵⁶. Este imperativo de compasión activa, de piedad ‘hacia él otro que sufre’ es una búsqueda de niveles mínimos de calidad de vida según Maldonado. Así lo resume M. Noel:

«Razonemos por el absurdo: usar la cabeza del otro como peldaño, utilizar al otro implica la desigualdad social. Yo soy un fin en mí mismo, el otro es sólo un medio; ello implica un egoísmo absoluto; implica no respetar al otro, implica establecer relaciones inauténticas, falsas. Implica situarse al nivel del aparentar ‘x’, siendo que el fondo es ‘y’, implica un principio de la discriminación, de sometimiento, de explotación, de odio, de violencia, y aún, de guerra. El reverso de la medalla, el que cada uno es un fin en sí mismo, implica una ética de igualdad, del altruismo, del respeto, de la autenticidad.» (2009:84).

Ahora bien, esta perseverancia en el contenido social de la arquitectura comienza por el paradójico reconocimiento de que, como dice E. Morin, es necesario ‘humanizar las relaciones humanas’ que afectan a la dignidad. Tal vez, por ello es que Ruskin hablaba del ‘acto de dar’, de buscar unos principios rectos, justos y nobles desde la modestia y honradez, que se orienten universalmente a la sociedad desde el sacrificio.

Ésta fuerte tendencia social parte de la no exclusión y de comprender que el trabajo del arquitecto es una actividad al servicio de la comunidad, pensada desde las ‘bases humanas’, con un claro centro en el habitante. Para Mies, son también importantes la dignidad humana ‘en su grado más elevado’ y la idea de servicio, porque ellas son ‘el camino a la comunidad’, versus el beneficio propio que conduciría al aislamiento. Entonces concluye Mies es necesario *«Servir en vez de dominar.»* (s.f.:491).

En este sentido, De la Sota (1969b) sostiene que los arquitectos de la modernidad de inicios del siglo XX desearon y comprendieron una sociedad más justa, donde la propia obra es un tema de

⁵⁶ Esta ‘nivelación’ para Teige *«Se hace en concordancia con la vida social y económica de la época: es decir, que el lujo es arquitectónicamente irrealizable.»* (1929-30:122).

Este ‘sentido’ de la arquitectura encuentra respaldo en discursos tan aparentemente desconectados como Lao-Tse (s.f) o Kant (1785), pues, si el primero nos recuerda que para que el hombre alcance la perfección debe salvar al prójimo y no desamparar a nadie, el segundo nos dice que nunca debe tomarse al otro como un medio, sino siempre como un fin.

responsabilidad y respuesta social, en la que debe imperar un sentimiento ‘auténticamente franciscano’, basado en la ayuda y el servicio a los demás, para que sencillamente la gente se encuentre mejor. Estas reflexiones hacen que De la Sota hable modestamente de la arquitectura como un servicio, tal como cualquier otro, pero portante de dignidad.

Norberg-Schultz comparte esta visión al plantear el valor público y la satisfacción de los problemas comunes que benefician a la sociedad, como imperativos de la disciplina⁵⁷. Ya Le Corbusier lo exponía así en su *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*:

«Muchos no han calculado que aquí se trata en efecto, de una atención fraternal prestada al prójimo. Que la arquitectura es una misión que reclama vocación a sus servidores. Que consagrada al bien de la vivienda (y la vivienda albergando después a los hombres, el trabajo, los objetos, las instituciones, los pensamientos), la arquitectura es un acto de amor y no una puesta en escena.» (1957:27)

En esto coincide con A. Aalto (1955), cuando éste reconoce que en la vida hay demasiadas situaciones organizadas de forma extremadamente brutal y, por ello, la principal labor del arquitecto es realizar lo necesario para una vida más amable, pues la arquitectura sigue siendo imprescindible por su papel sobre el hábitat humano; de hecho, para Gregotti (1972), es evidente que el hecho de habitar precede a todo proyecto⁵⁸.

Por lo tanto se desprende que la arquitectura tiene una irrenunciable relación con la vida humana y su bienestar, lo que se convierte en una forma moderna de ética arquitectónica o ‘ética del compromiso social’ del proyecto. Esta condición ética, con orígenes en la Ilustración, antepone las necesidades colectivas a los intereses individuales y trabaja para mejorar la realidad de las condiciones de vida, proyectando para el mayor bien de los hombres. Así es como el proyecto arquitectónico moderno tiene su soporte en las necesidades humanas concretas.

Esta noción de arquitectura como servicio público supeditado al bien común, reemplaza el egoísmo por el amor y la bondad a cada ser humano⁵⁹. Ya los primeros miembros del movimiento moderno hablaban de la necesidad de levantar nuestros valores, para fijarnos fines o finalidades desde ‘lo correcto’; en este sentido, para Gregotti (1991), esto se ha de fundar en una lógica antes social y moral que productiva, que camine en la dirección de una ‘ética de la racionalidad’.

Esto debería estar incluido en el compromiso hacia lo colectivo que, a su vez, requiere grandes exigencias de lógica, de sentido y de verdad, pues el proyecto debe nutrirse de la búsqueda del bien y de las ideas adecuadas que vayan en camino de la verdad. Por esto, ante una obra, debemos llegar a preguntarnos si ella es una mejora para el entorno, para los habitantes o la sociedad.

Como indica A. Pérez Gómez, la cuestión entonces es en primer lugar ética, pero una ética que, con peligro de redundar, sea claramente universal. Esto que no es tarea fácil con el panorama

⁵⁷ Incluso A. Rossi declara que se debe estar «Preocupados solamente por las dificultades reales de la sociedad en que vivimos.» (1973:22).

⁵⁸ Gregotti lo expone así: «Con todo, existe una materia muy general, o por así decir primordial, que las abarca a todas siendo, de alguna manera, la materia esencial de la arquitectura, aquello de lo que ésta se ocupa, propia de nuestro operar [...] se puede definir como la forma física del ambiente en función del hábitat humano.» (1972:53).

⁵⁹ Habermas, defensor de una ética dialógica, mantiene que el modo de fundamentar la ética es el dialogo entre todos ‘los afectados’.

descrito en los epígrafes anteriores, de hecho el actual diagnóstico sobre el asunto reconoce que son muy pocos los valores comunes que todos aún compartimos y sobre los cuales se puede construir. Por esta condición, Adorno (1966) sostiene que el personalismo *anético* es incapaz de reflexionar sobre la sociedad, quedando recortado por completo de lo universal.

Sin embargo, muchos autores consideran complementarias una ética individual y una ética social⁶⁰. La ética social, para Utz, es la ciencia ‘moral’ de lo social, cuyo objetivo es lo social ético; pertenece a las ciencias reales y no a las categorías de los puros sentimientos de valores que, de acuerdo con la ética axiológica, se configura de modo diferente en casos distintos, por la subjetividad de las preferencias (pragmatismo y relativismo).

Utz sostiene que la ética social es una ciencia que ordena total y completamente, en cuanto a contenido, desde el análisis real ontológico. Esto es importante porque establece la estructura del orden en que los hombres se encuentran unidos recíprocamente, es decir, en tanto que comunidad:

«...por tanto, existe siempre lo éticosocial allí donde se concibe una unidad superior entre dos o más hombres, en la que no se comprenden ya éste o aquél en su relación particular con el fin propio, sino que se comprende a ambos como un todo. Con otras palabras: Existe la ética social allí donde aparece la cuestión en torno a un bien común.» (1958:110).

De este modo, cada hombre tiene ciertos ‘deberes’ con la totalidad o bien común, pues lo individual está comprendido en lo general pero, desde la perspectiva ética, lo general es primordial. Esto es lo que define Utz, como la prosperidad general, en el sentido de bienestar de todos⁶¹.

Ahora bien, ésta concepción social de la arquitectura ya está presente en L. B. Alberti cuando se refiere a ella en términos éticos y morales para ‘beneficiar a la colectividad’. En nuestra disciplina este sentido socio ético va tomando un carácter más concreto, por ejemplo Le Corbusier (1923) centra su preocupación en la vida indigna y ‘desgraciada’ que se lleva al habitar casas que arruinan la salud y la moral del sujeto. En ese sentido la *Carta de Atenas* establece que el interés privado debe subordinarse al de carácter colectivo.

En esta misma dirección se va colocando el foco en las necesidades de los problemas actuales que pasan a ser un ‘deber’ hacia la sociedad. Para ello H. Meyer (1932) pide pasar a la mirada subalterna, es decir, conocer la vida de los obreros, junto con sus sufrimientos y necesidades. Se refiere a los cambios sociales que deben pasar a ser el punto de partida de cualquier acción.

Esta subordinación de la propia voluntad al papel social imperativo es, para E. Battisti, ‘el cuerpo de la disciplina’. Esto se relaciona con el sentido impersonal de la ética que argumenta Russell al declarar que si algo es bueno debe existir por sí mismo y no en razón de sus consecuencias ni de quién pueda disfrutarlas, pues lo bueno está ligado a una vida buena y verdadera⁶².

⁶⁰ Sokal ejemplifica las dos éticas así: «*Ética individual: ¿Qué tipo de investigación debe emprender (o negarse a emprender) un científico [...] Ética social ¿Qué tipo de investigación debe la sociedad incentivar, subvencionar o financiar con fondos públicos (o, alternativamente, desincentivar, gravar con impuestos o prohibir?)*» (2008:211).

⁶¹ Siguiendo esta línea, encontramos similitudes en autores tan diversos como Einstein (1949) cuando habla de estar guiados por un fin ético-social, o Morin cuando plantea una ética para la ‘era planetaria’ de la mundialización o globalización: «*La única y verdadera mundialización que estaría al servicio del género humano es la de la comprensión, de la solidaridad intelectual y moral de la humanidad.*» (1999:57).

⁶² «*Lo bueno universal es independiente de los deseos o intenciones particulares.*» nos dice Miranda (2011a:137).

Este sentido ético social, está presente en De la Sota (1955a) cuando busca una ciudad más humana y alegre para que el hombre viva mejor, estableciendo la aspiración del arquitecto en conseguir ‘una vida mejor para todos’; para ello cita a Buckminster Fuller, quien en 1932 escribe: «*No se trata de imaginar una sociedad mejor, sino de llegar a una arquitectura mejor para lograr una sociedad más deseable.*»⁶³.

Este giro, a considerar el proyecto como catalizador de una mejora en la calidad de vida, es compartido por T. Maldonado cuando nos dice que la calidad de vida está relacionada con el carácter vivible de nuestro ambiente.

Por otra parte, en 1957, J. Summerson se preguntaba ¿Dónde reside la ‘fuente de unidad’ de la arquitectura? Pensaba él, en una suerte de idea estable que fuese incuestionable socialmente y tomase a la arquitectura de forma unitaria: «*La fuente de unidad en la arquitectura moderna reside en la esfera social, en otras palabras, en el programa arquitectónico.*» (1957:232).

Esto, para Purini, sitúa a la arquitectura en la categoría de un ‘arte’ colectivo, que rechaza las soluciones personalistas, donde cada edificio debe encontrar su razón de ser como hecho civil que, a su vez, debe incluir los aspectos humanos de la visión política y social del problema. Con esta lógica ética, ve la arquitectura como una herramienta de la sociedad; «*Asume en este sentido su función social más alta, hablando del futuro destino civil de las comunidades...*» (1980:159).

Así la ética muestra su necesidad para la coherencia del proyecto, pues renueva y enfatiza su compromiso con la dimensión humana y social de la obra, siendo portadora de la finalidad de la misma. De este modo se comprende que si la coherencia se relaciona con una doble dependencia de relaciones internas y externas, estas últimas (en cuanto contexto humano no perteneciente a los materiales concretos del proyecto, sino a su sentido) nacen y se apoyan en su compromiso ético epistémico.

Esto se sintetiza en J. A. Marina cuando, desde la *Ultramodernidad*, nos recuerda que el esfuerzo es algo tan sencillo como ‘buscar buenas formas de vida’ y buscar soluciones a los problemas que afectan a la felicidad y dignidad de la especie humana. Por todo ello nos hace ver lo irrenunciable del compromiso universal ético para la arquitectura, al pedirnos la rehabilitación de la realidad: «*Rehabilitar la realidad es importante no sólo desde el punto de vista estético sino del punto de vista ético.*» (2004:224).

⁶³ Extraído de (De la Sota 1970a:57).

4.2.2. LA ÉTICA NECESARIA PARA LA COHERENCIA

Si antes se expuso el reconocimiento de la necesidad ética de la coherencia en el proyecto, ahora veremos el planteamiento de ciertas condiciones éticas en el arquitecto para enfrentar y desarrollar el proyecto. Esto se configura como una doble dimensión ética requerida (desde y hacia la obra) para indagar en las necesidades, las finalidades y el sentido del proyecto en cuanto factores fundamentales de su sistema externo.

«Pedimos al arquitecto auto-limitación, pues tiene entre sus manos muchas cosas que en esencia no pertenecen a la arquitectura...»

B. Van der Leek, 1917

Si intentamos obrar es porque buscamos siempre conseguir algún fin, por lo tanto surgen dos cuestiones: ¿Cuáles es el fin? Y ¿Cuál es el mejor medio para alcanzarle? Está presente entonces la necesidad del imperativo ético, como un compromiso social y universal del arquitecto.

Si en el epígrafe anterior hablábamos de esos principios en que apoyar las acciones; corresponde ahora discutirlo desde 'dentro', desde el obrar o el hacer propio de la práctica. Buscamos acercarnos a una determinación de la 'ética concreta', según la nombra Eagleton; aproximarnos de algún modo a establecer el mejor modo para alcanzar la idoneidad de los actos prácticos o -al menos- los mejores posibles según las circunstancias dadas.

Según nos dice el propio Russell (1966), debemos preguntar por qué tales y cuáles acciones deben ser realizadas, y seguir subiendo hasta los principios más básicos y fundamentales. De ese modo puede establecerse una relación entre principio y acción, que permite distinguir que acciones son 'buenas' y cuáles 'malas'. Esta *razonabilidad* de las exigencias tiene como objeto la veracidad de la acción, que en el plano del comportamiento corresponde a aproximarse, lo más posible, a la verdad.

Esta *razonabilidad*, en busca de la veracidad de la acción, se emparenta con la búsqueda de la sapiencia en la acción, en este caso es el conocimiento el que nos aproximaría a la verdad, que luego se desplazaría al modo de actuar. Eagleton, volviendo a su noción de 'ética concreta'⁶⁴, nos dice qué ella significa negociar y renegociar de una situación específica a otra situación específica.

En esa línea, para Russell, nuestro hacer está limitado por nuestro poder y oportunidades, pero no así 'lo bueno' que no está sometido a limitaciones; por ello el autor establece la conducta 'justa' como aquella que producirá las mejores consecuencias. Una 'rectitud objetiva', basada en las consecuencias, en cuanto criterio que permita distinguir entre 'lo que se cree' que es objetivamente justo y 'lo que es' objetivamente justo:

«Lo objetivamente justo, por tanto, depende de algún modo de las consecuencias. La suposición más natural, para empezar, sería que el acto objetivamente justo, en

⁶⁴ El autor la extrae directamente del «*Sittlichkeit de Hegel*» (Eagleton, 1990:498).

cualesquiera circunstancias, es el que tiene mejores consecuencias. Definiremos esto como el acto «más afortunado». El acto más afortunado, entonces, será el que produzca el mayor exceso de bien sobre el mal, o el menor exceso de mal sobre el bien (pues puede haber situaciones en las que cualquier acto posible tenga consecuencias que sean en conjunto malas).» (1966:32).

Este acto objetivamente justo, será entonces el más ‘afortunado’ en sus consecuencias y toma el nombre de ‘acto prudente’, como aquello que puede distinguir entre lo que es ‘prudente’ hacer y lo que no es ‘prudente’ realizar⁶⁵. Para poder sostener este principio de prudencia en el actuar debe reafirmarse el principio de causalidad de los acontecimientos concretos, pues si se duda de la causalidad ‘la ética se derrumba’, sostiene Russell; probablemente porque sin la causalidad se caería en la arbitrariedad de las consecuencias y, por ende, de los hechos mismos.

Se necesita entonces reconocer que la valoración de ‘justo’ o ‘injusto’ de un acto requiere que éste acto esté determinado por los acontecimientos anteriores y, de esa forma, poder ‘predecir’ objetivamente los posteriores (sus consecuencias).

Esto se muestra pertinente a la arquitectura para Gregotti (1991), en cuanto ayuda a comprender en qué medida podría restituir el sentido de la acción necesaria y, por defecto, también la innecesaria. Por otra parte, también implica el juicio de valor sobre qué medios han de usarse para alcanzar un fin ético: de ninguna manera se pueden tolerar medios *anéticos* para fines éticos.

En este sentido J. A. Marina propone un ‘paradigma’ de inteligencia ética: *«La teoría ultramoderna de la inteligencia se caracteriza por la acción y, por lo tanto no alcanza su culminación en la ciencia, sino en la ética.»* (2004:194). Lo primero que se debe reconocer, según el autor, es que la ética es la búsqueda de soluciones y esto exige un arduo trabajo por precisar los problemas.

Así es como, Para Morin (1999), se hace necesaria una ética ‘comprensiva’ que argumente y refute desde la racionalidad, que no excomulgue perentoriamente desde la ideología y que ‘acepte’ el error comprensivamente para su mejora.

En ese sentido, Marina enfatiza la importancia del *para qué* en detrimento del *porqué*, pues realmente debe importarnos decir ‘lo que sería bueno que hubiese’. Reconoce entonces que necesitamos atisbos de una ‘ética constituyente’ y universalista: *«Al inventar el orbe ético, el ámbito de los derechos, la dignidad humana como meta, la inteligencia compartida crea la más brillante poética de la acción.»* (2004:239).

En arquitectura, esta constitución desde la responsabilidad ética del arquitecto es mencionada por L. Benevolo cuando cita a G. Scott para demostrar el cambio de sentido: *«La pregunta que se hace no es ya sólo: ¿Es esta forma bella o apropiada?, sino, en primer lugar: ¿Es correcta?»*⁶⁶.

Sabemos que en arquitectura la ética no puede negar su deber de resolver los problemas que la sociedad plantea. Por ello A. Behne nos dice que reflexionar sobre la buena o mala arquitectura no es otra cosa que hacerlo sobre la vida buena o mala, y que, por lo tanto, la función del

⁶⁵ Para el profesor argentino Jorge Sarquis (2003) ya en Kant se encuentra una distinción del hacer. Kant establece - según Sarquis-, el hacer práctico como una búsqueda de la justicia y pertinencia en los actos de la vida cotidiana.

⁶⁶ Extraído de (Benevolo, 1962:164).

arquitecto es contribuir a organizar mejor la vida de la gente.⁶⁷ En ese sentido es que Greenough habla de ‘transferir’ responsabilidades a la arquitectura civil y el propio Mies intuye que el talante ético es fundamental para una acción ética prudente, por ello escribe: «*Una cosa será decisiva: la manera como nos afirmemos nosotros mismos frente a las circunstancias.*» (1930a:41).

En la actualidad, Zumthor (1988) habla poéticamente de un compromiso de ‘oponer resistencia’ a lo *inesencial*. Eso que hace a N. Chaves asegurar que no hay alternativa: renunciar a la producción culta del hábitat es incurrir en complicidad con los agentes de, lo que él llama, la *deculturación* y banalización social.

En este mismo sentido Norberg-Schultz sugiere que los arquitectos deben exigir más de sí mismos, junto con comprender que su responsabilidad trasciende la satisfacción del cliente individual. Pues, de acuerdo con E. Battisti, entiende la disciplina arquitectónica como un conjunto de prácticas operativas tendentes a transformar el ambiente físico y la base material de la sociedad.

De este modo, De la Sota (1987a) propone el imperativo de ‘hacer las cosas bien’ desde la estrategia de ‘mirada subalterna’, al pasar de ‘ser arquitecto’ a ‘ser usuario’ de los proyectos; esto supone una nueva determinación de los problemas humanos y sociales, y una visión más clara de lo que se ‘debe’ hacer.

El compromiso o contenido social también es cuestionado irónicamente por F. Soriano (1998) cuando pregunta si sólo somos ejecutores del gusto, si ya no podemos transformar la sociedad como hicieran los ‘irresponsables modernos’, o si ya no hay problemas sociales que tratar. La respuesta parece venir, desde Miranda (2005) cuando nos dice que no hay obra valiosa que no haya terminado comprometida en defensa de la dignidad panhumana; y, paradójicamente, desde una específica cita (reorientada) de W. Chalk:

«*Nuestra preocupación primordial es la gente, los usuarios de nuestros edificios; la edificación es un asunto serio; estamos creando una situación para la gente, un entorno que está siempre presente, para vivir, dormir, trabajar, actuar y moverse dentro de él; nuestro interés por las personas debe ser real. Los slogans no son suficientes, necesitamos humildad, un profundo sentido de la responsabilidad, capacidad para estudiar y comprender las necesidades, asociaciones y comportamiento humanos y sobre todo, habilidad para traducir nuestro hallazgos en formas constructivas.*» (1967:365).

Considerando lo anterior, es entendible la extensa búsqueda de una concreción ética por parte de los arquitectos. En el discurso disciplinar, con la noción de *utilitas*, se desarrollan argumentos en torno a las necesidades, la utilidad y las finalidades del proyecto.

En este sentido, Otto Wagner aboga por el surgimiento de razones que acompañen las acciones, pero estas razones deben ir acompañadas de la más completa satisfacción de las necesidades y de saber reconocerlas con acierto, en cuanto condiciones fundamentales e imprescindibles de la humanidad.

En este mismo sentido, desde la modernidad se habla de la obligación con las necesidades reales de cada día, como hacen Ginzburg y Chernikov al pedir tener en cuenta todas las

⁶⁷ Coincide con Ginzburg cuando escribe «*Entonces el arquitecto pensará que no es un decorador de la vida, sino su organizador.*» (1924:203).

necesidades auténticas y concretas de la vida y responder plenamente a las que tiene el carácter de colectivas en la sociedad.

Le Corbusier, en 1923, reconoce que la arquitectura de ese momento no satisfacía las necesidades de los problemas sociales y avanza hasta establecer a la misma arquitectura como una urgente necesidad humana⁶⁸. También considera que desde las necesidades surge el programa del proyecto, entonces dirá que nada le sale bien a la arquitectura si no está dictado por la necesidad social.

En ese mismo sentido, Mies (1931a) exige una determinación clara de las verdaderas necesidades para vivir, que deben ir acompañadas de la adecuación de los medios para satisfacerlas, superando la discordancia entre las verdades necesarias y las falsas pretensiones en el proyecto.

En 1958, E. N. Rogers nos dice que la arquitectura es una sublimación de las necesidades de la vida; esta 'sublimación' es transformada y englobada en el problema sobre la 'calidad' de vida, que en términos de De la Sota (1994a) se asocia al confort, la comodidad y funcionalidad para que más gente pueda vivir mejor.

La utilidad o funcionalidad que reconoce De la Sota, va más allá de la propia idea de cobijo, como el resguardo ante las inclemencias del medio ambiente⁶⁹. En esta dirección, Le Corbusier, ahora en 1929, nos dice que revisar las verdaderas funciones útiles es toda una revolución para la disciplina, que nos lleva a una objetivación de las circunstancias de nuestra vida.

Es la misma funcionalidad que para Van Doesburg (1925) se basa en la síntesis de las exigencias prácticas. Esto nos lleva a comprender que la finalidad de la arquitectura está directamente relacionada con su sentido ético, pues -según advierte A. Behne (1923)- el arquitecto tiene en sus manos el futuro de los habitantes; proponiendo, incluso, que la finalidad es la que 'crea' al arquitecto.

En este sentido, Mies (1977) sostiene que investigar las finalidades es indagar en la esencia de la arquitectura. Por ello se hace necesario conocer su naturaleza y, de ese modo, llegar a determinarlas de forma sencilla y clara; cosa que también pide De la Sota (1969c) cuando exige que la finalidad sea señalada con toda claridad.

Finalmente R. Masiero nos dice que la arquitectura debe situarse en la finalidad, lo que significa siempre un 'estar al servicio de'. A la luz de lo que hemos visto esto parece evidente e ineludible, pero el 'olvido' de la finalidad ética, en que ha caído la disciplina desde la segunda mitad del siglo XX, ha obligado a autores como M. Tafuri a preguntarse ¿Arquitectura para quién? Y a reconocer posteriormente que la característica principal de la arquitectura contemporánea es una 'sublime inutilidad'.

Entonces debemos preguntarnos ¿Qué ocurre para perder el sentido ético social de la arquitectura? Según Sarquis la respuesta está en las *«Inadecuaciones e incoherencias entre lo*

⁶⁸ «La arquitectura es una de las necesidades más urgentes del hombre.» (Le Corbusier, 1923:5).

⁶⁹ Una idea clara de utilidad la entrega un precursor de los planteamientos modernos, Johann B. Izzo, quien en 1773, escribe lo siguiente sobre la comodidad: «Una edificación es cómoda cuando cada una de sus partes y el edificio en su conjunto disponen de una distribución que permita realizar de forma cómoda y sin obstáculos los propósitos para los cuales el comitente la ha destinado. ¿Podrá cumplir con estos propósitos una edificación en la cual siempre se ha de luchar con las incomodidades y se ha de temer por la salud? ¿En la cual falta la luz, tan importante para el desempeño de la mayoría de las actividades humanas? ¿En la cual, debido a una disposición inconveniente de las partes, se ha de soportar el mal tiempo, el cansancio, los malos olores y otras incomodidades?» Extraído de (Kruft, 1985a:245).

esperablemente humano y la cosificación de la arquitectura.» (1993:3). Una cosificación que nos puede llevar a 1965, cuando Adorno al inaugurar la Deutscher Werkbund plantea esta condición mediada e ineludible entre autonomía y finalidad de la arquitectura:

«...justamente porque la arquitectura, además de ser autónoma, está ligada efectivamente a una finalidad no puede negar simplemente a los hombres como son; aun cuando en cuanto autónoma, deba hacerlo.» (1965:68).

Esto nos aproxima hacia una concreción más directa de la responsabilidad ética y a no eludir el *sentido* de la arquitectura. Es el llamado que hace Gregotti (1991) cuando pide ‘resistencia’ a la tentación de hacerse expulsar o de autoexcluirse de nuestro campo de competencias específicas, al convertir la arquitectura en algo puramente decorativo. Pues, según nos dice, nuestras competencias específicas, tradicionalmente están llamadas a dotar de sentido al conjunto de técnicas de transformación del mundo físico.

El sentido -para Adorno (1970)- es una forma esencial de las razones en las que se asientan las verdades o principios generales que todos aceptan como indudables. Por ello autores diversos nos recuerdan la autenticidad de la pregunta por el sentido de la arquitectura: Zumthor (1991) habla de un estar ‘contrariado’ al no poder desvelar ‘el sentido’, Purini nos dice que el sentido del habitar es el fundamento inmutable de toda obra, y Linazasoro (2013) establece que el sentido de la arquitectura significa establecer un principio de legitimación global.

Desde esta lógica, podemos recordar que el lenguaje habla de ‘insensatez’ para denominar lo que no tiene sentido. Un sentido que, a la luz de lo que hemos visto, surge ineludiblemente desde un compromiso ético individual y social, que trabaja para la mejora de toda la humanidad, sin exclusión. Basado en la búsqueda inalcanzable e irrecusable de bondad y verdad en la obra. Todas condiciones epistémico-éticas necesarias para entender las variables del sistema externo, aunque propio del proyecto, que permite construir o indagar en la coherencia.

Así, parece pertinente considerar la defensa de un paradigma ético de la inteligencia como propone Marina. La inteligencia ética tiene como finalidad dirigir el comportamiento, reconociendo de paso, que el trabajo de la inteligencia no se termina cuando ‘se conoce’ la solución, sino cuando ésta se ejecuta en la labor real que siempre es concreta. Por ello nos dice:

«Si la inteligencia se caracteriza por inventar soluciones a problemas nuevos, no hay problema más complejo, urgente, necesario y profundo que la búsqueda de felicidad humana, de eso se ocupa tradicionalmente la ética.» (2004:61).

Para empezar este capítulo debemos hacer caso a Adorno (1970) cuando nos dice que la definición de la estética, como teoría de lo bello, sirve de muy poco, porque el carácter formal del concepto de belleza se desvía del contenido pleno de la estética. Lo bello entonces, no es más que un momento de la estética, pero en ningún caso su dominio completo.

La íntima relación entre ética y estética es, aun en tiempos de evidente voluntad de disociación entre ellas, una constante en el pensamiento moderno. Desde el «*Ethik und Aesthetik sind Eins.*» de Wittgenstein (1921:108) esa forma de ver que ambos, ética y estética, 'son uno' y 'lo mismo' está presente en autores como Benedetto Croce y su «*Nulla esthetica sine ethica.*», como Antonio Machado cuando escribe «*A la ética por la estética decía Juan de Mairena.*» (1936:68), Como Eagleton al decir que ética es estética, o A. Janik cuando habla de la reversibilidad entre ética y estética. Estas afirmaciones son manifestación de que sin lo ético no puede darse lo estético o, mejor dicho, de que cada condición ética tiene relacionada una estética.

Ya en la antigua Grecia se describía a los actos buenos como hermosos. De hecho, para J. Dewey, la integración ética-estética en la Grecia clásica les hubiese hecho imposible entender la idea del 'arte por el arte'. También lo observa Ovejero Lucas cuando nos dice que, al menos, el mejor arte no puede prescindir de la ética; eso mismo reafirma H. Broch cuando nos dice que la obra de arte debería ser trasladada de la categoría de lo estético a la de lo ético.

Estas formas de unir ética y estética ya estaban presentes en Santo Tomás, pues él pretende mantener unidos belleza y bien; así la estética se liga ineludiblemente a la teoría, la crítica y la ética.

La belleza debe ser, en este sentido, una ayuda para la virtud y un apoyo a nuestros esfuerzos éticos; Kierkegaard lo dice así: «*Lo estético debe estar bajo el yugo de las verdades superiores de la ética.*»¹. Es lo que se reconoce, cuando se advierte que tras lo estético hay cualidades y calidades que suscitan en el hombre actitudes positivas o negativas y eso es terreno, propiamente, de la ética.

Esta relación es tratada por M. Noel cuando reconoce que la ética se ha erigido como 'medicina' para la civilización, una especie de brújula que navega entre los islotes dispersos de la estética y que, frente a la 'tradicional' separación de ética y estética, lo que hay que hacer es «*Volver a tejer la trama ético-estética de lo humano.*» (2009:83). Pero no desde una inocencia 'absurda', sino que desde la complejidad y potencia de esa relación.

Es aquí donde la arquitectura debe entenderse como un momento de síntesis de juicios éticos y estéticos, tanto en su condición de obra como en su condición de actividad proyectual. Por esto E. N. Rogers ve en 'los maestros' del movimiento moderno un hecho de enorme y original importancia histórica: «*Integrar en la práctica los problemas estéticos con los de índole ética.*» (1956:321)².

Algo que ya realizaba Alberti, cuando al combinar decoro y belleza, intenta subordinarlas a la *commodita* y ésta, a su vez, se enlaza con lo humano. Dice Masiero entonces: «*De este modo es tanto una ética como una estética*» (1999:117).

¹ Citado por Eagleton (1990:51).

² Él cita a Wright, Gropius, Mies y Le Corbusier; aquí parece prudente y adecuada la afirmación de Oud (1922-23) cuando reconoce que el peligro de 'los maestros' ha sido tomar como ejemplos sus formas y no su sentido.

En la actualidad no dejan de vincularse ética y estética. Por ejemplo: I. Ábalos nos dice que las propuestas proyectuales son proyecciones ético-estéticas; hablamos de una admirable sintonía ético-estética en la arquitectura, donde ambas se enlazan en una sola cosa: la búsqueda de verdad para la civilización. Fernández Alba lo describe así:

«El sentido estético, la estimación de la belleza es, como se sabe, un sentido relacionado con la verdad, estímulo ligado de forma primaria a la ética y a la moral.» (1983:27).

En este sentido es que Miranda nos advierte que *«Cada estética lleva aparejada su ética.»* (2011a:64) y que los fines éticos son también estéticos. Entonces define la verdad como belleza ética y la belleza ética como la verdad estética.

De esto habla J. A. Marina cuando después de asegurar la estrecha relación ético-estética, nos argumenta cómo una acción ética se transfigura en estética: *«...ser el que hace posible que algo hermoso suceda. Ahora ya no sé si estoy hablando de estética o ética.»* (2004:207).

Esto también lo vuelve a advertir M. Noel, cuando nos dice que los pilares para una ética universal (verdad, bondad, etc.) enunciados en abstracto pueden sonar a demagogia, vacíos e imposibles, pero vividos a nivel ético-estético muestran su posibilidad, su plenitud y viabilidad³.

En un sentido extremo, estas relaciones son vistas como un equivalente a la misma constitución de la obra, es decir, la ausencia de lo justo y lo verdadero equivalen a la ausencia de la obra misma. Se corresponde -más o menos- a cuando Adorno nos dice que el contenido de verdad de las obras no se puede separar del concepto de humanidad, pues ante la ausencia de sentido (ético y objetivo) se deriva hacia la intención subjetivista: *«Una estética sin valores es un disparate.»* nos dice finalmente Adorno (1970:353). Eso que tan poéticamente expresa F. Schelling:

«...estoy convencido que el más alto acto de la razón es un acto estético y de que la verdad y el bien sólo en la belleza están hermanados.» (1796:174).

En este sentido, Ginzburg (1926e) vincula las formas al mundo material, la necesidad a la belleza y el mundo cognitivo a la estética. En la misma dirección se encuentra Oud⁴ cuando nos habla de la utilidad y belleza como un único fin doble y simultáneo, que orienta la forma arquitectónica para responder a las necesidades sociales, buscando una actitud vital más amplia y humana. Por ello nos dirá que el mundo material completo tiene un componente estético y la arquitectura posee una estructura estética.

Esta integración ético-estética en la arquitectura es, para R. Scruton, inevitable, pues la dimensión estética termina convirtiéndose en una crítica de lo existente y así asume su carácter ético. En la misma dirección, E. Battisti afirma que la forma arquitectónica se constituye como síntesis máxima del valor de un proyecto, pues en ella se manifestaría la ética, sea ésta personal o del cuerpo social:

«...si el problema de la forma surge junto a la unión de más individuos y si la forma es la condición que hace posible la convivencia, si, al fin, quien acepta las leyes de la sociedad

³ Marina (2004) nos recuerda como J.P. Sartre en *La náusea* acaba enfrentando al mundo casual, viscoso, chato, contingente y lleno de gulas con el mundo de la belleza, de lo necesario, de lo estricto y luminoso. Considera Marina que Sartre intenta salvar al mundo de la contingencia transfigurándolo estéticamente. Para ello debemos reconocer la belleza de los actos éticos, Marina lo reconoce en el suscitar alegría, en la generosidad, en la transfiguración del esfuerzo en gracia, en la veneración de la verdad, así la estética necesita de un comportamiento ético.

⁴ Oud expresa esto en tres textos: (1960, 1933, 1921).

acepta también las de la 'forma' significaría fijación de las tareas institucionales de la arquitectura...» (1975:306).

Entonces debemos aceptar cuando J. M. Montaner nos dice que las formas siempre transmiten valores éticos, que tras ellas siempre hay implicaciones sociales y -por lo tanto- políticas⁵. Así podemos entender que por más 'neutro' que pretenda ser un proyecto, su presencia estética nunca permitirá que sea ajeno y desinteresado respecto al sujeto ético. Por ello Jameson (1985) nos dice que en este orden la arquitectura es el lenguaje estético privilegiado.

En este sentido, un arquitecto como Mies y un músico-filósofo como Adorno, a pesar de sus diferencias y distancias temporales, entienden que la estética asume la transición desde el *qué* hacia el *cómo*, pues la configuración formal ética, reduce la incertidumbre del *para qué* estético en la arquitectura. Debe reconocerse entonces lo pertinente de la afirmación de Dewey cuando escribe: *«La experiencia estética siempre es más que estética.»* (1938:38).

Esto es llevado a un plano más material cuando se reconoce que la estética no puede realizarse únicamente por medios estéticos, necesita trascenderse para construirse. Y en ese proceso de trascenderse es que se torna capaz de permitirnos acceder a ciertas cuestiones del pensamiento moderno, como los campos sociales, políticos y éticos. Desde un ángulo parecido, Shusterman desacredita la posición de una estética carente de finalidad y desinteresada:

«La estética cobra mucha más importancia y significación cuando advertimos que, al incluir lo práctico y reflejar e informar la praxis de la vida, se extiende también a lo social y lo político.» (1992:xxi).

Bajo la convicción de que la estética es profundamente política y social, Shusterman asevera que requiere de una crítica socio-ética que analice los antagonismos e injusticias de la vida social. En este sentido N. Leach denuncia una superficialidad sociopolítica que olvida sus compromisos éticos para reemplazarlos por 'interesantes' recubrimientos de cuestiones estéticas.

Así también lo cree Norberg-Schultz cuando nos dice que es tan equivocado abandonar la dimensión formal-estética como reducir la arquitectura solo a esa dimensión. En esta dirección, Eagleton nos recuerda que la estética no debe ser abandonada, pues ella se preocupa -entre otras cosas- de lo concreto que -a su vez- es campo de la ética real y material.

Hablamos del continuo anhelo por la fusión estético-ética. Así, podemos retroceder hasta F. Schiller quien, en 1794, expone que si no creamos un corazón que sea verdaderamente sociable, sufriremos todos los males y pesares de la sociedad. Entonces nos dice que, por medio del problema de lo estético, y sólo a través de la belleza (como verdad), el hombre se abre camino a hacia la libertad. Así lo concluye Thomas Mann:

«Nosotros hemos conocido el mal en toda su miseria y ya no somos lo bastante estetas como para tener miedo a proclamar nuestra fe en el bien, como para avergonzarnos de conceptos y pautas tan triviales como la verdad, la libertad y la justicia [...] Y superar esa edad significa salir de la época estética y penetrar en una época moral y social. Una concepción estética del mundo es completamente incapaz de resolver los problemas cuya solución nos incumbe a nosotros.» (1947:168).

⁵ Montaner habla de esto reiteradamente: (2002, 2003 y 2008).

En este sentido, se entiende la aparente contradicción que sustenta este capítulo. Ella aparece nítidamente en Alejandro De la Sota cuando declara, por una parte: «*Nada es estético en la arquitectura.*» (1970a:60), reconociendo su mayor interés por la dimensión ética del proyecto, y luego escribe: «*Debemos luchar por que las cosas sean bellezas.*» (1952b:139), no necesariamente esteticistas pero si bellas, al modo de belleza ética.

Esa es la dialéctica ético-estética para la coherencia en el proyecto arquitectónico que se desarrolla a continuación.

5.1.1. CUESTIONES EN TORNO A LA ESTÉTICA DE LA ÉTICA EN EL PROYECTO

Este epígrafe expone los argumentos esgrimidos por los autores para una comprensión que separa la estética arquitectónica de la estética artística. De ese modo, se enumeran fundamentos para comprender la transición del proyecto arquitectónico al campo po-ético, configurando una dimensión estética 'inevitable' por su presencia en la realidad material, pero siempre posterior, nunca como objetivo previo. Además de advertir su compromiso ético con las múltiples sollicitaciones, los compromisos heterónomos y heterogéneos que comporta su sentido.

«Cuando los arquitectos reivindicar que su trabajo es antiestético [...] es cuando el riesgo de la estetización es más agudo.»

R. Masiero, 1999

Entre los arquitectos se presenta con bastante cotidianidad las asociaciones entre los conceptos de estética y arte; y también de arte y arquitectura. Correspondencias que, sin mayores objeciones, terminan por hermanar a la arquitectura con el arte y a éste con la estética. Una cuestión que conviene intentar precisar y ordenar desde la contracorriente, es decir, desde aquellos autores que distinguen estas relaciones y construyen su otredad.

Entre la tratadística de Vitruvio y la de Alberti transcurren aproximadamente quince siglos, durante todos ellos -y casi hasta el siglo XIX- la arquitectura era ubicada al margen de las Artes Plásticas. Esto cambia cuando E. Kant la posiciona como un arte más, pues junto con ubicarla como un arte; su estética, formula claramente el principio sustancial de la libertad de propósito.

Para Kant se llama *bello* a lo que es 'final sin fin', una belleza artística, como 'aquello que agrada desinteresadamente'. En este sentido, Adorno (1970) detecta que 'la finalidad' del arte es despojada de fines prácticos, donde el 'sin fin' pasa a ser su carencia; por ello habla de una estética kantiana que renuncia a la idea de nexo de sentido:

«Que la obra de arte, de acuerdo con la grandiosa fórmula paradójica de Kant, sea 'sin fin', que estén apartadas de la realidad empírica, que no tengan propósitos útiles [...] impide considerar un fin al sentido.» (1970:205).

Esto hace, a su juicio, que a las obras de arte les sea cada vez más difícil organizarse en cuanto relaciones de, y con, sentido. Para el arquitecto Helio Piñón esto pone en una condición de 'opcional' u 'alternativa' a la coherencia en el objeto artístico:

«A juicio de Kant, lo que caracteriza la obra de arte, respecto a otros organismos dotados de un orden interno coherente -por ejemplo, los seres vivos-, es que la obra de arte tiene 'finalidad sin fin': es decir, tiene sus elementos vinculados por relaciones de coherencia, sin que ello sea determinante para su existencia como objeto.» (2006:86).

En otras palabras, si las plásticas artes no tienen una finalidad externa y se condicionan por una 'finalidad sin fin', la coherencia del objeto u obra pasa a ser prescindible y pierde su condición determinante en la configuración apropiada del mismo.

Como resultado de ésta formulación de Kant, y mientras la arquitectura es entendida como un arte más, se acentúa en ella la contradicción interna entre lo útil y lo inútil. Por ello es tan relevante y destacada la propuesta de Lessing, quien en su *Laocoonte* propone contraponer artes y poéticas, rechazando las estéticas que asemejaban pintura y poesía como artes idénticas en su contenido y fin, pero con diferencias en el modo. Esto permite a la arquitectura (en cuanto poética) desligarse de su condición de arte y por tanto de su 'finalidad sin fin'.

En este sentido, Valéry (1924) también separa a la arquitectura, junto con la música, de las otras artes; lo hace desde esa condición poética (como realidad para la verdad), que es muy diferente a la condición artística (apariciencia para la belleza sin fin). Esto hace de la arquitectura una *poética* más que una *artística*; Lessing lo afirma así: «*No existe nada más incompatible con el arte que la poesía.*» (1766:93).

Ahora bien, desde la propia arquitectura, la respuesta contra la concepción artística de sí misma -con una 'finalidad sin fin'- ha sido profunda y extensa. Ya Adorno nos da pautas de lo que enfrenta a la arquitectura con las artes: para él, el progreso del arte está acompañado por la tendencia a la involuntariedad absoluta, derivando en que el 'contenido de verdad' de una obra se dirija -como una amenaza- contra el propio arte. Así, ve cuestionable desde un punto de vista epistemológico, decir que una obra de arte es 'necesaria' pues, en este contexto, ninguna obra de arte es incondicionada.

Para Ch. Norberg-Schultz el sólo plantear que una forma arquitectónica 'independiente' y sin sentido tenga calidad, merece ser considerado 'un absurdo'⁶. En este mismo sentido, Oud (1960) reconoce que el conflicto entre arquitectura y arte era inevitable, pues la evolución de éste último es demasiado arbitraria y libre para poder adecuarse, sin más, a la evolución 'sana' que necesita la sociedad de la arquitectura.

Por otro lado, para el mismo Oud, es necesaria una evolución desde la lógica, que reconozca que los medios de la arquitectura no permiten, ni otorgan, tanta libertad como los de la pintura y escultura. De no liberarse del arte, el 'artista' debía extremar su capacidad para alcanzar una buena obra, a pesar de la finalidad, cargando con ella como un lastre o enemigo.

Por ello, H. Meyer (1928a) nos recuerda, ajustado a Kant, que la dura fórmula (función por economía) está presente en todas las cosas necesarias y útiles, incluida la arquitectura. De ese modo, ninguna de esas cosas es arte ya que, para él, todas las artes son 'composiciones' y por lo tanto, no están sujetas a una finalidad particular. Así, la funcionalidad o utilidad es uno de los vectores que separan a la arquitectura de las artes. De este modo lo refrenda Poelzig en 1921:

«...y el artista sabe demasiado bien que precisamente el arte de los alemanes ha fijado lo confuso, lo polimorfo, lo retorcido, lo totalmente irracional y mágico... [El artista] piensa sólo en la posibilidad de poblar esta parte del mundo con los productos de su fantasía a medida que se le presentan, y sólo después procura reducir sus creaciones al nivel donde se desarrolla la vida actual. ¿Función?! Qué espantoso epíteto para una obra de arte!»⁷.

En este mismo orden de ideas, para Häring (1927) y no exento de tendenciosidad, el problema esencial de las artes plásticas es la cuestión de la apariciencia, por ello, y en relación a la arquitectura, escribe que la forma dictada por el propósito tiene un gran enemigo en las artes aplicadas. La negación del sentido o propósito es lo que Adorno (1970) considera como base

⁶ Masiero escribe: «*En arquitectura prima lo útil frente a lo inútil.*» (1999:14).

⁷ Extraído de (Behne 1923:45).

para el desorden de la unidad de la obra pues, en su ausencia, pasa a producirse la unidad solo como principio formalista⁸.

La disociación entre arte y arquitectura que hemos venido exponiendo es argumentada extensamente en el campo teórico del siglo XX; en este sentido, se insiste reiteradamente en que desde las artes a la arquitectura hay más que un simple paso. Veremos a continuación la opinión de algunos arquitectos de principios de siglo XX, que cuestionan profundamente esta relación:

Esta relación es uno de los temas más desarrollados por A. Loos⁹, para él la obra de arquitectura cumple una necesidad que le obliga a 'rendir cuentas' ante cualquier habitante, la obra de arte no. Esta última es solo 'un asunto privado del artista' que no tiene necesidad, no cumple ningún fin práctico y solo se sirve a sí misma. En cambio el arquitecto sirve a la comunidad, por ello niega la necesidad de formación artística para los arquitectos¹⁰.

En este mismo sentido, pero desde lo innecesario de la decoración que daban las artes plásticas a los edificios, Gropius (1919) reconoce que la relación 'inseparable' que tenían éstas con la arquitectura, cambió y se ha transformó en una 'independencia autosuficiente'. Más duro y radical es Van Doesburg quien, desde *El Elementarismo*¹¹, desarrolla sus conceptos de contra-composición y contra-plástica, en ellos rechazará totalmente la arquitectura como arte, de hecho propone que la arquitectura debe separar sus características de la 'usura' artística, pues la evidencia demostraría que arte y arquitectura son cuestiones totalmente disímiles e incompatibles.

Por su parte Ginzburg, desde *El Constructivismo*, aborda el mismo enfoque: allí nos dice que, desde una arquitectura de la decoración y el ornamento, se debe dar paso a una arquitectura que signifique organización, invención y construcción de la realidad. Con esto deja de manifiesto el deber social de la disciplina, que la aleja irremediabilmente de las artes 'sin fin'.

Por este mismo camino reflexiona K. Teige para quien la arquitectura es útil¹², por ello determina que la arquitectura no es arte, y que no está indicada para el sostenimiento de los 'instintos' artísticos: «*La arquitectura no es una composición, no es arte plástico. Es una ciencia.*»¹³ (1931:144).

H. Meyer comparte la definición de la arquitectura como un hecho social y no como un fenómeno artístico, por ello declara que la obra de arte -como 'cosa en sí' y como 'arte por el arte'- está 'muerta' y no debe ser tolerada, como tampoco debe serlo cualquier exceso

⁸ En este sentido Adorno pide «*Superar la apariencia de la realidad objetiva como una unidad de sentido.*» (1966:21).

⁹ Al menos en cuatro textos: (1898a, 1908c, 1910 y 1920).

¹⁰ Todo lo planteado por Loos se condensa en la siguiente reflexión sobre la vivienda: «*La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a la comodidad [...] Así, ¿La casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. (Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte).*» (1910:33).

¹¹ En dos textos: (1926b y 1926-27).

¹² En concordancia con Loos, para Teige la arquitectura debe ser utilitaria, por ello excluye a los arcos del triunfo, a los obeliscos y a todo monumento de la arquitectura, pues los cataloga como escultura abstracta y plástica pura.

¹³ La visión arquitectónica de Teige es sintetizada por él mismo en la siguiente 'fórmula': «*Concepción de la arquitectura = ciencia y no arte plástico.*» (1931:143).

individualista: «*La arquitectura como ‘materialización de las emociones del artista’ no tiene justificación alguna.*» (1928a:96).

Estamos hablando de aquello que M. Scolari llama esa ‘artística inutilidad’ de la arquitectura, que nos lleva a entender la ‘artisticidad’ en el proyecto como un sinónimo de lo innecesario y superfluo que se genera, a sí mismo, con componentes innecesarios¹⁴.

En la actualidad, esto lo expone Zumthor de modo personal al reflexionar sobre los imperativos de carácter funcional que se deben considerar desde el origen del proyecto: nos dice que la arquitectura no es un arte libre, pues no tiene que ver con las artes plásticas y, desde su prosa evocativa, nos habla de la arquitectura entendida como un ‘arte útil’¹⁵.

Siguiendo esta lógica de argumentación encontramos a R. Masiero, para quien dentro de la estética de la obra de arte, la arquitectura tiende a ser no-arte, pues el deber del rigor, que es esencial para la arquitectura, en las artes es una suerte de opción:

«Las así llamadas bellas artes tienden a liberarse de la finalidad [...] La arquitectura que, vanidosamente, ambicionaría sin duda esa libertad, se encuentra inevitablemente vinculada a un propósito funcional: el del uso y el de su ser, siempre y en cualquier caso, construcción.» (1999:14).

Es necesario mencionar, en este sentido, el trabajo realizado por Ugo Spirito, quien metódicamente enumera cinco incompatibilidades entre principios fundamentales del arte y su comportamiento en la arquitectura. Esto lo lleva a aseverar que La arquitectura escapa a cualquier posibilidad de ser reconducida a las concepciones y definiciones tradicionales del mundo del arte, veamos sus cinco criterios:

- La arquitectura no es un arte mimético, lo que hace es producir cosas reales y no imágenes de cosas, como, por ejemplo, hace la pintura.
- La obra de arte es tal cuando su forma no se distingue del contenido, es decir, un contenido determinado y una forma determinada. En la arquitectura, Spirito nos dice que esto es imposible, pues conviven -por así decirlo- dos formas y dos contenidos: los internos y externos. Además la finalidad práctica puede cambiar o cesar, y la forma artística puede transformarse sin que entre las dos series de experiencias se mantenga un criterio estable.
- En el arte es posible hablar de un momento teórico como modo de conocimiento. En la arquitectura, no es posible discernir el momento teórico del práctico, el conocer del hacer. Para él, la arquitectura es irreductible sólo al elemento teórico.
- La autonomía del arte, como libertad respecto a una finalidad, es contraria a la arquitectura que presenta, en cambio, un fuerte componente heterónomo.
- Desde la metafísica del yo el arte acepta la vinculación entre personalidad y obra, consolidándose como lugar de libertad, fantasía y actividad creadora arbitraria. La arquitectura, sin embargo, mantiene demasiadas implicaciones reales y materiales como para ser propuesta como lugar de la fantasía o la libertad creadora.

¹⁴ Así lo advierte De la Sota (1969c) cuando se refiere al debate entre arquitectura ‘bella arte’ o arquitectura servicio, es muy explícito para exponer que la ‘bella arte’ se entiende ‘a lo Robert Venturi’, y declara que «*La arquitectura que mantiene el arte no es arte.*» (s.f.d:168), pues para él la arquitectura es necesidad, capaz de elevarse a arte, pero arte de servir.

¹⁵ Zumthor reflexiona sobre esto en dos textos: (1988 y 2006).

Luego de estas cinco incompatibilidades Spirito afirma con contundencia: «*O se excluye la arquitectura de las demás artes, o se cambian los paradigmas de interpretación de la estética [artística] misma...*» (1964:74). Pues bajo estas diferencias se traza una plataforma de sentido distinta: la arquitectura tiene demasiados intereses prácticos y destinos externos a ella misma que la justifican. Muy poco -por no decir nada- tiene que ver con el *agradar desinteresadamente* de Kant, así la 'artisticidad' es una 'desviación' que 'ampara' las arbitrariedades desde su falta de sentido. Esto lo expresa Piñón:

«*Las mayores aberraciones visuales y constructivas, las más osadas extravagancias y despilfarros que no deberían escaparse del imperio de la ley, se perpetran en nombre del arte.*» (2006:9).

Por ello es que, el siempre medido Quaroni, asegura: «*La arquitectura no nos interesa aquí como 'obra de arte'.*» (1977:11). Así se constituye la necesidad del cambio desde una emoción sensitiva, propia del arte, hacia una emoción racional, propia del campo poético¹⁶.

Es entonces oportuno atender la diferencia entre arte y estética desde la concepción de K. Malevich; porque cuando nos dice que la estética es un falso concepto emocional, se produce un rechazo al esteticismo artístico en arquitectura¹⁷. Es la demarcación que establece K. Teige cuando nos dice que la especulación estética 'es el límite':

«*Un juicio puramente estético sobre la arquitectura sin valorar las condiciones y la utilidad de una obra de construcción para el hombre contemporáneo es solamente superficial e insustancial.*» (1929-30:119).

De este modo, el peso de las exigencias de la vida diaria y de la materia hacen que la generación arquitectónica no concuerde con la composición estético-artística. Si bien la arquitectura exhibe muchas maneras de la estética, muchos aspectos propios están en frecuente conflicto con la concepción común de la estética misma. Aquí la claridad viene determinada por entender que en arquitectura la estética es un resultado no buscado, siempre 'a posteriori', nunca un 'a priori', pues ese es el camino del formalismo y falsedad formal.

Así es posible, y necesario, distinguir que la arquitectura tiene irrenunciablemente, por su presencia, una dimensión estética en la realidad material del mundo, pero que es muy distinta a la búsqueda estética de las artes plásticas. En el caso de la arquitectura es una consecuencia de su ser, y en el campo artístico es una finalidad desde su comienzo; así expone Miranda la validez de la estética no artística en arquitectura:

¹⁶ Un ejemplo de esta escisión-confusión la constituye Scott cuando escribe «*El método científico es útil intelectual y prácticamente, pero el método ingenuo, antropomórfico, que humaniza el mundo, y lo interpreta por analogía con nuestros propios cuerpos y nuestros propios deseos, sigue siendo el método estético, es la base de la poesía y es el fundamento de la arquitectura.*» (1914:187).

Sobre la emoción Teige dirá «*Nuestra emoción es un poco snob.*» (1929-30:119), y Ruskin complementaría diciendo «*No corresponde a nuestro objeto principal emprender el examen de las causas esenciales de las impresiones bellas.*» (1849:115). Sobre todo si se sigue a Burke cuando dice «*La belleza no exige auxilio de nuestro razonamiento.*» (1757:68).

¹⁷ En este sentido, Berlage (1908) nos dice que la palabra estética podría desaparecer del mundo de la arquitectura, también Mies (1923a) rechaza -junto al formalismo- cualquier patrocinio del arte, cualquier especulación, doctrina o tradición 'estética'. En este mismo sentido, Van Doesburg (1926-27) busca una arquitectura libre de cualquier intención estética.

«Separamos nuestra experiencia estética de toda experiencia artística. Cualquier cosa bien construida, sea natural o artificial, puede ser objeto de experiencia estética; la obra de arte no es necesaria para este fin.» (2013a:155).

De igual modo lo exponía Behne a principios de los años veinte:

«Rechazar la especulación estética, el formalismo y las doctrinas es necesario y saludable en sí mismo; pero nos parece un error –en el que se cae con demasiada frecuencia– que ese rechazo se plantee desde una posición antiestética: aunque nosotros mismos neguemos cien veces cada día la estética de los estetas. Rechazar las exigencias estéticas –que son algo distinto de las especulaciones estéticas– equivaldría a cortar la rama donde uno está sentado.» (1923:79).

Adorno (1966) cierra su reflexión sobre la estética no artística de la arquitectura, diciendo que no es aceptable y no debe confundirse la apariencia del objeto con su verdad; pues mientras el arte cierra su 'compromiso' en su forma, la arquitectura lo supera desde su compromiso social, sacando su fin de sí misma. Hablamos de la sencilla diferencia entre el 'deber hacer' y el 'hacer por gusto' que ya estableciera O. Wagner a fines del siglo XIX.

También Oud, a comienzos de los años cincuenta, nos recuerda que la arquitectura debe, en primer lugar, dar forma a realidades y a espacios reales, pues ese es el 'núcleo' de su hacer¹⁸. Nos dice que, si esto es hecho de forma incompleta, la arquitectura se convierte en asocial, individual y ajena a propia vida a la que pertenece.

En este ámbito de reflexión, Norberg-Schultz defiende una arquitectura como producto del hacer humano, cuya misión es ordenar y mejorar nuestras relaciones con el entorno. Por ello, el arquitecto no trabaja en el vacío, sino que sus productos son respuestas a cuestiones surgidas del ambiente socio-construido.

En ese sentido, Quaroni coincide con Scruton al considerar la arquitectura como manifestación estética (no artística) de la actividad humana, con el deber de ofrecer a los hombres los espacios ambientales para su desarrollo vital.

Es la dimensión ética de la estética arquitectónica que, para Scruton, hace que el proyecto nada tenga que ver con la representación o con un gesto dramático, sino que nace de una preocupación de resolver problemas éticos reales¹⁹. Esta relación estética-ética la sintetiza sencillamente Norberg-Schultz de la siguiente forma:

«...un examen más detenido de las ideas de los últimos cien años, demuestra que la nueva arquitectura no es resultado de deseo de l'art pour l'art, sino que ha arrancado de los esfuerzos de individuos idealistas para mejorar el ambiente del hombre.» (1967:14).

De esta forma comprendemos que no se niega la dimensión estética del proyecto arquitectónico, sino que, al contrario, se consolida desde sus condicionantes particulares que le impiden ser entendida como un objetivo único y previo a su constitución como realidad formal. Por ello se advierte que las múltiples solicitaciones y compromisos socio éticos del proyecto le

¹⁸ Para Oud, mientras el arquitecto debe crear espacios reales «El pintor crea espacio ilusorio: eso es lo esencial de su tarea.» (1951:122). Por ello, la arquitectura no puede dedicarse exclusivamente a la creación de relaciones puras y de espacios abstractos (1960). Pareciera que Oud, un par de décadas antes, estuviese formulando una crítica al proyecto sintáctico de Eisenman.

¹⁹ Masiero, al respecto, se expresa así: «Tiene bien poco que ver con las intenciones artísticas de la teoría romántica.» (1999:264).

imposibilitan ser considerado como parte de una experiencia estética artística, que equivaldría a aceptar la libertad de propósito y la falta esencial de nexo de sentido; pero si pudiendo configurarse como una estética po-ética, que es 'consecuencia' de su ser morfológico y portante de soluciones materiales a problemas éticos reales, lo que deriva en la aproximación a una emoción racional, por intentar dar mejoras concretas al medio ambiente humano.

5.1.2. APROXIMACIONES A UNA RELECTURA DE LA MODERNIDAD ESTÉTICA

Este título presenta las argumentaciones que permiten distanciar y refutar conceptualmente la interpretación de la estética arquitectónica moderna que la asocian a componentes compositivo-formalistas, para dar paso a comprender como la estética del proyecto se conecta con las dimensiones ético-epistémicas de compromiso con la realidad y la búsqueda de verdad material.

Al ser comprendida la obra arquitectónica como un fenómeno social total se aproxima a una estética 'necesaria', por ser portadora de las búsquedas de bondad, verdad, respuesta lógica y honestidad proyectual.

«... en mi opinión la estética es una función humana fundamental.»

Le Corbusier, 1929

Cuando J. Habermas incluye la modernidad estética dentro de una modernidad cultural general, está conectando a la estética con la civilización y tradición de progreso ético social. Es entender la tradición -y con ello lo clásico- como lo mejor del pasado, una forma de estar a la vanguardia de aquello que contiene la más alta calidad para avanzar hacia el progreso social.

Como ya lo dijera Viollet Le Duc: no se puede, ni debe, hacer intervenir tradiciones que no son viables hoy en día, porque la búsqueda en la tradición debe tener un carácter fundamentalmente ético, que obliga a reconocer la condición de 'clásico' en aquella obra que es totalmente moderna²⁰.

De ese modo, la modernidad estética presenta ciertos criterios de actuación, aquello que Marina llama una 'po-ética de la acción', desplazando la libertad, desde la espontaneidad, hacia acciones guiadas por valores pensados:

«...implica una rehabilitación verdadera de la libertad, la que no se inhibe, ni devalúa, ni rechaza la realidad. No se trata de eludirla [...] sino de transfigurar la realidad estética, ética y política.» (2004:222).

Por lo tanto, el acento en que la realidad tome el lugar de la ilusión se torna de fundamental importancia para iniciar el proceso de proyecto. Debe comprenderse que, en la Modernidad estética y ética, el proyecto se realiza desde y para la realidad, como nos dice Zumthor (1991) cuando se pregunta ¿Dónde encuentro la realidad?²¹; transformando así, la búsqueda de la realidad en una meta de la práctica proyectual.

Por este camino podemos llegar a la materia, como ese producto real elemental, que aún no posee forma inteligible o útil. Pero que en su forma material se transforma en técnica

²⁰ Habermas habla de la obra clásica como aquella que «Una vez fue auténticamente moderna.» (1980:22). Y Baudelaire habla en los siguientes términos de la búsqueda en la tradición: «Maldito sea quien busque en la antigüedad algo más que no sea técnica, lógica y método en general.».

²¹ Zumthor da dos claves para responder: «Las palabras lugar y fin.» (1991:33). Ambas aluden irrevocablemente a la realidad, como aquella forma de ser de las cosas en tanto existen fuera de la mente.

construcción. Para G. Terragni y el Gruppo 7 (1926), esto hace que se derive una estética '*totalmente*' nueva, completamente distinta y dependiente más de la estática, que de la estética tradicional.

Así la estética tiene, junto con la realidad y la materia, un compromiso con las tareas e ideas de la sociedad. Se manifiesta, por tanto, la noción de definir al arquitecto como un organizador de las nuevas formas de la realidad, surgidas como materialización de las nuevas condiciones de vida.

Este camino, de la importancia social de la estética arquitectónica, hace que el proyecto sea pensado más allá de un oficio, como un sistema de ordenación civil: un instrumento de función social. Dimensión que se reconoce decisiva e imprescindible, como sostiene Maldonado:

«...los edificios no son fenómenos visuales [aproximación purovisual que decodifica estilos], sino más bien, como decía M. Mauss, unos 'phénomènes sociaux totaux'» (1987:60)²².

La importancia social de la estética es desarrollada por T. Eagleton desde el reconocimiento de su trascendencia a lo ético social, así el artefacto estético no puede desligarse de la construcción de formas 'ideológicas' en la sociedad moderna. Por otro lado, y a pesar de la singularidad del artefacto estético, es por medio de la razón, que vincula las particularidades a través de la subjetividad²³, que lo estético se transforma en una especie de 'colaborador cognitivo' del pensamiento.

Es por este potencial ético y epistémico de la estética, que Eagleton la termina calificando como una 'estrategia guerrillera' de la 'subversión secreta' y de la 'resistencia silenciosa'. Nos habla de aquella claridad racional de contemplación sin disfraz, para ver las crueldades y horrores de la vida, algo que también pedía H. Broch.

En arquitectura, desde L. B. Alberti, ésta tiene el más elevado de los valores humanos, por eso él plantea la proyectualidad como un 'proyectar racionalmente' y un 'realizar prácticamente'. Que actúan simbióticamente, encontrando su culminación en la 'perfección' de la *concinnitas*, donde el proceso mental se funde con el proceso puramente pragmático. De modo que la belleza, el fundamento científico y la funcionalidad están absolutamente vinculados en el mismo proceso.

Esa formulación *moderna* de la estética arquitectónica de Alberti, nos introduce en otra fase de la dimensión est-ética de la coherencia. Una dimensión que, como dice Ginzburg (1923b), parte de una concepción puramente moderna de lo bello y lucha contra la 'estética del caos'²⁴.

Hablamos, según Gropius (1926), de una lucha contra los sucedáneos, contra el trabajo de calidad inferior y el diletantismo que debe ir a lo universal, excluyendo la fantasía y los sentimientos arbitrarios²⁵. En ese mismo sentido, K. Teige (1923-24) pide prescindir de toda

²² Mauss, Marcel. *Essai sur le don*, 1924. (*Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid, Katz Editores, 2009).

²³ Adorno sostiene: «La modernidad objetiva no cristaliza sin la mentalidad subjetiva que es estimulada por lo nuevo.» (1970:42).

²⁴ Hablamos de lo que Oud (1960) define como el problema de la creación estética moderna de los objetos arquitectónicos, que encuentra su versión más concisa en la interpretable frase de O. Wagner: «No todo aquello que es moderno es bello, pero nuestra sensibilidad nos ha de decir que actualmente, lo realmente bello sólo puede ser moderno.» (1895:30).

²⁵ Esto también lo trata Van Doesburg en una carta dirigida a Kok, que es recogida por Crego (1985).

forma dogmática que preste validez a la especulación estética para centrarse en la realidad de lo moderno²⁶.

Así, la estética de la modernidad, se enlaza con la dimensión ética de la arquitectura, hasta el punto que Le Corbusier (1924) declara que la estética es una función humana imprescindible. Para él, sobrepasa los beneficios del progreso, pues éste es quien aporta el instrumental necesario de una estética moderna. Desde una concepción objetiva y crítica, Le Corbusier pide trabajar lejos de las ‘telarañas románticas’, concentrándose en un objeto cuya belleza sea estricta y pura, consecuencia de la incomparable ‘sanidad’ formal y ética de la industria.

Esto es otro tipo de belleza, que es consecuencia y resultado de los principios e ideas de la mejor tradición moderna. Aquella que incluye, según De la Sota, a todas las invenciones de la civilización, que sirven a todas las necesidades de la vida; convirtiendo a la arquitectura en universal y realizadora de ‘bellezas real y verdaderamente importantes’²⁷.

Es así como Gregotti ve que parte de esos principios operativos son aquellos que se preocupan por la relación contextual, por la pertenencia y pertinencia del objeto proyectual, y por la búsqueda limitada y específica. Estas condiciones, deben estar lejos del racionalismo estéril (por mecanicista y obtuso) para construir esa tensión ética que actúa, frente a los males y maldades sociales, como una obligación de intransigencia positiva en materia de verdad -belleza.

De este modo, para Piñón (2006), la modernidad no puede reducirse ni a un conjunto de rasgos estilísticos, ni a una sarta de preceptos morales o ideológicos, sino que hay que ser capaz de reconocerla como un modo de afrontar y resolver la construcción de la forma cabal y universal. Pues la idea de modernidad tiene raíces más profundas, que afectan a los procesos del proyecto y a la coherencia con el verdadero sentido o razón de ser de la arquitectura. Así lo escribe Marina:

«De todas las actividades creadoras, los ultramodernos creemos, que la más alta, urgente y noble es la que se encarga de inventar formas de vida digna, estimulantes y felicitarias, las altas torres de la generosidad. El fulgor de la bondad. La enérgica agilidad de la virtud...» (2004:226).

Todas estas razones de la arquitectura son posibles si epistemológica, ética y estéticamente se ‘abrazan’ la verdad. Por ello -para Adorno (1970)- es fundamental distinguir estrictamente el contenido de verdad de las obras respecto de la filosofía introducida por el autor o por el ‘teórico de turno’, pues ambas son claramente incompatibles. Sobre todo, porque la modernidad es antítesis del modernismo en cuanto este último no tiene función de sentido verdadero, pero finge tenerla.

En esta dirección, es interesante y prudente mencionar la duda que desarrollaba Ginzburg en 1924: pues reconoce las dificultades de encontrar, ante cualquier construcción o manifestación estética no arquitectónica (industria, etc.), una real capacidad de constituir una solución formal verdadera de la arquitectura. En este sentido, más natural que caer en formalismos extremos por intentar negar la estética artística con esteticismos igualmente ajenos a la arquitectura, es

²⁶ También Sant’Elia y Marinetti piden rechazar todo lo que sea grotesco, molesto y ajeno a la Modernidad (estilo, proporción como composición y estética como ‘estética artística’). Para construir, con todos los recursos de la ciencia y la técnica, en busca de satisfacer ‘hasta el límite’ las exigencias de la vida, para luego pedir que sea desde ahí donde surjan los valores estéticos de la vida moderna.

²⁷ De la Sota habla de esto en: (1951c 1955a y 1990).

centrarse en afrontar los problemas de la realidad llanamente, como se presentan, avanzando en su solución desde la misma vida activa.

Por todo esto Mies nos dirá: «*La verdadera forma presupone una vida verdadera.*» (1927a:393), cuya inclinación hacia la objetividad, junto a una determinada afirmación de la vida, permitirán que la arquitectura se incorpore a la evolución de la civilización.

Para Mies, la belleza y sencillez -como falta de sofisticación innecesaria- que comportan la construcción y finalidad de la arquitectura, son los encargados de expresar la ‘lenta revelación de la forma’ que desplaza al ideal de orden compositivo clásico, pues este último simplemente no puede ‘satisfacer’ el interés por la verdad y simplicidad.

Siguiendo esta noción de estética moderna, ligada a la ética y la verdad, E. N. Rogers (1956) nos dice que la arquitectura realmente moderna muestra la paradójica relación entre utilidad, función y belleza, pues expresa la realidad de las cosas llamándolas por su ‘verdadero’ nombre.

Esa realidad establece que, independiente de épocas o culturas, el arquitecto tiene a su lado las leyes estructurales de la mecánica, la lógica, la acústica, la óptica y la termodinámica; por ello no necesita vestirse con ropajes de moda pasajera, según dicten las contingencias. Esas leyes y la relación consistente ético-estético-epistémica hacen que, sea muy difícil encontrar un lugar más apropiado que la arquitectura para someter la estética a razón común.

Para esta modernidad, que se apoya en la razón, la lógica, la verdad y la ética, es fundamental el papel que juega la honestidad estética, como aquella perpetua carencia de codicia, cuya moderación apunta a restringir la falsedad y evitar la liviandad fomentando la benevolencia y rectitud de actuación estética. En este sentido resulta curiosa, pero ejemplar, la forma que tiene de tratar el tema Ovejero Lucas cuando nos dice:

«Incluso el mecanico menos de fiar nos devuelve un coche que funciona. Ni siquiera nos cabe ese consuelo con un arte que ha dicho que no sabe qué es eso de funcionar, que lo mismo da una que otra cosa.» (2014:26).

Y luego se pregunta y responde,

«¿Estamos seguros de que resulta inevitable el dilema entre calidad moral y calidad estética? La verdad es que resulta difícil que un autor deshonesto nos ofrezca una obra honesta.» (2014:42).

Aquí, tal vez, convendría agregar ‘y viceversa’, pues ciertamente es poco probable que una obra deshonesta sea generada desde la honestidad del autor. Este dilema, entre ética y estética, llevan a Ovejero Lucas a tomar partido por la decencia, indicando que, en la antigüedad, el buen hacer y las buenas obras iban juntas; pues resultaban conceptualmente inseparables, al punto que no cabía pensar una buena obra que fuera mala moralmente.

Esto encuentra desarrollo a lo largo del pensamiento moderno arquitectónico, de hecho, desde Wright hasta De la Sota, la decencia aparece como tema relacionado con el proyecto²⁸. Para nosotros basta con exponer parte de las reflexiones de J. Ruskin, pues para él la decencia

²⁸ También Wright escribe sobre honestidad e integridad: «...teniendo en cuenta que esto a lo que nos referimos es una especie de más elevada y fina de integridad, mantengan su propio ideal de honestidad tan alto, que su mayor ambición en la vida sea poder llamarse hombres honestos y poder mirarse a la cara. Mantengan su ideal de honestidad tan alto como para no poder estar nunca completamente en condiciones de alcanzarlo.» (1931:217-219).

tomaba el nombre de integridad, algo que es visto como necesario para todos, igual que la honradez y la franqueza²⁹. Por ello nos dice:

«Tal vez no podamos recomendar una arquitectura buena, o bella u original; pero podemos exigir una arquitectura honrada. Se puede perdonar a la pobreza su debilidad, a la utilidad su imperio, pero la mezquindad o la mentira no deben encontrar más que desprecio.» (1849:37).

De éste modo, podemos advertir entonces que la relectura de la modernidad, efectivamente penetra en aquella comprensión de la estética arquitectónica como una consecuencia material de sus compromisos éticos y epistémicos que ligan al proyecto con un 'desinterés' por la figura formal apriorística y/o estilística; para centrarse en su necesidad de constituirse como un fenómeno social, material y real, cuya dimensión ética asume su presencia desde la búsqueda interminable, inteligente y lógica del mayor bien y la mayor verdad. Donde la estética no se excluye de la razón común y se configura como resultado de adentrarse críticamente en el compromiso y exploración de avanzar en la mejor solución proyectual posible.

²⁹ Sobre la franqueza Ruskin escribe: *«...no debe, sin embargo, excusar la repetición ni la audacia ni la innovación cuando una es indolente o la otra es descarada.»* (1849:177).

5.1.3. CONSIDERACIONES ESTÉTICAS DEL PROYECTO DE LA MODERNIDAD

Este epígrafe desarrolla los argumentos que consolidan una revisión de la estética del proyecto arquitectónico moderno. Asumiendo su diferencia con la estética artística, se avanza en las comprensiones que sitúan la estética como una objetividad que arranca desde el sujeto, pero se mantiene en el objeto, permitiendo el acceso simultáneo de la lógica y lo real para la conformación razonada de la forma. En un sentido más comprometido, los argumentos demuestran la proximidad entre la estética y la ciencia, como búsqueda de la verdad que, a su vez, se hermana con la belleza, la que se reconoce como otra condición propia del objeto estético arquitectónico.

«El buen arquitecto se está preparando para un difícil viaje ético, antes que estético, hacia el laberinto que separa la razón del sentimiento.»

R. Masiero, 1999

Para entrar de lleno en la modernidad estética del proyecto arquitectónico es necesario, primeramente, despejar dudas sobre la subjetividad y objetividad estética. Para ello tomaremos brevemente el debate que desarrolla Adorno (1970) sobre la teoría kantiana de la estética.

Según la visión de Kant, la estética está constituida por el juicio subjetivo, pero implicando una obligación objetiva. Así -para Adorno- es una estética mediada subjetivamente, pero tendiente a la objetividad, pues el concepto de juicio en Kant se formula mediante una pregunta subjetiva que apunta al centro de la estética objetiva: a la cualidad de bueno o malo, de verdadero o falso.

En definitiva, Kant busca fundamentar la objetividad estética desde el sujeto, no sustituir a aquella por éste. Así, se da cuenta que la objetividad sólo puede darse desde la razón subjetiva, por ello Adorno dirá *«El apoyo más firme de la estética subjetiva, el concepto de sentimiento estético, se sigue de la objetividad, no al revés.»* (1970:220).

Ese 'sentimiento' es 'la capacidad de distinguir objetivamente 'en la cosa', no fuera ni más allá de ella; nada tiene que ver con los prejuicios sentimentales, de hecho es opuesta al sentimentalismo romántico. Por ello H. Piñón escribe: *«La necesaria disciplina que tiene que asumir la forma en su constitución es la condición de la acción subjetiva en el proyecto de arquitectura.»* (1998:90).

Esta condición de objetividad estética es desarrollada desde que en la modernidad se pidiera la objetividad del proyecto, al estar vinculado éste a las leyes mismas de la arquitectura; esas que nada tienen que ver con modas, sino que le competen por derecho propio al objeto arquitectónico. Frente a la petición de evolución hacia la objetividad que hacen múltiples autores³⁰, Ovejero Lucas escribe:

³⁰ Dentro de ellos podemos citar a algunos relevantes, como Berlage (1908), Oud (1933) y Behne (1923).

«Aunque quizá toque expulsar a la belleza de las cosas que existen con independencia de nosotros, no por ello la expulsaremos del reino de la objetividad, aquel en el que podemos ponernos de acuerdo y corregir juicios.» (2014:142).

De este modo, la objetividad cambia la idea de belleza y también la noción de estética; pues, como dice Adorno, obliga a separar la verdad de la intención personal y 'arbitraria' que se dirige a lo falso, buscando 'usurpar' la verdad. Por esto, para J. L. H. Thomas la objetividad (como contemplación pasiva) es una condición de la estética, mientras que la misma objetividad (al ser activa) pasa a ser parte de la ética, acercándose y uniéndose en el propio objeto.

Para conseguir esa objetividad estética, ésta debe salir -según Gregotti (1991)- del confinamiento en que se encuentra, al estar separada conceptualmente de todo proceso de organización social y progreso científico, transformándose en una fuente de 'higiene' ética y 'decencia' social e intelectual. Esto no se consigue consintiendo la alteridad y arbitrariedad de la estética arquitectónica, sino consolidando 'la disciplina de la modernidad estética', como establece el propio Habermas.

Esta noción de disciplina, 'exige' estar siempre en guardia rigurosa frente a la tentación, como escribiera el músico I. Strawinsky: *«Es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma límites. Cuando más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es.» (1942:65)*³¹.

Esta afirmación es similar a cuando Mies (1950) pide, con un idéntico grado de disciplina e inteligencia, 'cumplir' la 'ley' para 'conquistar' la 'libertad'. Esa libertad nerviosa y cuidadosa, que es fruto del rigor, de la disciplina y de la 'temeridad' en su camino a la obtención -como resultado- de una belleza tranquila y fuerte, para Le Corbusier (1923). Para preservar este camino y prevenir el diletantismo, en la actualidad Español escribe:

«...no es conveniente extender lo antojadizo. En la gratuidad no hay talento ni destello. Conviene reducirla, y esto requiere más que nunca el conocimiento de las formas: sus lógicas, sus estructuras internas, sus connotaciones, sus comportamientos y las cualidades que le den consistencia y coherencia.» (2007:11).

Por este camino de disciplina y rigurosidad intelectual la estética se enlaza con la lógica. Así lo desarrolla Eagleton cuando reflexiona sobre la estética de Baumgarten: nos dice que el nacimiento como disciplina de la estética, en manos de éste autor, tenía como función hacer de nexo entre racionalidad y materialidad. Por ello sostiene: *«La estética, escribe Baumgarten, es la 'hermana' de la lógica.» (1990:68).*

Entonces podemos advertir que la estética funciona como una especie de pensamiento concreto, donde 'lo estético' participa a la vez de lo racional y lo real, oscilando entre los dos ámbitos. De ese modo la estética funciona como 'prótesis' de la razón, que extiende la racionalidad a todas las regiones del individuo, examinando las impresiones materiales poéticas,

³¹ En este mismo sentido, es Le Camuz de Mézieres un par de siglos antes, quien nos recuerda que se necesitan puntos desde los que se pueda partir, y leyes para fijar la imaginación que, es generalmente 'licenciosa': *«Pues si la abandonamos a sí misma no conocería ni freno ni medida, produciría compuestos monstruosos, y, sin temor a reunirlos en una misma obra, haría una mezcla de todos los géneros.» (1780:76)*

Como dice el famoso grabado de F. de Goya del año 1799: *«El sueño de la razón produce monstruos.»*

propias de la emoción racional. Tal como San Agustín definiera la belleza en *De ordine*: «*La aparición en lo sensible de la razón.*»³².

Este enfoque tiene raíces profundas en la arquitectura de la modernidad, que es cuando se sostiene explícitamente que la estética debe formar, con todo derecho, parte del juicio de valor del proyecto. Por ejemplo, en el siglo XIX, Violet le Duc hablaba de un amor razonado a la construcción de la forma, una configuración que se debe basar en la racionalidad y la sinceridad; a lo que –posteriormente– Le Corbusier (1925) agrega el ingenio y la necesidad de poder brindar explicaciones lógicas en el dominio estético.

De este modo, la búsqueda de claridad en la forma y en la lógica que la precede, debe ser consecuencia de la más estricta y constructiva racionalidad, de la perfecta justificación, de la necesidad y la sinceridad; alcanzándose una ‘solución estética’ de una manera verdaderamente próxima a la ‘perfección’ lógica. Que se constituye como una *estética ultramoderna* en palabras de del Gruppo 7 y G. Terragni (1927a).

En ese mismo sentido, A. Rossi (1973), nos dice que el mundo de las formas es tan lógico y preciso como cualquier otro aspecto del hecho arquitectónico. Esta estética arquitectónica es consecuencia de la racionalidad, donde su acierto, puede ser, la solución ajustada. En este sentido, Piñón (1998) reivindica a la arquitectura como práctica racional, en contra de su visión como desahogo estético reñido con la lógica. Como expone Ch. Alexander:

«... no es posible que forma alguna dependa más del uso de la lógica que cualquier otra forma y resulta una insensatez culpar la rigidez de la lógica por la rígida forma física.» (1964:15).

Así debe perseverarse en la independencia del objeto con respecto a las relaciones psicológicas del autor o del espectador. En el sentido más intenso de la lógica, la estética muestra su relación con lo científico, como argumenta Shusterman al citar a J. Dewey: la cualidad estética puede ser inherente al trabajo científico «*Pues la indagación científica puede dar a veces esa ‘agradable cualidad emocional fruto de la indagación y la realización que se logra con un movimiento ordenado y organizado.*»³³.

Tal como dice Dewey, la ciencia y la filosofía pueden proporcionar experiencias estéticas a sus practicantes. Por ello conviene considerar a Adorno (1970) cuando nos dice que no hay que emplear el principio estético como sacrosanto contra las ciencias, que es lo que quiere el irracionalismo. Sino que hay que entender que la ‘comprensión’ y el ‘valor’ son de origen científico, y que sin estos valores no se entiende nada estéticamente.

Desde que se reconociera que la belleza pertenece a una cualidad del objeto³⁴, la modernidad arquitectónica ha transitado hacia una comprensión del territorio estético como un campo donde la ciencia consolida la exactitud de sentido, apuntando al contenido de verdad que se hace accesible gracias a los productos y métodos de la ciencia misma³⁵.

Por ello, Gregotti reconoce que al ‘mito’ técnico de la máquina como ‘modelo’ estético -en cuanto auto expresión de la perfecta funcionalidad recíproca de sus partes- se le opone el

³² Extraído de (Masiero, 1999:83).

³³ *Art and Experience*, 1934. Extraído de (Shusterman, 1992:14).

³⁴ Esto, tal vez, hay que agradecerse completamente a Santo Tomás.

³⁵ Esto lo advierten Poelzig (1906), Sant’Elia y Marinetti (1914), Mies (1928a) y, más actualmente, Zumthor (1998) y Masiero (1999).

comportamiento científico como ‘modelo’ estético, con la sutileza que *«En este caso no tenemos ya ningún objeto concreto, o signo referencial, que nos sirva de punto de partida.»* (1972:20). Lo que ayuda a desprender la arquitectura de cualquier resabio mimético ajeno a su propia entidad y constitución.

Así como la ciencia entrega objetividad, también da pie a una comprensión posible de ‘luchar’ por la verdad en la estética y, particularmente, en la que pertenece a la arquitectura. Ovejero Lucas expresa así esta relación entre ciencia, estética y verdad:

«¿No podríamos, al fin, encontrar algunos patrones que nos permitan reconocer las obras al igual que tenemos criterios para reconocer las teorías científicas? Porque en ciencia disponemos de pautas de calibración: la consistencia, la compatibilidad con lo conocido, la capacidad predictiva, las parsimonia, la fecundidad y, sobre todo, la verdad.» (2014:139).

En este sentido estético la verdad asoma como un camino a recorrer, una especie de aproximación constante e inalcanzable. Llegado a este punto, se puede inferir que la interconexión entre estética y contenido de verdad es máxima, para ello volvemos a Adorno (1970) quien declara algo similar al sostener la existencia de una profunda conexión entre el contenido de verdad y la estética. De igual forma piensa H. Broch cuando reclama una verdad sin disfraz, desde el convencimiento que una estética auténtica ‘hace ver la verdad’.

Ahora bien, también nos advierte Adorno que aquella estética que no se mueve en perspectiva hacia la verdad, suele relajarse en su tarea y adopta un sentido ‘culinario’, por ello nos recuerda: *«El arte va hacia la verdad, no lo es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido.»* (1970:373)³⁶.

Reafirmando esta necesidad, en la *Lámpara de la Verdad* Ruskin escribe sobre la importancia de la verdad en la estética:

«Es maravilloso observar cuanta fuerza y universalidad encierra este solo principio, y cómo de su conocimiento o de su olvido depende la mitad de la elevación o de la decadencia de todo arte y de todo acto del hombre.» (1849:34-35).

Tras esta voluntad de verdad estética está la belleza, una belleza como equivalente al hallazgo de la verdad, que se expresa perfectamente en la frase que reproduce Mies: *«¡La belleza es el resplandor de la verdad!»* (1930c:464)³⁷. Es una voluntad de no tener distinción alguna entre la contemplación epistemológica de lo verdadero y la contemplación estética de lo bello.

Como escribe, en el siglo XIX, el poeta John Keats en *Oda a una urna griega*:

«La belleza es verdad y la verdad es belleza. Esto es todo lo que sabes sobre la tierra, y todo lo que necesitas saber.» (1819:63).

Ahora bien, a pesar de la desesperanza de Rossi (1973) cuando nos dice que ya nadie cree en la belleza del objeto, encontramos en diversos autores una reafirmación de la búsqueda de belleza. Calidad que, para Valéry (1957), debe someterse al rigor y la lógica en contra de la idea ‘inmortal’ de belleza que tendría una mayoría metafísica capaz, incluso, de sostener la independencia de la belleza de las cosas bellas, según nos dice el poeta francés.

³⁶ Como escribiera De la Sota: *«Debe irse a la verdad en las artes.»* (s.f.c:204).

³⁷ Frase que es heredera de Platón (380 a.C.) y San Agustín (398).

La belleza ciertamente no es separable de las cosas bellas, como la verdad no es separable de las cosas verdaderas. Así lo cree R. Masiero cuando reconoce la objetividad de la belleza como una calidad que reside en la realidad material del objeto con ‘independencia’ del sujeto³⁸.

Así lo reclama también Ovejero Lucas cuando se pregunta: «¿La belleza, el viejo ideal, no es algo equiparable a lo que la ciencia encontró con la verdad?» Y entonces pide: «Que el juicio estético tenga las mismas garantías que el epistémico. La belleza como equivalente de la verdad.» (2014:139-26).

En este sentido, volviendo a los arquitectos modernos, Mies solicita llegar a ‘una nueva belleza’ necesaria y objetiva, que nada tiene que ver con la belleza como finalidad en sí misma. Él se pregunta: ¿Y qué es en realidad la belleza?, respondiéndose que, con toda seguridad, es algo no medible, ni calculable pero que siempre es ‘algo’ que se esconde entre las cosas, entonces escribe:

«...la belleza también está relacionada con las realidades y no flota en el vacío, sino que está unida a objetos e indisolublemente ligada a la configuración de objetos de la realidad.» (1930c:464).

Es una belleza verdadera y ‘objetiva’, que nada tiene que ver con la ‘lindeza bonita’. En la actualidad, Zumthor, en *La dura pepita de la belleza*, también nos dice que la belleza reposa en las cosas; en esas cosas ‘prístinas’ que no han sido colmadas con signos u otro tipo de mensajes, donde es posible aproximarse a la verdad, pues es consciente de que si las artes tienen voluntad de ‘belleza’, la poética tiene voluntad de verdad.

Así, para Zumthor, la belleza no es algo que la arquitectura busque, sino que es el resultado de su correcta producción. De ahí que responda sutil, pero negativamente a sus preguntas: «¿Se puede proyectar y ejecutar la belleza?» Y «¿Tiene la belleza una forma?» (1998:64-59).

Desde esa perspectiva se puede entender al poeta y arquitecto J. Margarit (2001), cuando nos dice haber descubierto la belleza en el cuerpo deforme de su hija deficiente mental, donde nada era falso y todo cuanto había era real y verdadero³⁹. Una belleza en nada romántica⁴⁰ porque es construcción material, verdadera y auténtica, que evoluciona a su propio ser desde su compromiso con la búsqueda de verdad en el proyecto arquitectónico, renovando la lucha por el progreso ético y estético de la humanidad.

De esta forma comprendemos la transición argumentada desde una noción de la estética como subjetividad residente en el individuo, a una estética poética que, opuesta a su visión artística, es parte de la entidad formal y real del proyecto arquitectónico. Pues se fundamenta en argumentos y criterios racionales de objetividad, de búsqueda de verdad desde sus relaciones y compromisos éticos y epistémicos, de encuentro con una belleza-verdad que surge como consecuencia de su constitución formal plena de sentido, cuya dimensión puro visual (formalista) no es un objetivo, sino ‘consecuencia’ del trabajo sobre, y en, la definición de la forma.

Por otro lado, la dimensión estético-ética del proyecto se establece, en su determinación y configuración formal, como un componente esencial para una aproximación a la coherencia del

³⁸ Aquí el autor también se apoya en la concepción de belleza de San Agustín.

³⁹ Es la misma belleza *honrada* que De la Sota reconoce en una flor silvestre (1956a).

⁴⁰ Como define Kant la belleza artificial: «No es la representación de un objeto bello, sino la representación bella de cualquier objeto.» (1790:287).

proyecto arquitectónico, pues ella actúa como condensador material de todas las solicitudes y condiciones a que está sometida la obra. Siendo determinante por su acceso poético a la búsqueda de verdad, condición fundamental para la coherencia y, consecuentemente, la posible belleza de esa expresión verdadera y plena de lógica, que sería fruto de la argumentada relación epistémica entre ciencia y estética.

5.2. ESTÉTICA DEL SENTIDO EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO.

5.2.1. EL SENTIDO Y LA NECESIDAD DE LA ESTÉTICA EN EL PROYECTO

En este título se exponen los argumentos que ligan la categoría estética del proyecto arquitectónico a una condición ética que se sustenta, tanto en el compromiso de mejora y transformación social, como en el concepto de necesidad. Ambas circunstancias hacen invertir el proceso de autonomía estética, el que debe ser entendido como corolario del sentido del proyecto que se fundamenta en la mejora crítica, desde la acumulación de respuestas positivas, a la satisfacción de las necesidades entendidas de forma amplia.

«¿Por qué no somos ya capaces de construir a nuestro alrededor, como sostén moral, un ambiente digno para el hombre?»

L. Quaroni, *El rapto de la ciudad*

El compromiso ético de la estética del Proyecto implica un grado de reflexión superior, pues pretende no sólo hacer propuestas, sino que apunta a la transformación de las situaciones. Un compromiso que se apoya, en el bienestar público y privado, en la felicidad y el cobijo de las personas; en aquello que Mies (1927e) ve como decisivo: la vida en toda su plenitud material y espiritual. Así lo expresa también A. Behne:

«Nos parece que toda construcción comporta el carácter de un compromiso: entre la finalidad y la forma, entre el individuo y la sociedad, entre la economía y la política, entre la dinámica y la estática, entre elocuencia y uniformidad...» (1923:74).

Por este mismo camino, Mies postula el dominio del servir en la arquitectura⁴¹. Misma concepción que expresa H. Meyer cuando entiende la existencia de la arquitectura 'para' resolver los problemas que la vida y sociedad proponen⁴².

Siguiendo esta línea de pensamiento, aparece la noción de organización del ambiente construido de la comunidad, desde la ordenación de las relaciones entre éste, el sujeto y la sociedad; donde se debe estudiar la ecología de la situación desde los aspectos humanos, naturales y contruidos en sus interrelaciones.

Por esta razón, E. N. Rogers (1958) solicita que las obras contengan impulsos positivos para la vida moral y social: buscar la generación de un ambiente que permita 'estar bien' y que apunte hacia la producción del bien común. Es la misma obligación y el compromiso que busca De la Sota: proyectar para que la gente pueda vivir mejor⁴³.

Es una arquitectura que parte de un compromiso ético por mejorar la sociedad desde la defensa de la adecuación de ella a sus fines; porque no es admisible apartar la arquitectura de la vida. La puesta en práctica de este compromiso ético de la estética en el proyecto demanda -

⁴¹ Lo hace por sobre la técnica, que entiende como un 'medio' para la 'libertad' (1927-28).

⁴² Meyer habla de esto en dos textos principalmente: (1928b y 1929).

⁴³ De la Sota habla de esto en cuatro textos: (s.f.e, 1987a, 1988b y 1990b).

según N. Chaves- niveles de idoneidad proyectual y técnica mucho más altos que lo que requiere la 'libertad' proyectual que ya hemos detallado⁴⁴.

Así lo entiende Gregotti (1972) cuando advierte que nuestra tarea no es sólo construir, sino que incluye el proyectar y el construir para habitar. Con lo cual no solo se hace inseparable la noción de construir con la de finalidad, sino que el mismo proyectar es siempre una hipótesis, una propuesta de mejora social, de resistencia estética en busca de la mejor calidad para la mayoría de la sociedad posible.

Este compromiso por la bondad humana, apunta a las preguntas del *qué* y *para qué* del proyecto en desarrollo, como afirma Adorno (1970) cuando nos dice que el compromiso ético tiende a la categoría estética de la esencia. Desde esta 'esencia' ética del proyecto, debemos escuchar a A. Loos (1924b) quien nos dice que *es arquitecto porque trabaja desde criterios humanos y no desde criterios artísticos*, pues los primeros son el único medio que permite ver claramente los valores a desarrollar⁴⁵.

Para L. Quaroni no hay duda: las 'razones humanas' deben ser la base de toda buena proyectación. Es la búsqueda de un objeto arquitectónico que esté en armonía con el ser humano. Como declara E. N. Rogers (1958) cuando pide creer desesperadamente en que es posible intentar (por alcanzar) la belleza, sin renunciar a una fundamental humanidad.

Similar a estos autores es la postura de E. Tedeschi, quien ve que la estética es la construcción de la ética desde la funcionalidad, el contexto y la sociedad. Así también lo entiende de la Sota:

«...saben que solo existe la arquitectura buena y nueva, lo nuevo es fragancia, esencial en el arte; lo bueno es constancia en la buena línea. La belleza de nuestras obras es más oculta y remota; es casi negación, bondad de conceptos con transparente forma...» (1959a:39).

Nada más distante de aquella arquitectura que busca ser autónoma apartando la función social, pues la autonomía sería un corolario de la función social, no su distanciamiento del sentido. Es la inversión del proceso de la autonomía de lo estético que detalla Piñón (1998), cuando comprende que cualquier juicio de la obra deba apoyarse en la realidad o ética de las ideas que lo fundan y no en la apariencia que lo confunda.

Ya podemos aseverar, que en la obra es esencial su sentido social⁴⁶. Esto implicaría favorecer a la sociedad; así lo escribe E. Lissitzky a fines de los años veinte:

«Para nosotros, la obra de un artista no tiene valor 'por sí misma', no constituye un fin en sí misma, no posee belleza propia, todo esto lo adquiere sólo en su relación con la comunidad.» (1929:181).

⁴⁴ Chaves postula el principio de discreción, que a su vez se asienta en un triple postulado ético: una ética económica que cuestiona el despilfarro de recursos en favor de una distribución socialmente racional; una ética ambiental que denuncia las agresiones perpetradas al medio desde una 'violencia' ambiental, cuestionando el gasto de energía de intervenciones sobredimensionadas e injustificadas; y una ética cultural que cuestiona la supervivencia de valores retardatarios propios de una exhibición impúdica de un poder megalómano.

⁴⁵ Esa búsqueda de valores éticos esenciales es compartida por Mies, para quien *«La pregunta sobre la esencia de la arquitectura tiene una importancia decisiva.»* (1924b:371), pues así es posible entender si las formas han sido inventadas o si han crecido a partir de las necesidades de los habitantes, porque, para él, la forma debe partir desde la vida y no desde ella misma (1926 y 1927e).

⁴⁶ Escribe Todorov: *«La dimensión social es esencial en la obra.»* (1984:65).

Así comprendemos que el objetivo de la arquitectura es social, donde se debe dar respuesta a los problemas humanos del bienestar general, buscando dialécticamente su transformación con apego a la verdad, desde la cooperación de una ‘obra social’⁴⁷.

La importancia social es innegable pues no es un problema puramente estético, sino social, donde el sentido pasa a ser unitario entre forma y esencia social. Por esto se hace necesario, para Quaroni, el compromiso por la calidad en una arquitectura que debe ser buena y digna en lo civil: «*Cuya calidad debe ser protegida en relación con su gran cantidad, que constituye el ambiente de vida para todos.*» (1977:11).

La clara dimensión social del proyecto, hace que éste sea ‘acción social’ desde su capacidad transformadora de la sociedad. Considerando que son tantos los temas de arquitectura con ramificaciones sociales y políticas, R. Masiero postula una ‘estética de lo político’ donde la obra es instrumento de mejora y ‘liberación’ humana.

La forma ética y su acción social se enfrentan a la seudomorfosis antiética, aquella que Le Corbusier (1923) definía como nefasta para la sociedad, pues -más allá de incomoda- ‘mata el espíritu’ al no constituirse como un hogar, haciendo imposible la vida digna. Clarificador, en este sentido, es lo escrito por el Gruppo 7:

«... formas de arte (faltas completamente de sinceridad, ya que en este caso no corresponden a nada), entonces constituirían obra bella. ¡Hasta tal punto está alterado el concepto de arquitectura, de aquella arquitectura que, desde sus orígenes prehistóricos, ha nacido ante todo para servir al hombre! Los dañinos resultados de este tipo de teorías aproximativas y diletantes son tan evidentes que nos parece que no es necesario ni siquiera comentarlos; nos limitamos a deplorar que puedan todavía producirse.» (1927b:71).

De esta manera, la forma ética pone ‘en acción’ la vida⁴⁸. En este sentido, pero con cierto reparo, Purini nos recuerda que hay que evitar que las preocupaciones por el papel social afecten la calidad de los resultados, donde la belleza debe ser entendida como la más alta de las contribuciones que la arquitectura puede dar a la cuestión social, pues ella es una ‘promesa de felicidad’ para los hombres⁴⁹.

Esta forma ética, bien hecha, socialmente necesaria y plurifuncional, ofrece una vida mejor, pues es portadora de más proximidad a la verdad y, al final recoge -sin buscarla-, mayor belleza est-ética.

Esta ‘razón de ser humano’ del proyecto obliga a buscar la forma óptima en la mejor ética del mundo del conocimiento, pues se requiere no errar en la solución de los problemas sociales necesarios de perfeccionar. Por ello debe usar, y no puede negar, la racionalidad y toda la

⁴⁷ Como pide H. Meyer (1926 y 28) para quien la arquitectura es la expresión genuina de la esencia social, y está indisolublemente unida al destino de la sociedad. De igual modo Oud (1933 y 60) plantea una nueva estética desde el valor del proceso social, desde los lazos de la arquitectura con el núcleo de la cuestión: lo social.

⁴⁸ En este sentido es destacable el intento que describe J. J. P. Oud (1960) por encontrar una estética nueva, más libre, que le diera una forma para la arquitectura, creciendo desde la vida social, evolucionando junto a ella (gracias al progreso) y que se adecuara a todos los matices de la vida social. Buscaba una nueva forma que pudiese realizar sus valores sociales en la vida real, esta forma tenía que probarse, crecer y ser por la vida cotidiana.

⁴⁹ Aquí Purini parafrasea a Stendhal. La forma es, para Purini, un instrumento y no un fin, un ‘utensilio’ humano circunscrito y parcial, obligado a saber permanecer por su inevitable duración temporal.

inteligencia para descartar y sospechar de todo aquello que no tenga justificación real desde razones necesarias y concretas en la síntesis de un objeto y un sujeto social.

Por todo esto, aparece contemporáneamente una noción, que podría definirse como de *sospecha inteligente*. Esto es, para Moussavi y Zaera, la capacidad de encontrar una ‘excusa’, que no es excusa artificial, sino razón justificada de sentido para dirigir el proyecto en una determinada dirección.

Ellos hablan de una ‘ética de la excusa’, que desde el ser modernos, impide actuar arbitrariamente y demanda la necesidad de encontrar causas reales (programa, estructura, circulación, material, medio, etc.) que doten de sentido al proyecto, que entienden como un ‘problema ético’. Por ello dirán que la arquitectura trata principalmente sobre la necesidad y no sobre los excesos.

Pero, ¿Qué es esta condición ética de lo necesario para el proyecto de arquitectura? Según la R.A.E., necesario es aquello a lo cual es imposible sustraerse, que se opone a voluntario o espontáneo, porque es indispensable e inevitable. Para Aristóteles es la cosa cooperante sin la cual es imposible vivir, envolviendo la idea de inevitable: «*La necesidad es por consiguiente a nuestros ojos aquello en cuya virtud es imposible que una cosa sea de otra manera.*» (s.f.:6).

Entonces la importancia de la necesidad radica, para Valéry (1957), en que en cuanto calidad, una obra está vinculada a la satisfacción de las verdaderas necesidades. Por ello, Ovejero Lucas nos recuerda que lo más fácil es hacer, por ejemplo, una herramienta inútil, donde su forma es arbitraria:

«*Lo que no sirve para nada se puede hacer de cualquier manera. Lo que tiene un propósito, no: el martillo no puede ser de cualquier forma ni de cualquier material.*» (2014:203).

Entonces se puede aplicar la sentencia Aristotélica de que lo que no es necesario no es bueno⁵⁰, y -más aún- la máxima de R. W. Emerson: «*La belleza cabalga sobre un león. La belleza se basa en la necesidad. La línea de la belleza es el resultado de la perfecta economía.*» (1904:294).

Para entender lo bueno aristotélico podemos tomar brevemente a B. Russell, cuando nos dice que un objeto bueno es aquel que por sí mismo debe existir y malo cuando por sí mismo no debe existir, entonces sugiere: «*Podríamos pensar que ‘bueno’ puede ser definido como la cualidad de las cosas que debemos tratar de hacer.*» (1966:16).

Esto lo traslada Russell a la belleza y fealdad de los objetos. Para justificar la importancia de que el objeto sea bello, nos dice que el goce de la belleza es mejor que el de la fealdad; pues de no ser así, resultaría necio no fomentar el mal gusto por lo feo, puesto que esos objetos son mucho más fáciles de producir que aquellos que portan belleza.

En la arquitectura, ya Violet le Duc reconocía que ‘la enfermedad’ de la disciplina ha sido despreocupar la alianza básica entre forma, medios de construcción y necesidad. Un años antes, G. Semper sostenía que solo la necesidad es el ‘dueño’ del arte⁵¹, y que éste degenera donde obedece al humor del artista o al gusto de mecenas poderosos.

⁵⁰ Conviene mencionar la visión opuesta de Gautier: «*No existe nada realmente hermoso si no es lo que no sirve para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad y las del hombre son ruinas y desagradables, igual que su pobre y enfermiza naturaleza. El rincón más útil de una casa son las letrinas...*» (1834:29).

⁵¹ «*El arte sólo conoce un ‘único señor’: la necesidad.*» Extraído de (Platz, 1930:177).

También Berlage, Mies, Ginzburg, y O. Wagner establecen a la necesidad como base estética en el proyecto; de hecho, éste último dirá: «*Artis sola domina necessitas.*»⁵². Esta insistencia en satisfacer y resolver los problemas que proponen las necesidades reales hace que, en general, lo que se pida sea salir de 'ensoñaciones' esteticistas 'caprichosas' para alcanzar lo verdaderamente necesario, para esforzarse en realizar lo necesario.

Debe tenerse cuidado con no entender la necesidad como lo 'contable' del racionalismo rígido, sino como hacer aquello que *es necesario* en el proyecto. Así lo escribe De la Sota:

«*Cuando a uno le preguntan qué es lo más importante de un diseño, siempre digo que es la necesidad de él, incluso por encima de cualquier otra consideración.*» (1987a:116).

En el año 1956, Marcel Breuer se pregunta ¿Cómo las necesidades humanas se ajustan a una estética? La respuesta parece estar en que es desde la libertad de la necesidad que puede surgir una estética de lo necesario, que desde una negación de lo superfluo e innecesario desarrolle su forma desde los aspectos innegables y esenciales del proyecto⁵³.

La necesidad se nos debe mostrar como un concepto complejo, alejado de dogmatismos, decididamente abierto y abarcador de las condiciones exteriores en su conjunto, como también de las internas del proyecto. Por esto es que la forma necesaria se desarrollaría de manera natural a partir de una estrecha ligazón con las necesidades mismas y es, a partir de ahí, que se podría obtener una estética nueva⁵⁴. Esto quedaba expresado, ya en 1924, por las siguientes palabras de B. Taut:

«*Si a continuación de una rigurosa y despiadada selección se quita de la vivienda todo, verdaderamente todo lo que no es directamente necesario para vivir, no sólo se facilitará su construcción, sino que saldrá a relucir por sí misma una nueva belleza.*»⁵⁵

En este sentido, De la Sota (1956c) nos recuerda que la arquitectura no es abstracta, sino que se plantea como satisfacción material de las necesidades. Este rechazo por el artificio y, junto con él, todo lo que es un exceso, es considerado -por Masiero- base del 'buen sentido' proyectual, elevándose a categoría estética la condición ética de la necesidad⁵⁶.

Condición donde juega un rol fundamental el tener en cuenta y sumarse a la acumulación de respuestas objetivas y positivas a los sucesos externos, que demuestran que la modernidad es válida, clara y que se renueva perpetuamente a sí misma.

⁵² «*La necesidad, única dueña del arte.*» (1895:77), también H. Schmidt escribe sobre esto: «*...se ha olvidado que la necesidad es la maestra del arte.*» (1965:63).

⁵³ En la actualidad, así lo sostiene F. Beigel cuando nos dice: «*Existe una estética de la economía, basada en hacer poco con cosas buenas.*» Extraído de la página web del autor. *Doing almost nothing.* <http://aru.londonmet.ac.uk/ideas/cards/1-3-5.html>

⁵⁴ Esto es argumentado por Terragni y el Gruppo 7 (1926), precursor cuasi textual de este enfoque es L. Sullivan (1924).

⁵⁵ Extraído de (Kruft, 1985b:643).

⁵⁶ Estas grandes exigencias objetivas, como le llaman Berlage (1908) Mies (1950) y Zumthor (1988) entre otros a la necesidad, han provocado una sana despreocupación del esteticismo artístico que, en su grado dogmático y absurdo, para Van Doesburg (1924), han promovido una no-objetividad utópica que desoye las mejoras continuas que produce la sociedad.

Ejemplo de esto es la fábrica de FIAT en Lingotto, ahí dice el Gruppo 7: «*La perfecta correspondencia entre necesidades previas y soluciones adoptadas (en este caso, de la audacia aparentemente paradójica de colocar en el techo del edificio la gran pista curva, y de la lógica de tal opción, una forma plástica con valor por sí misma.*» (1927c:75).

Por lo tanto, la arquitectura comporta la belleza de lo indispensable: al punto que no se debe apartar de la necesidad material y real pues, de hacerlo, corre el riesgo de ser socialmente abyecta e innecesaria, por 'insensata'. Es decir, sin sentido, perdiendo ese fulgor de una cierta proximidad a una verdad-belleza esencial; como nos lo dice J. Seguí:

«La arquitectura es soporte y albergue de la actividad humana individual y social. En este sentido la arquitectura es un envoltorio ético.» (1996:42).

De esta forma comprendemos la importancia del compromiso ético de la estética arquitectónica para la coherencia del proyecto, pues al desechar la constitución de la forma como cuerpo artístico, permite el acceso de conceptos como el servicio, la mejora social, la finalidad, el contexto y la sociedad, etc.

Son conceptos que dotan al hecho arquitectónico de un objetivo social que es el bienestar humano; que lo liga con la búsqueda de calidad y bondad, donde la forma bien hecha, multifuncional y necesaria se aproxima a la verdad, en cuanto sus variables 'externas' determinantes impiden el acceso de lo superfluo o arbitrario, aproximándose a una estética de lo necesario y una verdad-belleza de lo indispensable.

5.2.2. FINALIDAD Y PROPÓSITO DEL SENTIDO EN EL PROYECTO

En este apartado final se exponen los argumentos éticos que inciden concretamente en la dimensión estética del proyecto. Profundizando en sus compromisos con el contexto, con el cometido de la obra, con la finalidad y el sentido que adquiere la morfología en cuanto síntesis estética de todas las consideraciones éticas.

De ese modo se comprende la fuerte relación estructural y dialéctica entre las implicancias ético-estéticas de la arquitectura, que se muestran esenciales para buscar la coherencia en cuanto son instrumentos de acceso a indagación de 'la verdad' y posible 'belleza' del proyecto.

«Una definición de belleza: adecuación al propósito que se persigue.»

E. Pound, 1934

«La belleza es la forma útil de un objeto.»

E. Kant, 1819

La objetividad de los requerimientos est-éticos del proyecto encuentran su correlación en conceptos, a menudo entremezclados, tales como programa, propósito, cometido o finalidad. Dotar a estos términos de una homogeneidad significativa es propio de esfuerzos teóricos aislados; sin embargo, es posible trazar ciertos argumentos transversales que nos llevan desde los requerimientos del proyecto hasta su finalidad que, en cierta forma, lo hace portador de sentido.

Helio Piñón (1998) manifiesta el reduccionismo que ha ocurrido en torno a la noción de programa, que termina asociándose comúnmente al inventario más o menos exhaustivo de los requisitos funcionales. Con este entendimiento, nos dice Piñón, se convirtió el proyectar en 'empaquetar' o 'embutir' actividades con un falso sentido común y una falsa respuesta ética, la mayoría de las veces, en un envoltorio arbitrario formalmente.

Frente a esa reducción que afecta a las condicionantes reales del proyecto, debemos revisar lo dicho por algunos autores en torno a la relación entre propósito, finalidad y forma proyectual; pues, tal como nos indican Cortés y Muñoz estos conceptos -y en especial la función- se han entendido normalmente como opuestos a la idea de forma.

Partiremos, aun cuando el listado es mucho más extenso⁵⁷, con R. W. Emerson quien en 1844 genera su comprensión del cometido del proyecto como una belleza de expresión justa, que se

⁵⁷ Parte de los autores precedentes son: Vitruvio cuando utiliza el término *decoro* lo hace para precisar la necesaria y plena adecuación de la obra a su propósito y, reglón seguido, entiende el propósito desde una condición eminentemente humana, que tiene que ver con la dignidad del hombre. También, L. B. Alberti en el primer libro de su *De Re Aedificatoria* nos dice que la forma debe estar diseñada en función de su naturaleza y destino, donde ningún componente del conjunto pueda existir sin estar justificado por razones objetivas y reales como son la comodidad, la dignidad, la funcionalidad, el contexto, etc.

Ya en el siglo XIX, Weinbrenner declara que la belleza se encuentra en la forma y postula una coincidencia absoluta entre ésta y las necesidades, el material y la elaboración técnica (Kruft, 1985b). También Chambers (1791) entiende

alcanza al estudiar el clima, el suelo, el tiempo, el entorno, las necesidades de la gente, las costumbres y el contexto sociopolítico⁵⁸.

Todas estas consideraciones permiten confeccionar el ‘esqueleto’ del proyecto que, para Alexander (1964), se alcanza en la correcta definición del conjunto-programa. Este ‘cometido’⁵⁹, se constituye como el primer paso en la fase de diseño del proyecto.

Este programa, o ‘cometido’ de la obra, implica desde los problemas psicológicos, sociales y culturales a la organización del entorno construido, donde entran una gama muy amplia de parámetros económicos, políticos, ideológicos, sociológicos, productivos y tecnológicos, a los que Gregotti (1972) llama ‘materiales de proyectación’. Todo esto vendría a ser una especie de programa muy superior a la restrictiva noción actual que denunciaba Piñón.

En un plano más evocativo, Moneo (1995) nos dice que el programa es una especie de dialogo que sostenemos con todo aquello que nos rodea. Ahora bien, esto por sí solo no basta, por eso es importante consignar a quien invierte la aparente rigidez de estos temas: T. Van Doesburg, en 1925 sostiene que estos elementos ‘constructivos’, que en total configurarán el cometido del edificio, son elementales por ineludibles y, al mismo tiempo, también son elementos creativos, desde donde se genera la forma proyectual.

Ese mismo sentido determinante le da Mies a los factores reales pues, a su juicio, el proyecto se debe generar creativamente desde esas condiciones; Así lo describe, cuando al hablar de Violet le Duc nos dice: «*Ya entonces veía la doble naturaleza de la actividad arquitectónica: la dependencia de todos los fines y su consumación con todos los medios.*» (1950a:494).

Incluso, para el propio Violet, la posibilidad de ser verdadero en arquitectura es cumpliendo -exacta y escrupulosamente- las condiciones impuestas por las necesidades y siendo fiel a los métodos de construcción para poder avanzar hacia la generación del proyecto, quedando en segundo plano las cuestiones compositivas *plasticistas* y artísticas⁶⁰. Todo esto lo resume de buena manera Häring:

«...la forma eficaz, dictada por la adecuación al propósito, hace que cada cosa adquiera y conserve su propia configuración esencial. El artista está en íntima contradicción con la forma eficaz, en tanto que no renuncia a su individualidad; en efecto, cuando se trabaja en la forma eficaz no se trata de realizar la individualidad del artista, sino de realizar la esencia de un objeto lo más perfecto posible.» (1932:192).

Ahora bien, como nos dice Purini, la arquitectura debe enseñarle a la ciudad su propia necesidad y al mismo tiempo adecuarse continuamente a las transformaciones sociales. Así, gana terreno la desacreditada actualmente, pero innegable, forma que surge desde el

la arquitectura como una belleza desde la conveniencia social, desde la salubridad y también la economía (Kruft, 1985a: 340).

⁵⁸ Quizás el listado más completo de necesidades lo entregue H. Meyer (1928a), tan amplio que considera que es lo único que se debe tener presente pues abarca la totalidad del ambiente construido, social y espiritual del hombre.

⁵⁹ Este concepto lo acuña Norberg-Schultz para englobar todas las solicitaciones y demandas que actúan sobre el proyecto.

⁶⁰ Es importante mencionar también a W. Linder (1923), para quien la regla básica de toda buena configuración es un reconocimiento profundo de las exigencias objetivas, diferenciando claramente entre lo esencial y lo accesorio y una cimentación del saber práctico desde todo ello. Como L. V. Klenze cuando dice que el sentido de la belleza es una propiedad desarrollada a partir de las necesidades del objeto o del propósito del edificio, junto a las leyes de la estática y de la economía, vista con altura de miras (1822, en Kruft, 1985b).

cometido, programa o propósito del proyecto. Hablamos de ese ‘fluir por sí sola’ de la estética⁶¹ que se produce si se atiende a las necesidades, a los materiales, a la sencillez y a la economía de la construcción.

En este sentido, Cortés y Muñoz nos indican que el acento en la función no debe ser interpretado como la negación de la dimensión formal. Pues, contrariamente a lo que se da por sentado, la función se actualiza -cada vez- en una forma concreta y nueva en cada proyecto, siendo virtualmente imposible que parta de un modelo figurado con anticipación. Así, desde el propósito o finalidad, la forma no desaparecería, sólo dejaría de imponerse desde sí misma para colocarse al servicio de otros intereses⁶².

Si bien el programa y la construcción pueden parecer ‘simples’ individualmente, al relacionarse y unirse en el cometido adquieren un carácter mucho más complejo. Para Norberg-Schultz, ese cometido deber ser ‘un todo’ que sea el punto de partida de la solución proyectual, Estos cometidos son ‘problemas totales’, que implican la exhaustiva completitud de las variables necesarias:

«Si el cometido está definido sólo en parte, es decir, si sólo se han pretendido algunos de los polos necesarios, hemos de rechazar la solución, incluso si está hecha inteligentemente.» (1967:138).

Es una necesidad de correspondencia entre todas las variables, que están al servicio de la vida y que desarrollan una armonía con todas las condiciones de su ser⁶³. Entonces, se comprende que Norberg-Schultz asegure que las formas no se pueden improvisar libremente, y menos ‘encajar’ las funciones en formas de existencia accidental o previa.

El contexto, la función y la utilidad han sido profusamente desarrollados con la intención de comprender la finalidad del proyecto. El primero de ellos, el contexto, es el conjunto de condiciones de la realidad que son susceptibles de influir en el proyecto, pasando de una realidad nebulosamente entendida, a una que se interpreta como un macro sistema de diversos sistemas integrados.

El proyecto tiene una de sus razones de ser en la integración con su entorno, pues físicamente no puede excluirse de él. Un imperativo ético es que intente mejorar ese entorno, ya que no es propio de una arquitectura cabal el desvincularse de su profundo lazo con el contexto; buscando –como dice Zumthor (1988)- entrar en una relación de tensión positiva con lo que ya está allí, y que ésta relación genere sentido.

De hecho, la arquitectura apática con el contexto, aquella que suele llamarse ‘descontextualizada’, no resuelve una de sus variables fundamentales dentro de su cometido, por lo que podríamos decir que pervierte o limita su sentido de forma irrevocablemente⁶⁴. De

⁶¹ De esto hablan, entre otros, O. Wagner, Gropius (1926) y Minucci con Libera; estos últimos pedirán: «*La perfecta adecuación del edificio con respecto a las exigencias que le han sido planteadas.*» (En Krufft, 1985b, 697-698).

⁶² Los autores sostienen, además, que esta relación entre forma y función hizo posible que la arquitectura ‘del funcionalismo’ tuviese manifestaciones formales tan diversas.

⁶³ Esto ya lo argumentaba F. L. Wright en el año 1914.

⁶⁴ Para no desviarnos, pero con el fin de dotar de consistencia expositiva, acá se consideran una serie de citas sobre el contexto: «*Un bello edificio vale necesariamente el terreno sobre el que se está levantando...*» (Ruskin, 1849:230), «*Pues había proyectado la casa de tal manera que encajara precisamente al máximo en el lugar.*» (Loos, 1910b:22), «*[...] el indispensable nexo de unión con nuestro medio ambiente.*» (Le Corbuiser, 1925:24), «*Fabricamos un entorno, del cual a fin de cuentas somos una parte inseparable.*» (Neutra, 1954. En Krufft, 1985b:728), «*La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea.*» (De la Sota, 1986:75), «*T. Parsons incluye explícitamente el*

tal forma que no habría sentido real, sin contexto abordado. Así nos lo indica Gregotti: «*El contexto constituye siempre un material indirecto para la afirmación de una arquitectura del lugar.*» (1991:81).

Por su parte, la utilidad, que no es utilitarismo mecánico o primitivo, debe dejar de lado su interpretación ingenua y reductiva que la establece como una unívoca correspondencia entre forma y soluciones a problemas prácticos (de técnica, distribución, etc.). Teniendo que entenderse la utilidad, como una categoría general de la práctica, una forma de relacionar los medios con la finalidad, por ello, se hace altamente inútil convertir la fructífera utilidad en simple 'utilitarismo'. Como nos recuerda Weinbrenner: «*La utilidad misma está determinada por el concepto de forma*»⁶⁵.

Así argumenta Van Doesburg (1929), para quien la morfología de todas las cosas (incluso las naturales) responde a su función o, como escribe F. Ll. Wright: «*form and function are one.*» (1953:262).

Esta frase de Wright es una mejora al slogan 'la forma sigue a la función' de L. Sullivan, aun cuando más fructífera es la propia comprensión de la relación entre forma y función que expone Sullivan: «*La función de un edificio es quien debe determinar su forma al igual que la encina expresa la función de encina y el pino la de pino.*» (1924:290). Esta noción se acerca más al 'forma y función son uno' de Wright, dejando en una relación de interdependencia a los conceptos.

Comprendemos entonces que la funcionalidad es fundamental para la arquitectura, es portante de parte del sentido del proyecto y no debe asimilarse a un funcionalismo obtuso. Debe entenderse como la posibilidad de resolución radical y dialéctica de funciones contrarias en un todo nuevo que funciona sincréticamente, donde los *tambienes* y *ademases* se integran en su dimensión proyectual y social.

De este modo, con la relación entre utilidad y forma, asoma la relación entre utilidad y belleza, dos conceptos que se suelen considerar separados, incluso opuestos, por una confusión sobre la naturaleza de la razón práctica de la arquitectura que, como ya hemos visto, la confunde con arte.

Pues bien, Para Masiero, desde el momento en que el propio Sócrates definiese que la casa que sea más útil y funcional será la más bella⁶⁶, estos dos términos se encuentran enlazados para la arquitectura.

No es preciso citar textualmente a Schinkel, Serlío, Perrault, Adler, Semper, Häring, Wagner o Linder, entre otros, como muestra de lo fructífera de esta relación. Solo basta con recordar Gio Ponti cuando éste pide, y reconoce, la funcionalidad de las cosas bellas. O a J. Cocteau, cuando

entorno cuando define una totalidad social.» (Norberg-Schultz, 1967:78), «*La arquitectura es un conjunto ambiental.*» (Gregotti, 1972:56), «*El entendimiento del lugar puede contribuir al dictado de la arquitectura.*» (Moneo, 2007:50), «*Decir que una obra está regida exclusivamente por su coherencia interna y no por los referentes exteriores sociales e históricos es, en el caso de una producción útil como la arquitectura, hacer ideología escapista.*» (Miranda, 1999:36), «*Es la totalidad del entorno del que forma parte lo que tiene importancia.*» (Pawson, 2005:6), «*Me encanta la idea de hacer un edificio, sea un gran complejo o uno pequeño, que se convierta en parte de su entorno [...] se trata, para mí – y no solo para mí –, del entorno que pasa a ser parte de la vida de la gente, un lugar donde crecen los niños.*» (Zumthor, 2006:63-65).

⁶⁵ Extraído de (Kruft, 1985b:517).

⁶⁶ en *Memorabilia de Jenofonte*.

define la funcionalidad como una negatividad que desarrolla la belleza de lo útil: «...*un antídoto contra la belleza de lo inútil que fomenta lo superfluo.*»⁶⁷.

Queda todo esto resumido en lo dicho por H. Van de Velde en 1897: «*Quien en un principio no quiera sino crear un objeto útil en todos los detalles, accederá a la belleza pura.*»⁶⁸.

Es la forma de 'belleza suprema' que contiene un objeto usual, esa que tanto asombra, y que tan bien sintetiza, a pesar de su distancia temporal, G. Vasari cuando escribe: «*La forma de un buen edificio combina de modo indisoluble lo útil con lo bello.*»⁶⁹.

Así entonces, para Zumthor, esto es un tema integral, que define como coherencia proyectual:

«...*me gustaría que el uso superase todas esas cosas, las decisiones que se toman entre miles. En resumen, que el mayor cumplido que se me puede hacer no es que alguien venga y diga sobre un edificio que he hecho: '¡ajá, aquí has querido hacer una forma supercool!, sino que todo encuentre su explicación en el uso. Esto sería para mí el más bello cumplido. No soy el único en el mundo que lo dice: es una tradición antiquísima [...] creo que una expresión antigua aún más hermosa para referirse sea que las cosas llegan entonces a ser ellas mismas; son por ellas mismas, porque entonces son lo que quieren ser.*» (2006:67).

En este sentido, el mismo Aristóteles usa la voz 'arquitectónica' en cuanto supone la capacidad de subordinar los medios al fin y el fin menos importante al más importante. Por su parte, Kant (1790) nos acerca con claridad al problema de los fines y, en él reconocemos, en principio, tres clases de ellos: fines sin fin (arte); fines con fin objetivos (externos) y fines morales.

Lo relevante de esta estructura de Kant es su simplicidad y su opinión sobre los fines arquitectónicos: para él los objetos arquitectónicos poseen fines útiles y, aun cuando, no restringe a estos fines la arquitectura, dejándola abierta a fines 'sin fin' (asociados al mundo 'artístico'), subordina estos últimos a los otros al establecer que 'el fin sin fin' no puede contradecir al fin objetivo.

De esta forma la finalidad es una pregunta por el sentido del proyecto que, a su vez, se constituye como fundamento ético del proyecto, ligándose a conceptos como utilidad, necesidad, economía, ecología, etc. De tal modo que *finalidad* representa objetivos más concretos y directos⁷⁰, mientras que *sentido* representa objetivos más abstractos e indirectos, como pueden ser la verdad y la bondad ética-epistémica del proyecto.

De cierto modo, va quedando claro que una forma sin sentido es mero juego sintáctico y que no es posible proyectar sin considerar las finalidades o el propio sentido. Tal como argumentaba O. Wagner al decir que las finalidades harán surgir -por necesidad- respuestas nuevas donde su factura y su forma sean totalmente apropiadas a su sentido y morfología natural.

⁶⁷ *Le Coq et l'Arlequin*, extraído de (Behne, 1923:45).

⁶⁸ Extraído de (Kruft, 1985b:656-657).

⁶⁹ (1692) Extraído de (Kruft, 1985a:121).

⁷⁰ T. Maldonado utiliza el libro *Discusión sobre la Técnica* (1959) de Friederich Dessauer para aclarar el papel engañoso que ha tenido la costumbre de pensar en ciertos objetos específicos cuando se habla de finalidades específicas que satisfacer. Por ejemplo: pensar en la lámpara en lugar de la iluminación, o en los automóviles en vez de la finalidad de trasladarse. Así no se logra comprender las verdaderas finalidades (iluminación y transporte según los ejemplos): «*La finalidad de la construcción no es la casa sino el bienestar. La finalidad de la producción de locomotoras no es la locomotora, sino el transporte.*» (Dessauer, 1959:142).

En este sentido es que Benhe escribe: «*Los progresos han sido posibles gracias al retorno a la finalidad.*» (1923:36).

Es un abandono decisivo de todas las ataduras formales y el *abrazo* a la implicación en la vida, desde la convicción de que la forma correspondiente a la finalidad y el sentido será necesariamente ‘bella’. Como nos dicen Loos: «*Veamos, por tanto, que la belleza de un objeto práctico puede explicarse en relación con su finalidad. Para él no existe la belleza absoluta.*» (1898e:77).

Esa belleza con minúscula es resultado de la atención del objeto a cada necesidad distinta del cometido que, sin embargo, tiende al mismo tiempo, y por medio de la forma, hacia un fin común. Es lo que A. Behne llama una ‘arquitectura de la finalidad’ donde su voluntad de satisfacer estas condiciones va arrinconado al cliché estético.

Así la finalidad se va convirtiendo en un medio imprescindible de ‘sugestión’ para la forma⁷¹; como lo considera Mies (1924b) cuando expresa que el verdadero sentido de un proyecto es su finalidad y, como consecuencia de ello, el proyecto se establece como un ‘orden pleno de sentido’.

Así, es importante llegar a comprender que la forma es resultado de su contenido, de su finalidad y de su sentido. Como ha dicho Masiero: «*La obra ‘buena’ y ‘bella’ se lleva a cabo cuando aquel que trabaja escucha lo que pertenece al mismo acto.*» (1999:45). Vinculándose así, la ética y la estética para la producción de una obra.

En este sentido, del tránsito estético hacia la ética, la reproducción de unos fragmentos del texto *Esperienza dell’architettura* de E. N. Rogers, sintetiza, y permite concluir la argumentación, lo que se ha venido exponiendo:

«...para seguir siendo arquitectura, la tradición no debe ser ni el arco ni el capitel, ni la horizontal ni la vertical, sino el modo de entender todos los elementos en su significado esencial, que es la perfecta coherencia entre su forma y las necesidades que tales formas han generado. [...]

Esta coherencia es un acto moral. [...] He aquí que hemos trasladado los problemas de la estética al campo de la ética [...] un hecho enorme, amigos míos, que ha surgido inconscientemente dentro de nosotros. Y que, a duras penas, comprendemos hoy. [...]

Es una ética que proviene de las leyes de las cosas, las cuales, todas ellas, obedecen a una propia verdad que no pueden desmentir ni nuestros propios espíritus. Nuestro deber dentro del arte sería un juego demasiado fácil si no fuese así; sería un pasatiempo de camarillas, cuando en cambio es un esfuerzo de poetas: es la búsqueda en nosotros mismos de la verdad de las cosas.» (1958a:30).

Atendiendo a Rogers, podemos entender que la dimensión estética del proyecto comporta una sinergia con la dimensión ética, donde ambos términos transitan hacia el otro, pues la estética surge desde una comprensión esencial de los compromisos de la forma con el contexto, la necesidad, la utilidad, el cometido, la ecología, y la finalidad, que lo dotan de sentido real (externo) y compromiso morfológico interno. fundamentándose en la exhaustiva completitud de todas estas variables heterogéneas que coinciden en una solución sintética, dialéctica e inevitablemente nueva, que puede alcanzar una belleza útil en ese tránsito ético-estético necesario para búsqueda de la coherencia en el proyecto.

⁷¹ G. A. Platz cita a Schinkel, quien En 1834, en una carta al Maximiliano de Baviera, sostiene que el ideal de la arquitectura se alcanzará cuando el edificio responda totalmente a sus fines, en todas sus partes y en el conjunto, tanto desde los ángulos espirituales y físicos.

Para introducir la poética como ley general en la coherencia del proyecto, debemos escuchar a Igor Strawinsky, quien en *Poética musical* nos dice que, en el sentido exacto de la palabra, poética quiere decir el estudio de la obra que va a realizarse. Tal como para Todorov (1968), quien asegura que poética es todo aquello que se relaciona con la creación o composición de obras de las cuales el lenguaje es a la vez sustancia y medio; como también sostiene Valéry (1957) cuando la define como aquello que reúne todo lo que concierne a la producción de obras.

Si vamos a la Grecia antigua, *poiesis* es un término que significa ‘hacer’, ‘producir’, ‘fabricar’ o ‘crear’, de hecho es el propio Platón quien define éste término como «*La causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser.*» (380 a.C.:72).

En palabras del investigador y director del Centro Poiesis de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, Jorge Sarquis, la poética tiene como objetivo todo lo que, río arriba, ha intervenido para darle existencia al proyecto. Teniendo que hacerse cargo de esclarecer, de modo crítico, conceptos a menudo oscuros que se relacionan con la generación proyectual.

Al ser, como veremos, necesariamente crítica, la poética se distancia irremediabilmente de la ideología o cualquier condición intelectual que implique aceptar sin razonar y reflexionar. De igual modo, y precisando aún más el término, debemos distinguir y aclarar el uso del concepto de ‘creación’ en la poética: nada tiene que ver con la creación mágica o fantástica del genio artístico; si debemos aceptarla es porque se entiende, exclusivamente, como la construcción razonada o como aquella cosa capaz de hacerse a sí misma.

La poética, que es capaz de reunir en un tiempo dialéctico e investigativo práctica-teórica y teoría-práctica, Se trata -para C. Martí (1999)- de un campo del saber que reivindica el valor cognoscitivo de la acción pues, desde la razón del hacer, alcanza resultados distintos a los que llegaría la razón especulativa.

En este sentido, Todorov sostiene que la actividad poética se asimila a la ciencia, en la medida en que el objeto ya no es sólo el hecho particular (obra o proyecto), sino que la ley es ilustrada por el hecho. Así la poética se encarga de establecer las leyes generales de las que una obra es una expresión particular de lo construido:

«*La poética apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra [...] busca las leyes generales dentro de la literatura misma.*» (1968:30).

De este modo, la poética define su trayecto entre un extremo muy general (cap. 6) y otro muy particular (cap. 7). Ahora bien, la noción de ‘literatura’ que aparece en Todorov nos es útil pues sirve para explicar la diferencia entre el hecho y la ley del hecho. Si uno de los objetos de la poética es la estructura general que manifiesta el objeto particular, esto hace que la poética ya no se preocupe por la literatura sino por la ‘literatura posible’: «*En otras palabras por aquella propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho de la literatura, ‘lo literario’.*» (1968:31).

Entonces ‘lo literario’ sería aquello que logra hacer de una obra determinada una obra literaria, pues considera solo los aspectos específicamente literarios de la literatura (que solo ella posee). Jakobson resume esto de la siguiente manera: «*El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino lo literario, es decir aquello que hace de una obra dada una obra literaria.*» (1919:41).

Con prudencia, podríamos cambiar literalidad y literatura por arquitectónico y arquitectura, resultado algo así como “el objeto de la ciencia arquitectónica no es la arquitectura sino lo arquitectónico, es decir aquello que hace de una obra dada una obra de arquitectura”. Aquello que Lessing distinguía de los atributos alegóricos, llamándolos ‘atributos poéticos’ para referirse a aquellos que significan ‘la cosa misma’. Por ello habla de la poética como capaz de poner ante nosotros cosas ausentes que parecen presentes¹.

En esa búsqueda singular de ‘lo arquitectónico’ de la arquitectura, resultan inseparables de la producción la historia, la estructura y el sentido. Esta verdadera expresión poética de la obra no admite mediocridad, ni yerros ocasionales, pues como dice E. Maura «*Lo poetizado es el recipiente que contiene la verdad del poema.*» (2013:43). Debiendo someterse incondicionalmente a su objeto para poder escuchar ‘la voz secreta del objeto’ y, con ello, descubrir las leyes a que obedece.

A. Machado advierte que la poética es el residuo obtenido luego de una delicada operación crítica consistente en eliminar de cuanto ‘se vende’ por poesía todo aquello que no lo es². Por su parte, Umberto Eco entiende lo poético como aquella expresión que brinda la posibilidad de una lectura múltiple, compleja y abierta; esa condición esencialmente heterogénea la acerca al proyecto de arquitectura en cuanto ambos son condiciones de la realidad compleja. De hecho, para Español (2001), la poiésis es el ámbito donde se inscribe en gran parte el proyecto arquitectónico.

En un sentido más ético, Sarquis (2003) nos recuerda que el hacer poético requiere saber dónde está la verdad de lo éticamente correcto, ese aire kantiano de compromiso por la autenticidad, con la responsabilidad ética de ver las cosas sin velos ideológicos ni supersticiones³.

Esta introducción al capítulo, la concluye J. A. Marina (2004) cuando nos dice que la actividad ‘creadora’ poética es sobre todo la causa de que aparezca la belleza. Emparentándose con las condiciones que hacen existir la arquitectura para Le Corbusier (1923): ‘la poesía de la obra’ o esa ‘emoción poética’, pues -a su juicio- la poesía no está en el verbo, sino que es más fuerte la poesía de los hechos y de los objetos que crean una ‘realidad poética’ desde su ‘sentido poético’.

¹ Como ya hemos visto, distingue Lessing entre el pintor o escultor y el poeta: mientras en los dos primeros la ejecución parece más difícil que la invención, en el poeta ocurre lo contrario, en comparación con la invención, la ejecución parece lo más fácil.

² L. Racionero concuerda con esto cuando solicita: «*No desviarse del estrecho camino de la verdad.*» (1983:18).

³ Es interesante mencionar aquí la comprensión ética que I. Zavala (1991) tiene sobre la poética de M. Bajtin, pues éste autor defiende una poética dialógica y social: dialógica por intersubjetiva y social porque refleja lo colectivo y universal de la humanidad.

6.1. MORFO-LÓGICA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

6.1.1. APROXIMACIÓN A LA FORMA POÉTICA

Este epígrafe presenta los argumentos esgrimidos para comprender la generación de la forma arquitectónica como una poética. Para ello describe la comprensión de la poética en el proyecto como una dimensión propia de la coherencia del objeto, que al ser crítica y profundizar en la 'cosa en sí', obtiene el encuentro entre forma, materia y contenido.

Además, al estar en relación con la propia esencia del proyecto, se aproxima a la reunión de verdad y belleza, donde esta última, sin parámetros previos y siempre singular o específica al caso, es encontrada sin buscarla, pues se entiende como el estado donde un ser realiza cabalmente la forma que le es propia.

«El tema del poeta no es lo poético; es poético el resultado.»

J. Gil de Biedma

La poética nos hace hablar de la construcción o del descubrimiento de la forma arquitectónica. A veces nos hace hablar de verdad, otras de bondad y otras de belleza, pero principalmente nos hace hablar de todas en relación simultánea. Ambas definiciones -poética y forma- no son tarea eludible, son totalmente necesarias para avanzar en la relación poético-estética de la coherencia en el proyecto arquitectónico.

Si en la presentación de este capítulo hemos descrito la poética de modo general, veremos ahora una aproximación inicial a la poética arquitectónica. En ese sentido, Todorov (1984) nos dice que lo arquitectónico debe ser la noción central de la búsqueda estética, porque sería portador de la 'producción' y 'estructura' de la obra como lugar de encuentro entre materia, forma y contenido; esas tres condiciones que en el caso de Bajtin -con admirable correspondencia- dan lugar a la estética.

En ese sentido, J. Sarquis sostiene que el hacer poético busca la producción o fabricación de artefactos mediante la proyectualidad previa de los entes que todavía no son, cuya categoría propia es la coherencia formal:

«El ámbito propio de la poesis es óntico, natural o material como punto de partida, pero se refiere semánticamente a artefactos [...] La categoría propia es la de la coherencia formal del artefacto, su principio operativo es el de la proyectualidad poética.» (2000:5).

Ya para K. Teige, la poética del proyecto coincide con la perfección de los productos reales, distanciándose de las obras de arte. Ya sabemos que la obra de arquitectura no es arte propiamente, de hecho para el propio Teige es una 'ciencia'⁴:

«Esto no quiere decir que esta arquitectura no pueda tener un valor estético muy intenso, que no pueda ser 'bella'. Su belleza, al igual que la belleza de una obra científica o técnica,

⁴ «La belleza y el lirismo del que habla Le Corbusier, la poesía de la obra, es tan solo un acento psicológico de la perfección de cierto producto. No negamos que el cielo estrellado, los cristales de cuarzo, las olas del mar, las flores, los cuadros de Picasso, las naves transatlánticas, las palabras de Lenin, muchas fotografías de reporteros, los poemas de Apollinaire, el vuelo transatlántico del Lindberg, los barcos de vela, las turbinas, etc. Sean bellas o líricas y poéticas si quieren, sin ser todas estas realidades obras de arte. No negamos que las obras de Le Corbusier en Stuttgart sean bellas, líricas y poéticas: poco nos interesa si son obras artísticas.» (1929:85).

es el resultado de la perfección en su finalidad y en sus materiales, es su aureola; la belleza no como meta a priori, sino como epifenómeno.» (1929-30:124).

Es una belleza como valor supremo que, siempre como resultado del obrar, contiene la verdad, el sentido, y la ética en una óptima forma esencial. La poética, como vemos, no busca la belleza, pero se aproxima a ella gracias a su trabajo por lo esencial de la obra, que deja afuera todo lo ajeno, extraño, superficial e inesencial.

En este sentido es preciso mencionar la definición de poema que Eagleton construye: «*Un poema es la forma perfecta de un discurso juicioso.*» (1990:68), Donde las unidades configurantes son accesibles dentro del análisis racional, aunque presupongan una forma particular de razón, alcanzando así el campo de la estética.

Así, para Valéry (1957), la poética y la estética se ‘enredan’, donde esta última se posiciona como un estudio de negaciones. Por esto, según Adorno, se pasa de una estética de la forma a una estética del contenido, pues la forma es el contenido. Entonces, si la estética habla de la forma, lo hace desde el contenido: «*Si la estética tiene que tratar centralmente de la forma, se convierte en estética del contenido al hacer hablar a las formas.*» (1970:385).

Para Purini, la arquitectura hace su propia poética de la descripción exacta de su construirse o producirse, es una poética racional y temblorosa que asigna valor estético a la obra, como dice Gregotti: «*La poética construye.*» (1972:53). Es un construir desde lo necesario a sí mismo, sólo desde lo que está en conformidad con su propia ley y es esencial en sí.

De este modo, la poética se encarga de la verdad posible. Con un compromiso ético y epistémico, renuncia a la belleza para acceder a ella desde su propio resultado. Así la poética es simultáneamente ética y estética, muy unidas como decían -y pedían- Croce, Wittgenstein y muchos otros. Esta estética poética, para E. N. Rogers (1958a), consiste en tratar de atrapar la realidad más profunda y traducirla en actos poéticos desde una base de principios justos que establecen ‘realmente una coherencia’ para la acción proyectual.

Aun cuando sepamos que uno de los rasgos esenciales que caracteriza lo poético es la coherencia del objeto al ser auto-suficiente y sinérgico, Rogers nos recuerda que la función ética es particularmente determinante para la poética: «*...quizá la única certeza se encuentre en la premisa ética de una poética. Certeza suficiente para que el oficio sea la pasión de todos los días.*» (1958b:338).

La relación entre verdad y belleza es parte de la poética pues, como dice Broch, ambas solamente son accesibles bajo la forma de fenómenos singulares. Son tantos los autores que establecen una relación entre belleza y verdad que tomaremos solamente algunos principales.

Thomas Mann nos dice que la verdad y belleza deben mantener una férrea relación recíproca, pues tomadas de forma aislada, sin el apoyo que una da a la otra, se transforman en valores muy inestables. James Joyce nos dice que la verdad sería algo así como ‘el vestíbulo de la mansión de la belleza’, para luego -y en concordancia con Keats, Sócrates, Platón, San Agustín, Santo Tomás, etc.- afirmar que la belleza es el resplandor de la verdad. Esa forma en que se manifiesta la verdad, que ocurre cuando se contempla intensamente la verdad del propio ser.

A. Machado cita a Parménides, quien escribe: «*El corazón inmovible de la bien redondeada verdad.*» Pues la verdad no tiene nada de fácil, de hecho, para el propio Mann, la verdad y la belleza ‘hacen sufrir’ igual que el dolor⁵. Así lo expone Balzac cuando escribe:

«*No profundizáis en la intimidad de la forma [...] La belleza es severa y difícil y no se deja alcanzar así como así: es preciso esperar su momento, espiarla, cortejarla con insistencia y abrazarla estrechamente para obligarla a entregarse.*» (1831:36).

Por su parte, W. Benjamin también apela a la reunión de las categorías de verdad y belleza, lo hace al situar como determinante en la ‘lectura’ del objeto estético el concepto de verdad. Para él la verdad aparece, de alguna manera, como condición de posibilidad de lo bello:

«*...la esencia de la verdad, en cuanto reino de las ideas que se expone, más bien garantiza que el discurso de la belleza de lo verdadero no pueda ser derogado. En la verdad ese momento expositivo es el refugio de la belleza general.*» (1924:227).

En la actualidad, sostener esto en un medio posmoderno y relativista, por más fundamentos que se tengan, adquiere un sentido de resistencia, como dice G. Silvestri: «*La resistencia, sin destino aparente, de mantenerse con fría lucidez apegado a la vieja determinación tectónica que articula ‘lo bueno con lo bello’.*» (2007:53). Enlazándose así el concepto de belleza con el de bien necesario pues, en su ausencia, la belleza carece de verdad ‘objetiva’.

Por todo esto se comprende la llamada de Mies cuando nos dice querer trabajar por la verdad y la belleza; como su olvidado, pero claro escrito: «*No hay nada más ligado al objetivo y sentido de nuestro trabajo que las profundas palabras de San Agustín: ‘¡La belleza es el resplandor de la verdad!’.*» (1938:481)⁶.

Sabemos que la verdad es un hecho complejo, aún más en la arquitectura. Por eso el esfuerzo, no consiste tanto en alcanzar realmente la Verdad, como colocarse en su ruta, seguir la senda o la huella de la verdad, ese sentido de ‘inmanencia de una revelación’ que es atributo de la mejor poética.

En este sentido, Español (2007) reconoce un sólido engarce entre belleza y verdad, pero más precisamente entre lo poético y lo verdadero. Advierte que esa búsqueda de la verdad, se ha identificado con la esencia de lo poético y, en su extremo, con la belleza. Como escribe Zumthor: «*[La arquitectura]...trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad. Y quizá la verdad, inesperada, sea poesía.*» (2006:48).

Así la belleza se instala como consecuencia sensible de la verdad, o bien, en su sentido inverso, donde es posible sostener que sin verdad no hay belleza posible. Esto lo deja claro W. Benjamin:

«*La verdad y el contenido objetivo, la belleza y la apariencia, aluden la una a la otra, pues ésta [la apariencia] le pertenece [a lo bello] como el velo, y cuanto ley esencial de la belleza se nos muestra en que ésta sólo aparece como tal en lo velado. La belleza por tanto nunca es, tal como predicen filosofemas banales, ella misma apariencia.*» (1924:194).

⁵ Muchos autores hablan de una belleza con característica de áspera, difícil, dura, esquivada y abrupta por contener y revelar la verdad.

⁶ A. Gaudí, en sus conversaciones sobre la verdad con Bergós, cita la misma frase de San Agustín. Véase (Español, 2007).

De esta forma la relación poética entre verdad y belleza se hace sólida y fiable. Este debate lo condensa sintéticamente A. Miranda en *Un canon de arquitectura moderna*:

«Si Vitruvio daba como atributos de la arquitectura, la utilidad, la durabilidad y la belleza, y en buena parte del siglo xx las tres han sido consideradas como inseparables; si la geometría arquitectónica ha sido definida como la común idoneidad entre bondad, verdad y belleza; si Buda identificaba verdad y utilidad, y Croce identificaba ética y estética; si Keats identificaba verdad con belleza y belleza con verdad; si Sócrates llevaba la identificación inseparable a verdad, belleza y bondad; si para Anaxágoras o Nicolás de Cusa ‘todo está en todo’ y para Da Vinci ‘todas las cosas impregnan al medio de las mismas’; si para Santo Tomás de Aquino la belleza exige unidad integral y concordancia, que es como decir verdad estructural o coherencia interna en la ordenación total de la forma; si el mismo filósofo –de acuerdo con Platón y San Agustín- escribe que la belleza es limpia claridad, o más que claridad, resplandor, y que ese resplandor –como no podía ser de otro modo- es precisamente el esplendor nacido de la autenticidad y de la verdad de la forma... ¿qué otra cosa se puede hacer salvo aceptar, en principio, lo dicho por semejantes pensadores?» (2005:25).

Con la modestia investigadora que se nos ofrece, entendemos así que la belleza es una búsqueda oblicua: se busca sin buscarla, aparece lentamente como expresión ‘tangible’ de la verdad. En este mismo sentido, Lessing nos recuerda que la belleza no debe ser buscada más allá de lo que permiten la verdad y la expresión, entonces advierte que es por ello que el verdadero poeta se abstiene casi completamente.

De este modo, la relación entre forma y belleza es realmente importante, de hecho, la Enciclopedia Universal Herder de 1954 define belleza como ‘el estado en que un ser realiza perfectamente la forma que le es propia o la idea inmanente en él’. En este sentido, la belleza requiere adecuación formal y sustancial⁷. Eso que T. Mann describe como elegancia, precisión, ingenio, pureza y sereno rigor:

«Su posición posea una claridad, transparencia y coherencia perfectas [...] todo ello es solamente la necesaria y connatural expresión bella de la esencia más íntima del ser, un ser que no puede revelarse más que en formas de belleza, que no puede revelarse más que como creación de la verdad.» (1947:33).

De igual modo, Eagleton nos dice que, a pesar de la confusión y amorfía de nuestra vida material actual, existen ciertos objetos que se destacan en una especie de perfección ‘vagamente semejante a la de la razón’ y estos objetos son los que conocemos como bellos, pues en su propia materia parece descubrirse una implacable lógica. Son objetos que ‘expresan despecho’ por la arbitrariedad y ‘oscuridad’, alcanzando a comportarse, en cierto sentido, de modo muy similar a una ley racional:

«La belleza, la verdad y la bondad están, por consiguiente, armoniosamente de acuerdo: lo que es bello es armonioso, lo que es armonioso es verdadero y lo que es a la vez verdadero y bello es agradable y bueno.» (1990:89).

⁷ «Para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero la integridad o perfección; lo inacabado, por ser inacabado es feo. También se requiere la debida proporción o armonía. Por último se precisa la claridad...» (Santo Tomás, s. XIII: 39,8).

En 1858 Léonce Reunaud nos dice que lo bueno es el fundamento de lo bello, y las formas (incluso del arte) deben ser siempre verdaderas⁸. Es el mismo ideal que establecen O. Wagner y Van Doesburg cuando nos dicen que buscar la verdad en la arquitectura -en cuanto actividad creativa que está en condiciones y obligaciones de crear formas que se revelan a la humanidad como bellas- es una condición posible de alcanzar por el interés en la perfección que, a su vez, otorga la belleza.

Le Corbusier (1925) relaciona precisión, pureza, lógica y claridad como fuente de los elementos bellos. Una belleza que deja de ser 'agradable' para ser verdadera, como nos dice Melnikov:

«Habiéndome convertido en mi propio jefe, le supliqué a la Arquitectura que se quitara de una vez su vestido de mármol, que se lavara el maquillaje y que se mostrara como ella misma es, desnuda, como una diosa, joven y grácil. Y como corresponde a la verdadera belleza, renunciara a ser agradable y complaciente.» (1932:18).

En este mismo sentido, De la Sota relaciona y junta en la forma arquitectónica verdad y belleza⁹; pero también reconoce que la belleza en arquitectura no tiene parámetros establecidos; como la verdad que siempre es rara, escasa y única; por puntual y singular al caso específico¹⁰.

Nos referimos a esa condición de 'dureza', por inaccesible y única, que Zumthor (1991) ve en la declaración de W. C. Williams: 'la dura pepita de la belleza'. Sabemos que la verdad y la belleza van juntas, pues ambas se relacionan con 'el cómo' de la forma. Esa forma que encuentra su verdad empírica por la coherencia del proyecto con la realidad y consigo mismo, que nos recuerda -como dice A. Perret- que es por el 'esplendor de lo verdadero' que un edificio 'alcanza la belleza'.

En este sentido, H. Broch para dar cuenta de la belleza como resultado, enlaza al científico con el poeta y nos dice que, igual que en el caso de la verdad para el científico, la belleza es un fruto maduro que se 'recogerá' con la obra ya conseguida. Se nos muestra entonces esa poética que busca directamente la verdad inalcanzable y como resultado tangencial a veces encuentra la belleza.

De forma similar lo ve Teige, cuando nos dice que no existe la belleza 'en sí' pues la perfección en la producción o construcción le da 'su' belleza a una obra científica o a un poema:

«No niego en absoluto la belleza, es decir, el potencial poético, estético [...] La arquitectura aun siendo esencialmente diferente a las artes, también puede tener sus propios y específicos valores estéticos. Una obra científica absolutamente perfecta también es bella, bella por una belleza de la perfección.» (1931:145).

En las actividades poéticas, como dice P. Mondrian, lo verdadero es 'coherencia de opuestos', por eso sostiene que, si hemos de encontrar lo verdadero en lo bello, lo haremos en forma de concordancia de opuestos. Son esos opuestos, que apuntan a las profundidades, la verdadera esencia estructural de las cosas, que tan puramente expresa Zumthor:

«La cara de un niño que duerme, y que no sabe que lo están mirando. Belleza serena, no perturbada, no se transmite nada, todo es en sí mismo.» (1998:60).

⁸ Extraído de (Kruft, 1985a).

⁹ «...Verdad y belleza, esta vez sí, juntas.» (1956a:151).

¹⁰ En 1871 Garnier escribía: «...no hay ninguna regla inmutable y definitiva que lleve al bien y a la belleza, salvo algunos preceptos que sirven de base...» (1871:31).

Comprendemos así la relación que establece la noción de coherencia con la dimensión poética del proyecto arquitectónico. Tanto desde un énfasis en la producción de 'entes' que todavía no son, hasta en su capacidad de convertirse en el recipiente que contiene y se relaciona con la verdad. Para así acercarse a la belleza como expresión sincera de la constitución compleja, material y necesaria de la forma propia del proyecto, que se manifiesta conforme a sus leyes internas en el *cómo* de la morfología del objeto.

6.1.2. REFUTACIÓN (VALOR Y NEGACIÓN) DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

Este título expone los argumentos que ahondan en la importancia de comprender la forma como estructural ‘esencial’ interna del objeto, que le da una presencia material justa en la realidad, desde su autocrítica para configurarse a partir su complejidad dialéctica en el cruce de sistemas externos e internos.

También se presentan argumentos que, desde una ‘negación’ de la forma, pretenden restituir los componentes que le son propios para su crecimiento y desarrollo; liberándola de todo criterio ‘a priori’ y centrándose en las lógicas que permitan alinear que la estructura de las solicitudes externas alcance su correspondencia interna en la forma proyectual que ‘dirá’ cómo debe ser conformada.

«Si a pesar de todo la forma es necesaria (el contenido debe tener una forma), entonces, también la forma debe ser perfecta.»

I. Leodinov, 1973

La forma es una noción que se usa generalmente en su acepción más distante a nuestra búsqueda, aquella significación que la aproxima a figura, incluso identificándose con ella. Otra dificultad que tiene el concepto es su persistencia a lo largo del tiempo, por ello se pueden encontrar una serie de significados que, más allá de definirlo, tienden a su ambigüedad.

Para nosotros es fundamental entenderla como una estructura esencial e interna, donde ella misma y el contenido tienden a concordar. A lo largo de la historia de la estética esta interpretación esencial se fue diluyendo en favor de interpretaciones de la forma basada en reglas, en composiciones, en apariencias visual, etc. Pero es precisamente, en el cambio de los siglos XIX al XX, con las vanguardias, cuando la forma vuelve a entenderse como esencia, como aquella ‘composición’ estructural e interna que es un ‘andamiaje’ mínimo e irreductible que se constituye con los elementos sustanciales y fundamentales.

En este sentido, para Gregotti (1991), una de las principales características del proyecto de arquitectura de este siglo es la de haber puesto de manifiesto la importancia en la constitución de la forma. Por ello, la forma es la manifestación superior de una estructura organizadora, de una intervención de la inteligencia sobre el azar; aquello que determina a la materia para alcanzar su ser, eso por lo cual algo ‘es lo que es’¹¹.

En este sentido, para Adorno (1970), la forma es simultáneamente el conjunto de todos los momentos de *logicidad* en la obra y la unidad estética, que es aquello que hace posible la obra como un todo. De esta manera, Adorno comprende que la forma es ‘una realidad’, como principio estructurador de las cosas.

La estructura asoma aquí como un unificador de los diferentes elementos de la forma, como un regulador de las variaciones materiales de la forma y, sobre todo, en relación a cómo define

¹¹ Véase el *Diccionario de música* de Roland de Candé de 1961.

Wittgenstein (1921) forma: como 'posibilidad' de la estructura, pues la forma debe ser adaptable al caso en que se da.

Así nos aproximamos a una idea de forma cómo relación estructural; esa relación que manifiesta su propia razón de ser, su lógica y su sentido; cuyo estudio suele llamarse Morfología, que en el caso del proyecto se muestra como una capacidad de constituir un todo material y sintético.

Para E. Battisti, la Morfología es el estadio más avanzado de la práctica empírica, porque no sólo produce y reproduce conocimientos, sino que trabaja sobre los conocimientos mismos, pudiendo desmitificarlos e incluso proponer un nuevo modo de organización estructural de ellos. Entonces, este deseo de dominar las formas, no debe oprimir, sino que liberar.

En este sentido, es de considerar la afirmación de Norberg-Schultz cuando nos dice que los problemas formales son de interés especial para el arquitecto, porque conciernen a los medios que constituyen su dominio específico: «*Puede que nunca alcancemos nuestro objetivo sin una comprensión exhaustiva de la forma arquitectónica.*» (1967:103).

Así la idea moderna de forma actúa en el ámbito de la producción, previo a su manifestación fenoménica, pero finalmente inseparable de ella. Por ello asistimos a un esfuerzo por revelar la forma, ya P. Valéry nos dice que debe ser buscada 'amorosa' y razonablemente, revelándose su 'en sí' singular, como un manto que se descubre: «*¿Y de qué estaba hecho? De la misma materia que su forma: materia de duda.*» (1924:54).

Por esta duda reflexiva y *formativa*, Balzac (1831) pide perseverar hasta constreñir, para mostrar totalmente su verdadero significado, pues para él la forma es una vasta poesía.

Esto es lo que G. C. Argan llama el momento de especificación o concreción de la forma, pues la forma siempre es un enigma que el arquitecto debe buscar desde un ángulo de estudio renovado; donde la realidad es su único campo de indagación. Por todo esto, para Alexander (1964), deben introducirse nociones de *cómo* y *por qué* las cosas adquieren sus formas, en la búsqueda de alcanzar esos principios 'innominados' y específicos de la forma.

Esta interrogación sobre la forma en el proyecto de arquitectura, que admite desde un comienzo su complejidad y también su fragilidad, obliga e induce al pensamiento a 'cobrar forma'. Para Quaroni el arquitecto debe conocer cuáles son las conexiones sutiles que ligan la vida a la forma y la forma la vida, con la finalidad de comprender las propiedades esenciales que hace de la arquitectura una estructura con finalidad social.

Como escribe De la Sota (1987a), se debe partir de las necesidades que no tienen forma, de las cuales no se puede saber siquiera lo que van a ser, pero sí debemos estar seguros que su resultado debe ser completamente lógico. Esto se consigue si su forma dimana de su contenido de verdad¹²; esa forma intangible que así describe Arnau: «*Es lo que hace que las cosas sean lo que son, en ese sentido 'crear' es dar forma.*» (2000:88).

En otras palabras, la forma arquitectónica se encarga de manifestar el 'qué es' por medio del 'cómo es'. Esto lo hace desde su implicación crítica pues, para Adorno, la forma y la crítica

¹² Esto lo trata Adorno (1970). Como ha escrito Mies: «*La estructura no sólo determina su forma, sino que es la propia forma. Allí donde una estructura verdadera encuentra un contenido verdadero surgen verdaderas obras; obras verdaderas y conformes a su esencia. Y éstas son necesarias por sí mismas y como articulaciones de un orden verdadero.*» (s.f.:491). Coincide esto con lo dicho por Lissitzky al establecer que una obra de arquitectura sólo 'nace' cuando todo el conjunto 'adquiere vida' como forma.

convergen. Así, la forma siempre ‘limita’ lo que se forma, por ello debe ser crítica en sí misma, para poder ‘formar’; y eso implica seleccionar, decidir y renunciar. «*No hay forma sin refus.*» nos dice Adorno (1970:195).

Esto nos plantea la no absolutidad¹³ de la forma, de hecho una obra va mostrando su tendencia a una morfología desde su variabilidad, al no ser fija, ni cristalizada, ni monolítica, sino *viviente*, por dialéctica y compleja. Por ello, Adorno ve como un ‘absurdo’ suponer una forma absoluta, de hecho -para él- la forma siempre se suspende a sí misma en tanto que definida: le es consustancial interrumpirse, mediante ‘su otro’ opuesto, por eso «*A su coherencia le es esencial no estar en orden.*» (1970:94) Como limitación a priori de su ser en sí.

En este sentido, la forma representa una posibilidad de respuesta unívoca al problema planteado: es el ámbito específico en el que se da la constitución material que singulariza al objeto. De este modo la forma puede entenderse como mediación, en tanto que relaciona las partes entre sí y con el todo, al reflexionar objetivamente en sí misma.

Si la forma es aquello mediante ‘lo cual’ llega a ser obra, la unidad es una condición básica, pues -como dice Ruskin- no hay obras de formas ‘absolutamente verdaderas y completas’ donde ese resultado (la unidad) no se haya alcanzado. Por esto la forma se instala, cuando llega a ser, como la manifestación sintética del nivel de unidad y totalidad estructural y sistemática de la obra.

Por lo tanto, si la forma intenta hacer hablar a lo individual mediante el todo, nos acercamos a entender que la forma necesita de la coherencia, al punto que podríamos aventurar una reciprocidad en los términos. La constitución formal como algo coherente e íntegro se debe a que están mediadas y ‘*dialectizadas*’, como nos lo dicen Alexander y el mismo Adorno:

«*La forma tiene una doble coherencia. Está relacionada coherentemente con su contexto y es físicamente coherente.*» (Alexander, 1964:36).

«*...la forma estética es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra como algo que habla con coherencia. La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es de hecho un despliegue de la verdad.*» (Adorno, 1970:194).

Así la coherencia se da en la forma artificial con el destino propio y necesario de la misma. L. Racionero define esto como la captación del punto quieto donde la negación genera la forma, donde el ‘no ser’ y ‘el ser’ se llaman¹⁴.

Para Valéry (1924) las formas inteligentes y verdaderas, que no toman prestado y que no imitan, tiene el valor común de la negación. Esta refutación de la forma es respaldada por F. de Azúa cuando pide esforzarse por encontrar formas incapaces de sugerir, neutras y mudas. Muy similar a lo pedido por Ad. Reinhardt cuando solicita trabajar sin ninguna forma, pues lo más puro -a su juicio- carece de ‘forma’¹⁵.

¹³ Cualidad de absoluto según el diccionario de la R.A.E.

¹⁴ Tal como sugiere Lao-Tse: si aprovechamos lo que es, deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es, de su negación, para ser: «*Unimos treinta radios y lo llamamos rueda*» (s.V a.C:41).

¹⁵ Hasta el escultor A. Giacometti nos dice así: «*Nunca a favor de la forma, ni de la plástica, ni de la estética, sino al contrario. Absolutamente en contra.*» (1995:179).

Pues bien, más allá de una necesaria negación del formalismo o de la forma como objetivo plástico, entendemos que la *negación* de la forma busca encontrar 'la forma' correcta, adecuada, propia u óptima de la obra por medio del deshacerse de todo artificio y de todo lo que sea secundario, buscando o clamando lo esencial o estructural.

Así, la forma autentica conoce la expresión de lo que no tiene expresión y por consiguiente la obra tiene tantas oportunidades como la forma, no más que ella. De este modo, esa negación busca restituir todos los 'derechos' que le son realmente propios a la forma.

Para Van Doesburg (1924) implica eliminar la ilusión de una forma *a priori*, pues ésta debe ser vencida como medio plástico expresivo de individualidad. De hecho, para Van Doesburg, debe rechazarse todo esquema formal previo, pasando a una forma anti-alegórica, anti-simbólica y anti-decorativa. Por ello llama 'informe' a su concepción de forma, pues no está predeterminada, pero es estrictamente determinada por la reducción más extrema, que la libera de todos los 'estilos' formales del pasado:

«Los medios de expresión elementales (primarios) sólo se descubren por medio de la realización que llega a sus últimas consecuencias, esto es, por la lucha final contra la forma.» (1929:199).

De este modo, Van Doesburg pide un medio de expresión para la forma que sea universal, ni implícito, ni simbólico, libre de 'forma' y abierto en lugar de limitado o cerrado. De igual modo, Behne pide una absoluta ausencia de prejuicios al configurar y materializar el espacio, con una completa independencia de obsesiones formales¹⁶; como escribe H. Meyer: *«Despreciamos cualquier forma que se prostituye en fórmula.»* (1929:100).

Sabemos que Mies, al rechazar reconocer problemas de forma, nos está diciendo que por sí misma ella no tiene valor, que debe liberarse de lenguajes formales y que la tarea no es sólo 'crear' formas, sino también destruirlas para renovarlas:

«La forma, por sí misma, no existe. La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos. Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirlas a aquello que debería ser exclusivamente: construcción.» (1923d:27).

Luego Mies exige una veracidad absoluta y una renuncia total a cualquier engaño formalista pues su oposición no es a la forma, sino a la forma como meta, la que siempre termina en 'formalismo'. Entonces nos recuerda: *«La arquitectura no consiste en resolver determinados problemas de forma, por mucho que estén contenidos en ella.»* (1926:383).

Aboga también Mies por un ascetismo para alcanzar formas verdaderas, que presuponen una vida verdadera pues, para él, la verdadera arquitectura siempre es objetiva y nada tiene que ver con la invención de formas interesantes ni con preferencias individuales del autor¹⁷.

Libre de formas 'a priori' o de ideas preconcebidas; y más próximo a entenderla como el resultado de una solución racional se ubica Teige (1931), quien también insiste en rechazar cualquier formalismo arbitrario y plastiscista.

¹⁶ A. Behne (1923) recoge y estudia los textos de Mondrian, donde el pintor se muestra a favor de una nueva plástica que se libere de toda la cultura formal.

¹⁷ Esto lo trata Mies en tres textos principalmente: (1953a, 1927e y 1965c).

Por su parte, Norberg-Schultz nos recuerda que la forma es secundaria si no contribuye a la solución del proyecto; así encuentra sentido la afirmación de Gregotti (1972) que pide su propia negación (de la forma) para su crecimiento y desarrollo.

De la Sota es otro autor que muestra un interés importante por ‘anular’ la arquitectura para producirla. Pide suprimir todo, hasta donde sea posible, como una renuncia permanente al objeto acabado y preconcebido. Por ello llama a comprender el ascetismo del ‘menos es más’ de Mies¹⁸, entendiendo el construir como un producir con lo que ‘no es’ arquitectura. Para poder darle la vuelta a las ideas y a las cosas, y como producto de ello, alcanzar una forma que no tiene sentido por sí misma:

«Hemos negado en nuestros cursos la forma; tal palabra cuesta pronunciarla en todas nuestras charlas; se la acoge sin nombrarla cuando es un resultado [...] Todo tiene su forma y nunca se nombra nada más que en aquellas ocasiones que la relacionan con el arte...» (1970a:60),

De la Sota aboga por unas obras que sean ‘esencia pura’ y que, desde esa condición irreducible, ‘nieguen’ las formas fáciles: *«La arquitectura se ha negado a sí misma haciéndose.»* (1988b:187). Esto es similar a lo que escribe Zumthor (2006) cuando nos dice que no trabaja con la forma, sino que lo hace con el resto de las cosas, donde incluye sonidos, materiales, construcción, etc.

Por esto es entendible que no pueda tenerse un ‘estilo propio’ o ‘ser presa’ de lenguajes formales. Pues en la proyectación se debe atender inexorablemente a la realidad, al cometido, a la finalidad y al sentido del proyecto y, también, a todas las causas sociales que en conjunto hacen imposible la fijación previa de esquemas formalistas.

La debilidad de la forma ocurre, para Adorno (1970), por no alcanzar el contenido de verdad que le es propia. Por ello, se debe pedir responder lo mejor posible a la verdad; esa verdad que consiste, en parte, en la adecuación a las demandas o necesidades que, trabajadas con coherencia, conducen a ‘liquidar’ el concepto de ‘forma’.

La ‘voluntad de forma’ es un acento en la autocorrección continua de su propia producción, eliminando de modo consecuente todo añadido que no sea orgánico, sino puramente externo a ella. Es una forma eficaz, más que una forma llena de eficacia que, en relación a su verdad, es justa y profunda. Esta noción de justeza o pureza es, para Le Corbusier (1929), una cristalización de la cosa neta, irremisible y dura, por esencial y verdadera¹⁹.

Para G. C. Argan (1970) estamos hablando de la rigurosa racionalidad de las formas arquitectónicas entendidas como deducciones lógicas desde exigencias objetivas. Esa capacidad de la forma de autodeterminarse llevando en sí su sentido y finalidad para adecuarse óptimamente a sí misma. E. N. Rogers escribe sobre los maestros modernos y aporta con precisión argumentos sobre lo que exponemos:

«...no toman en préstamo ningún motivo estereotipado proveniente de otras experiencias, no tratan de engañar o de embellecer con superestructuras, sino que se dejan sugerir por la realidad viviente las respuestas a los problemas que ella misma plantea. La coherencia

¹⁸ El ‘menos es más’ de Mies fue escrito con una aclaración decisiva: *«Máximo efecto con el menor empleo de medios.»* (1923e:363). Para Español (2001) el atributo de la economía expresiva suele caracterizar a la mejor arquitectura, sea cual sea su complejidad.

¹⁹ Por todo esto, Poelzig pide encontrar ese ‘núcleo’ de la forma, ese ‘absoluto’ que permite distinguir lo bello de lo curioso.

y la unidad del estilo están garantizadas por la coherencia y la unidad del método. Esa es la razón por la cual defienden luego su obra con tanta pasión: porque más que bella es justa, es honesta, es consecuente, es verdadera.» (1956:322).

De este modo, entendemos que cuando se forma lo externo lo interno debe estar ya completo. Hablamos de un dar forma a las leyes o deducir de las leyes mismas sus formas, que no son otra cosa que relaciones huidizas y difíciles. En otras palabras: es la búsqueda de la forma ideal del objeto mismo como tal.

Por su parte, Adorno nos dice que si la forma se mantiene atenta a sus objetivos, puede expresarlos como su contenido propio; renunciando a formas convencionales, toma sus fines y los muestra como su contenido formal. Esto lo ejemplifica al hablar sobre Filarmónica de Scharoun:

«...la Philharmonie de Scharoun es bella porque, para crear condiciones espaciales ideales para la música orquestal, se vuelve similar a ella, sin tomar nada prestado de ella.» (1970:66).

Así avanzamos en la exactitud formal, que es base de una estética de la realidad. Ella se da por la eliminación de la apariencia individual para expresar de modo exacto lo general²⁰, en palabras de Behne: *«Lo construido era forma, no necesitaba formas.» (1923:42).* Esa forma ‘perfecta’, que surge de la esencia misma de los objetos es siempre nueva porque sus premisas y sus principios estructurales han brotado desde sí misma.

De hecho, como nos indicara A. Loos (1924b), modificar la forma cuando no sea posible ninguna mejoría objetiva es un error importante. De este modo, la forma exacta y precisa deberá surgir entonces desde la naturaleza real de los problemas, desde la esencia de su tarea, encontrando el camino hacia la calidad.

Es un trabajo de limpieza y desprendimiento de todo lo que impida ver la forma concisa, clara y nítida. Sabemos ya que una forma emerge de los elementos estructurales inherentes en ella misma, logrando que el edificio muestre ‘lo que es’. Entonces la solución proyectual, siguiendo a Norberg-Schultz, se alcanza cuando la estructura del cometido ha encontrado su equivalente formal, pues es la misma forma quien pone de manifiesto lo que puede hacerse en relación a ella.

Como ha dicho D’Arcy Thompson: *«La forma es el diagrama de fuerzas de las irregularidades.» (1917:16),* pero astutamente Ch. Alexander agrega: más ajustado es decir que estas irregularidades constituyen los orígenes de la forma. Hablamos de esa condición de lo inevitable, de concebir la obra desde ‘lo inevitable’ que, para Sáenz de Oiza (1987), es aquella condición ineludible e impersonal que posee una canoa, una bicicleta o una pinza de tender ropa.

Esta ‘estética de la esencialidad’, para Masiero se da en los términos aristotélicos de sostener que la forma ‘será como debe ser’, será justa cuando sea conforme al fin y a ‘la cosa’; esa es la

²⁰Sobre el mismo asunto, L. B. Alberti cita a Pitágoras para pronunciarse sobre la relación entre forma y contenido: *«Es completamente seguro que la naturaleza es en todo absolutamente idéntica a sí misma. Así es.» (1452:387).* Poco después, V. Scamozzi también nos dice que la forma existe por sí misma, que el material debe alcanzar la perfección en ella (1615, en Kruft, 1985a).

Ya en el los inicios del siglo XX Muthesius valora las casas inglesas porque, a su juicio, ellas son totalmente objetivas, negando la ‘forma’ y la ‘arquitectura’.

belleza de una forma: su correspondencia con la cosa misma²¹. Como escribe Zumthor: «...cosas que tenían que ser necesariamente así y no de otra manera...» (1994:35).

Recordemos que Zumthor sostiene que, desde el inicio del proyecto, es la lógica de construir la que definirá la 'anatomía' de la obra; entonces reconoce que cada idea precisa de su forma para hacerse efectiva, por eso pide llegar a ver cómo algo ha encontrado su forma propia.

De este modo, comprendemos que el autor es un 'intermediario' para que el proyecto encuentre su forma idónea, que podríamos decir 'le va susurrando', por medio de la gestación de la forma, su parecer sobre sí misma. Entonces, la 'mejor forma' será aquella que, entre todas las posibilidades, le es más apropiada al proyecto según su sentido, qué es siempre inseparable de ella misma.

Así, La forma va dando 'soluciones' a las preguntas que la misma obra hace, para indicar como quiere ser ejecutada. Hablamos de la configuración de un orden formal que procede desde las cosas, que se origina desde su condición peculiar²², como lo expone G. Grassi:

«Debemos reconocer que nuestro problema no es tanto el de dar orden a las cosas como, más simple pero mucho más difícil, el de seguir y secundar ese orden que está siempre incluido en las cosas, ese orden que es, por llamarlo de algún modo, natural de las cosas.» (1988:54).

Para H. Piñón la idea de forma moderna, como la clásica, se basa en un conjunto de relaciones propias al objeto. Pero en la idea moderna, ésta forma no está determinada por ningún sistema o regla anterior o ajeno al objeto. Entonces es la modernidad quien asume el problema de la forma como intrínseco del proyectar, al liberarse de la coacción de los principios compositivos clasicistas, pero sin renunciar a la precisión y consistencia de la estructura formal que debe alcanzar la obra.

Esto supone renunciar a cualquier criterio de verificación ajeno a la obra, reconociendo que es la propia obra quien establece el ámbito de 'legalidad' de su forma y, por tanto, sólo en ese dominio puede verificarse. Entonces estamos, como dice F. Soriano (1998), 'conociendo' la forma espacial 'aún oculta' que ya surgirá.

Aceptamos la forma final como el entendimiento ajustado de las fuerzas que actúan en ella. En palabras de Llinás (1985): son los propios objetos los que van mostrando las cualidades intrínsecas a su propia naturaleza. Por ello, éste autor habla de una arquitectura 'desactivada', igual que un explosivo, al 'coger con pinzas' los materiales que se dispondrán para dar forma.

Esto lo engloba Español (2001) en el Principio de Parsimonia o la Navaja de Ockham, que se ha de aplicar contra la 'incontinencia' formal. Nos recuerda Español que en la ciencia existe el precepto según el cual si dos teorías distintas explican lo mismo, es más plausible que sea correcta la más sencilla, por ello nos indica que una obra debe ser tan simple como su propio tema se lo permita, llegando a insinuar en vez de explicitar. Por esto, Norberg-Schultz sostiene: *«La naturaleza compleja [complicada] de la forma arquitectónica significa falta de coherencia.»* (1967:100).

²¹ «Si le preguntan a Mies van der Rohe por qué ha hecho esa arquitectura, diría que porque había que hacerla y alguien tenía que realizarlo.» (De la Sota, 1987a:112).

²² A, Miranda lo escribe así: «Es la obra misma –haciéndose y deshaciéndose en el proyecto- la que contesta al autor que pregunta,» (2013:55).

Comprendemos entonces que la forma ‘sugiere’, y es la comprensión de elementos inseparables; que debe ser relajada y fluida, pero jamás inexacta, pues la exactitud es la adaptación a las fuerzas que ella contiene en sí.

Este trabajo en simultáneo con las fuerzas, se acerca al trabajo poético, que en arquitectura se debe ajustar a una primera condición descrita por Miranda: *«La coherencia entre la materia de la obra o proyecto, consigo misma, con sus propias intenciones -sentidos- y con la forma útil que le es propia.»* (1999:336).

Esto implica libertad y precisión formal, libertad para que la forma surja desde sus propias condicionantes y precisión para determinar su condición material en ajuste a ella misma. Por esto se hace pertinente la llamada a no tener lenguajes, como dice Español: estar en favor de la ‘debilidad’ de los lenguajes, y para ello cita a Picasso: *«Dios es un artista. El inventó la jirafa, el elefante, la hormiga. En verdad, él nunca intentó seguir un estilo.»*²³.

Esta voluntad propia de la forma, busca descubrir (no inventar) su manifestación material, así lo expresa F. Otto en 1979:

*«Pasan a ser estéticas sólo cuando están estructuradas de forma ideal sin perder por ello su funcionalidad, cuando ‘muestran’ a un observador imparcial (pero abierto) su ‘verdadera’ forma ‘acabada’, cuando tienen tanto la forma característica de todo objeto del mismo género concluido de forma óptima -económica- y funcional, y cuando también reflejan lo misterioso y propio, o sea, cuando presentan las divergencias (imperfecciones) características de lo individual.»*²⁴.

Dos cosas se desprenden de la cita anterior: que no hay obras realmente perfectas y que la forma deber ser vista siempre como un resultado del trabajo proyectual. Ésta presencia final, para Gropius (1936), podrá ser ‘extraña’ como lo fue, en su minuto, la forma producida por la calefacción, la iluminación o un simple sacapuntas. Forma que es resultado de una cristalización de su estructura interior que, poco a poco, hace su presentación en cada ‘peldaño’ de su configuración y satisface su propio sentido, como lo dice Mies:

«La forma no es el objetivo, sino el resultado de nuestro trabajo [...] la forma por sí misma no existe. La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución.» (1923c:1).

En este sentido, C. Martí (1999) nos advierte que Mies al declarar que la forma no es el objetivo inmediato del trabajo del arquitecto, sino tan sólo su resultado, nos está advirtiendo que la ansiedad por obtener belleza hace que a menudo nos apartemos de ella.

Así K. Teige (1923-24) hablaba de la forma como un ‘producto adicional’ del trabajo que el arquitecto desarrolla, al buscar solucionar una tarea concreta y no un juego de especulaciones estéticas. Por esto P. Zumthor nos dice que la arquitectura necesita ser ejecutada, para que luego surja su cuerpo, que es ‘inesperado’ o ‘extraño’ pero apropiado:

«Creo que si el trabajo ha salido bien, las cosas toman una forma ante la que yo mismo, después de tan largo trabajo, me quedo sorprendido. Una forma de la que pienso: jamás hubiera podido imaginarme al principio que saliera algo así.» (2006:71).

Es un resultado que no está preconcebido y por ello puede parecer extraño al principio. Es así como Zumthor pareciera entender que ‘la forma bella’ solo puede ser un ‘objetivo último’, una

²³ Extraído de (Español, 2007:103).

²⁴ Extraído de (Kruft, 1985b:736).

suerte de resultante de las relaciones, que expresadas en tensiones morfológicas, nacen de la síntesis necesaria de todos los sistemas involucrados en el proyecto.

De esta manera podemos comprender el valor de entender la forma como estructura interna propia del objeto, que se configura como puente hacia la determinación material del mismo. En ese sentido, es el propio proyecto quien debe 'indicar' cómo puede configurarse 'su forma' específica, que será resultado de la interacción compleja, dialéctica, crítica y flexible de los sistemas cooperantes, aun sabiendo de su imposibilidad de perfección real.

Por ello, la forma proyectual necesita de la coherencia en cuanto vínculo entre su destino propio y sus compromisos externos, una suerte de *coherencia formal estructural* que permite atar y anudar la multitud de solicitudes heterogéneas que son sintetizadas por ese condensador proyectual que es la propia forma. Forma que al negarse, *se hace sin hacerse* al responder a sus necesidades, finalidades y propiedades en sí, pues no está limitada por nada externo, ni por nada previo al propio proyecto.

6.1.3. **AUTO-LÓGICA** DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

Este epígrafe contiene los fundamentos expuestos para situar en unidad a la forma y el contenido del proyecto, como expresión de la autenticidad y lógica propia del objeto en su búsqueda de ser en sí. Esto permite una objetividad que surge desde la comprensión morfológica de las leyes del contenido del propio proyecto.

Hablamos de una auto-coherencia proyectual al dar congruencia al objeto con su propia forma y contenido, que se expresaría en la búsqueda de verdades parciales que indicarían auténticamente cómo quiere ser realizado.

«La arquitectura no nos exige recurrir a ella; aparecerá ella sola.»

A. De la Sota, 1987

S. Sontag escribe acerca de la fantasía del común malentendido que separa ‘forma’ de ‘contenido’, considerando a este último esencial y a la primera accesorio e irrelevante; esta es una ‘vía’ de la arquitectura que conduce a interpretaciones formales abstractas y ‘esteticistas’. Así es posible entender que, para Quaroni, sea necesario anular esta tendencia a usar la forma como ‘contenedor’, por ello propone poner en directa relación ambos términos y superarlos o ‘anularlos’ en el resultado proyectual.

Así dejaríamos atrás la común escisión de los términos, para insistir en su unidad. Este interés por no separar el ‘efecto’ de la ‘causa’: que ambos estén irrefutablemente el uno en la otro, es para Balzac (1831) la ‘verdadera lucha’ poética.

Frente a la dualidad de forma y contenido, B. Croce nos recuerda que el acto estético es forma y nada más que forma, pero no debe deducirse de esto que el contenido sea algo superfluo, por el contrario: *«El contenido es el punto de partida necesario del hecho expresivo [pues] de la cualidad del contenido a la de la forma no hay paso alguno.»* (1919:221).

Esto convierte, para Croce, en una forma ‘bella’ la coherencia de la forma con el contenido; llevándolo a sostener que la forma lleva intrínsecamente el ‘verdadero’ contenido, y éste, a su vez, lleva ‘dentro de sí’ a la forma.

Por otro lado, Todorov (1984) nos dice que el contenido se apega tanto a la forma de una obra, que ambas sólo ‘forman’ una unidad. Es un entrelazamiento de la forma estética con el contenido, un contenido que es también contenido estético²⁵. Así lo expresa Adorno:

«Todo lo que aparece en la obra es virtualmente contenido igual que forma, mientras que la forma es aquello mediante lo cual se determina lo que aparece, y el contenido es lo que se determina...» (1970:196).

Entonces el contenido es una parte esencial de la forma, no se pueden confundir, pero si se deben liberar de su contraste, que es rígido e insuficiente para ambos. En este sentido,

²⁵ «El ‘postulado’ de la obra debe estar implícito en su propio acto enunciación, y ser tan indisociable de él como un contenido estético respecto a una forma estética.» (Eagleton, 1990:188).

Chernikov habla de una ‘interrelación armónica’ entre los dos términos, pues en arquitectura no hay ‘esencia y apariencia’ por separado. De este modo comprendemos que el proyecto contiene el ‘qué’ y el ‘cómo’ fundidos, así su fenómeno es su contenido auto-producido. Para E. N. Rogers esto se configura como un problema de coherencia proyectual:

«...el problema de la coherencia [...]se sacrifican por la arquitectura, negándose a distinguir entre problemas de contenido y de forma.» (1956:321).

Esta ‘coherencia’ del contenido verdadero y la forma, cristaliza en la noción de autenticidad, ese ‘ser lo que se es’ Ferrater Mora lo define como la condición que establece, sin lugar a dudas, que es cierta y positivamente lo que se supone ser. Así se aproxima, con las indulgencias filosóficas respectivas, al concepto kantiano de nómeno que se entiende como el objeto tal como es ‘en sí mismo’, independiente de nuestro modo de conocerlo²⁶.

Esta preocupación por ver las cosas ‘tal como son’, ‘sin máscaras’, en un camino hacia la perfecta sinceridad, busca que la obra pueda ser lo que es. Esta indagación alcanza incluso, según Masiero, a constituirse como una estética y una ética de la autenticidad, que debe quitar todo lo que reviste de autoridad a favor de la sinceridad²⁷.

En este sentido Adorno (1966) recomienda una ‘entrega’ crítica al objeto específico, buscando la expresión más absoluta, que sería ‘objetiva’, como la ‘cosa misma’, pues al salirse de él se comete una ‘herejía’. Sostiene el autor que las obras que se han formado por completo en sí mismas, acceden a una integridad y autenticidad que las constituye como ‘obras de calidad’. En palabras de Broch:

«...tiene que someterse incondicionalmente a su objeto; la capacidad de escuchar la voz secreta del objeto (independientemente de que éste se presente como objeto exterior o interior), de descubrir las leyes a que obedece...» (1955:9).

Hablamos entonces de una obra que nos pueda ‘obligar’ a contestarnos cómo hacerla, y que ello surja sólo de nuestro entendimiento, buscando aquellos mismos principios que construyen su propio contenido. De esta forma pasa a ser esencial la cosa en sí, como búsqueda y obediencia a las leyes que rigen las cosas²⁸.

Es aquello que O. Wagner llama ‘ir exclusivamente satisfaciendo’ las necesidades de la propia obra, para que ésta pueda surgir por sí misma. Esa determinación por su propia esencia, la expresa claramente Häring:

«Esta vivificación, este dar vida a la obra no se consigue deformando el objeto, la construcción, bajo una perspectiva ajena a él, sino despertando, cuidando y cultivando la forma esencial encerrada en el mismo.» (1932:192).

²⁶ Kant opone nómeno a fenómeno, éste último es el objeto tal como es para nosotros, es decir, tal como lo conoceríamos en función de las formas a priori de la sensibilidad y el entendimiento.

²⁷ Para Racionero esto se alcanza por medio de la concentración necesaria y un ‘rendirse’ totalmente al estado de la obra, *«Hasta que ésta se rinde totalmente a nosotros y nos los transmite.» (1983:47).*

²⁸ Como la obra de Luigi Pirindello *Seis personajes en busca de autor* (1925), el proyecto debería alejarse de ‘la autoría del autor’ para conseguir su honestidad intrínseca y ser en cuanto tal. Casi como si el proyecto buscara arquitecto para poder decirle como debe ser y materializarse.

Para Machado, esto es el ser *on poietikós*, ese ser poético que *«Allí donde aparece es.» (1936:174).*

Hannes Meyer (1933) pide trabajar sin prejuicios e ideas preconcebidas, algo que Purini también entiende de forma similar en el proyectar, por ello cita a Musil para expresar su sintonía con la ‘renuncia’ controlada a gobernar el proyecto: *«No es el investigador el que persigue la investigación, sino la investigación la que persigue al investigador.» (1980:210),*

Esta reflexión del autor que, alejado de la obra debe alcanzar la 'auto-lógica' de ella misma y encontrar sus propias razones de ser, ayuda a revelar sus leyes propias, alumbrando la posibilidad de una pureza estética no ensombrecida por causas secundarias externas a sí, pues trabajaría exclusivamente 'con sus propios medios'. Por esto, para Gregotti (1991), la capacidad del proyecto de ejecutarse directamente con conexión a los principios de su propia construcción, le permite, a la obra, la capacidad de individualizarse con certidumbre.

I. Strawinsky nos recuerda que la legitimidad de la obra es en la medida que revela su autenticidad, que debe limitar los 'objetivos' externos a su propia incumbencia compleja y diversa. Son aquellos los que determinan su propia razón de ser, esto le da una fuerza poética que la convierte en *autocoherente*, por sus propias leyes de ser. También lo considera así A. Machado cuando nos dice que las obras poéticas 'realmente bellas', son aquellas que se hacen solas, a través de los poetas y, a veces, a pesar de los poetas.

De este modo, entendemos que la ley formal de una obra, en todos sus momentos, debe estar organizada en conformidad con su propia constitución específica²⁹. Lo que R. W. Emerson llama 'la necesidad intrínseca de existir' de un edificio, que solo ha sido descubierto y ejecutado por el arquitecto, no compuesto arbitrariamente por él³⁰.

Esto lo entiende O. Wagner como un descubrir la expresión por sí mismo y como una forma alcanzada desde la lógica y razón de ser de los objetos. En este mismo sentido, A. Behne resume esto como el dar congruencia al objeto con su forma; algo que expresa con claridad P. Behrens: «...formalización [...] extraer el carácter de la esencia de la cosas misma que se está configurando.» (1920:271).

A esa noción de 'esencia' se aferra Mies para pedir que los objetos proyectuales empiecen a 'florecer' desde su interior, en una postura respetuosa frente a la naturaleza propia del objeto: «Hacer aquello que se espera: emplear aquello que es incuestionable y materializar aquello que quiere revelarse.» (1950a:496).

Esta no incumbencia de agentes exteriores a los pertenecientes por derecho propio al objeto, genera un constructo que es 'fecundado' desde su interior, donde la consistencia formal es resultado de 'escuchar' a la arquitectura, de 'oír' a la obra en sus intenciones y compromisos con la realidad³¹. Como sintetiza Alexander cuando habla de la necesaria correspondencia exacta con las fuerzas internas del proyecto: «...que 'debe ser', sólo en concordancia con lo que es.» (1979:37).

De esta forma podría decirse que el arquitecto no debe perturbar a la obra. En este sentido, Sáenz de Oiza usa el término *entelequia* para referirse a la naturaleza del proyecto, en cuanto éste lleva en sí el principio de su propia acción, conduciendo a su propio desarrollo y finalidad:

«Me parece que el proyecto puede entenderse como una entelequia en su sentido auténtico, como germen que lleva en sí una vida propia, y que conduce a su propio fin, a la

²⁹ Aquí se debe entender la naturaleza interna, como todo aquello que le es propio al proyecto, comprendiendo ámbitos como medio, misión, medida, sentido, programa, cometido, materia, etc. que hacen de su lógica interna, una lógica que le es propia, en cuanto compete a su ser ético, epistémico y estético. Es diferente a la coherencia interna que propone Adorno (1970) para las obras de arte, porque ella se da en la medida que se opone a la realidad empírica, en cambio, en el proyecto arquitectónico esa realidad es cuna de la obra.

³⁰ Esto lo escribe Emerson en 1840. Extraído de (Kruft, 1985b).

³¹ También Oud (1922-23), desde la esencia, pide poner a prueba una y otra vez el ajuste del objeto con su propio objetivo.

obra acabada. Esto es lo que significa un proyecto para un auténtico creador.» (2000:212).

Por ello suele decirse que las mejores obras no tienen estilo o poseen uno invisible que no pertenece a ninguna corriente o moda. Son solo objetos cabales e inteligentes, donde el autor ha sabido retirarse a tiempo dejando atrás un edificio que ya es por sí mismo.

De esto habla Zumthor cuando pide desarrollar una arquitectura que brota de las cosas y vuelve a ellas, sin imágenes preconcebidas y representaciones formales estilísticas a priori que entorpecen el acceso a la cosa misma. Para explicar esto, Zumthor habla de la noción de *fidelidad a las cosas*³² para comprenderlas y descubrirlas totalmente, dejando que esas cosas, que se quieren producir, hagan valer sus derechos llegando a ser ellas mismas:

«...me rondó la sensación de que nuestro proyecto se me escapaba de las manos y se hacía independiente, pues se convertía en pura materia y seguía sus propias leyes.» (1996:54).

«Creo que toda cosa bien hecha presenta un sistema de organización que se adecúa a ella, que determina su forma y pertenece a su esencia.» (1998:64).

Esta preocupación por la autenticidad es una aproximación a la progresión y perseverancia en busca de las verdades del proyecto, que adquiere su belleza desde esa verdad que se revela en la búsqueda de la autenticidad que le es propia por derecho. Como escribiera Balzac: *«Eres auténtico, aquí hay verdad.»* (1831:35).

De alguna forma, la finalidad o leyes internas de la obra son una sublimación de sus fines externos, es la *autoconfrontación* del objeto con su propia lógica que permite que se legitime solo a partir de sí mismo, esto es la construcción que se construye a sí misma. En este caso, para Adorno, la figura estética es trascendida bajo la presión del contenido de verdad que es la resolución objetiva del enigma de cada una: *«Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad [...] esto y no otra cosa justifican la estética.»* (1970:174).

Por esto, según el mismo Adorno, ni la construcción en sí, ni la integración extrema, ni la integración pura, remiten a la coherencia de la obra, pues la coherencia se ‘alcanza’ en algo superior: en la verdad del contenido expresado.

En esta línea de reflexión, debemos mencionar a E-L. Boullée pues ya para él la belleza de la forma debe ser entendida como la perfección en su propio asunto. Es descubrir la esencia verdadera de la arquitectura, que solo se podría expresar con la utilización de sus propios medios. Esto cobra importancia capital pues posibilitaría la superación de lo objetivo y de lo subjetivo, llegando idealmente a no poder concebir que la obra fuese de otra manera, porque ella solo puede y tiene que ser ‘como es’³³.

Este proceso de desvelar la propia lógica de ser de la obra, impone el rigor de comprender que las decisiones proyectuales son ajenas a la voluntad del autor, que se deben justificar por medio de la razón y la lógica propia de la obra.

Es la búsqueda de un camino de verdades provisionales, donde la propia arquitectura habla de ella misma para saber cómo quiere ser hecha en su camino a la coherencia *autotélica* o

³² Zumthor atribuye la noción de fidelidad a las cosas a M. Handke.

³³ En al menos dos textos De la Sota habla de ello: (1951a y 1987a).

autocoherencia, que sólo pone los medios para que las cosas encuentren su materia, su tamaño, su lugar y su apropiada forma final³⁴.

H. Piñón (1998) remarca que la autenticidad nada tiene que ver con la obtención de productos nuevos, sino en la búsqueda de objetos genuinos u originales. Esa originalidad de la forma que nada tiene que ver con el *originalismo*, sino con comprender que las obras auténticas son críticas con las pasadas.

Esa originalidad se construye históricamente, pues es el resultado de un proceso de formación y no de avances técnicos o de la mera novedad histórica. Así lo escribe Maura: «*La originalidad, por tanto, nunca es una categoría cronológica, tampoco técnica, sino constructiva.*» (2013, 37).

De esta forma la originalidad debe enfrentar al pasado, pues en ese descubrimiento de las raíces o causas originales de cada proyecto se da la crítica de lo anterior, permitiendo comprender que la producción original no consiste en infringir el sistema para alcanzar el placer de utilizar lo desconocido, sino en utilizar el sistema de tal modo que desvele nuevas posibilidades 'ocultas' de mejora continua.

Es el espíritu que tiene los científicos y cirujanos, cuyos mejores resultados llegan trasformando leve, pero radicalmente, los mejores trabajos anteriores.

Para E. N. Rogers (1958), lo original se entiende como un claro equilibrio donde el organismo expresa su propia esencia, en palabras de Arnau: «*Lo original es el don que lo auténtico deposita en nosotros.*» (2000:184). Así lo apunta certeramente Viollet le Duc:

«*Sólo con la verdad es posible la originalidad, ya que ésta no es otro cosa que una de las formas en que se manifiesta la verdad y afortunadamente esas formas son infinitas.*» (1863:140).

Por lo tanto, comienza a importar la búsqueda de lo justo en cada caso, que adquiere el termino de adecuado o apropiado. La adecuación es la norma que define cada cosa en su lugar, esa pertinencia de la obra que hace que cada cosa sea hecha y 'dicha' como debe hacerse y 'decirse' desde su autenticidad, origen y esencia. La forma apropiada lo es a sus cualidades, según sus leyes y sus propósitos; así lo señala Behne:

«*...la forma ya no era un producto independiente y acabado, algo procedente de los libros y las reglas [...] sino que se convertía en una función escrupulosa, siempre nueva y joven de la realidad; o, cuando menos, que avanzaba en esa dirección [...] su forma concreta, precisa y única a partir de la comprensión profunda, más cuidadosa y sutil de sus exigencias y demandas particulares y específicas.*» (1923:28).

Esto es portador de una belleza inesperada. Una belleza arquitectónica que se da en la adecuación a los fines y sentidos del proyecto. Hablamos de una belleza, como dice J. Brodsky, que nunca es un objetivo, sino el producto consecuente de otros empeños de naturaleza más corriente.

Eso que Ruskin reconoce en los arboles porque producen su desarrollo ignorando su propia belleza; es una consecuencia o resultado del buen obrar en el encuentro poético de la forma razonada y la razón formalizada, como recompensa a la búsqueda de autenticidad, originalidad y adecuación proyectual.

³⁴ Como dice A. Miranda: «*La dificultad es llegar a ser uno mismo en otro.*» (2008:175).

Todo esto conduce irreductiblemente, en la reflexión teórica sobre el proyecto, a poner el acento en la búsqueda de verdades objetivas en la obra³⁵. Eso que Mies reclama con tanta intensidad: formas verdaderas, por eso se pregunta «*¿Cómo podemos encontrar, saber y sentir lo que es la verdad?*» (1963a:80).

Desde esa perspectiva, es necesario mencionar a Gregotti (2004), quien establece el proyecto como forma de conocimiento de la realidad, como una nueva realidad y también como una nueva verdad, o mejor, como investigación sobre la verdad³⁶. Así es importante la objetividad de experimentar la 'luminosidad' del objeto en sí, de las cosas tal como son. Para Gregotti, el problema de la verdad es el de mostrar las cosas 'como son', iluminando al máximo posible sus relaciones contradictorias³⁷.

Este anhelo de verdad, se mezcla con el de objetividad en su búsqueda, como dice Kierkegaard: «*La verdad es precisamente el riesgo que elige una incertidumbre objetiva.*»³⁸. Esto es el presupuesto de la subjetividad, que precisamente tiene una objetividad determinada en la validez del hecho material; por ello T. Eagleton cita a W. Benjamin, cuando escribe: «*Hay un delicado empirismo, que se involucra tan íntimamente con el objeto que acaba siendo auténtica teoría.*»³⁹.

En este sentido, la objetividad es un entendimiento claro, capaz y exacto que abarca el objeto entero, le observa por todos sus lados y en todas sus relaciones con lo que lo rodea, procurando ver todo lo que hay, pero no más de lo que hay; siendo muy importante la precisión de tomar las cosas como son y no como uno las imagina o le gustaría que fuesen. Esto es clave, pues sino se mantiene este principio de objetividad subjetiva, al hacer el tránsito de la idea al objeto se puede encontrar éste en desacuerdo con su realidad, su verdad y sus razones propias⁴⁰.

Para E. N. Rogers (1958) la objetividad es la impronta de las realizaciones decisivas, que incluso reniegan de poseer un autor, quedando estos en el olvido, pues las obras obedecen a su propia verdad y leyes. Por esto, se podría llegar incluso a hablar de una belleza objetiva; que se concibe en la obra como impersonal y necesaria (en cuanto atiende a lo que debe ser).

Este rechazo a lo personal de la objetividad, llega a utilizar la suspensión provisional del juicio para trasladar la subjetividad al mismo objeto de estudio, que solo así nos puede decir todo de sí⁴¹. En este mismo sentido, Russell (1966) nos dice que la verdad o falsedad no depende en absoluto de la persona que juzga, sino solamente de los hechos sobre los que se juzga; esto le lleva a establecer que verdad y falsedad tiene una base objetiva.

Por su parte, ya L. B. Alberti también se mostraba proclive a la objetividad del juicio sobre la verdad-belleza:

³⁵ V. Van Gogh dice: «*Ponerse manos a la obra de la verdad.*» Extraído de (Masiero, 1999:255).

³⁶ En el original Gregotti lo escribe así: «*...come forma di conoscenza della realtà e come nuova realtà, anzi come verità (o, meglio, come ricerca della verità)...*» (2004:81).

³⁷ Por ello la solicitud del poeta taoísta Hsieh Ho, que en el año 479 escribía: «*La forma conforme al objeto.*».

³⁸ En *Concluding Unscientific Postscript*, Extraído de (Eagleton, 1990:240).

³⁹ Extraído de (Eagleton, 1990:411).

⁴⁰ Balmes escribe, conciso pero claro: «*Si es verdad, tiene razón.*» (1845:2). Esto lo sugiere Machado: «*...la objetividad, en cualquier sentido que se tome, es el milagro que obra el espíritu humano, y que, aunque de ella gocemos todos, el tomarla en vilo para dejarla en un lienzo o en una piedra es siempre hazaña de gigantes.*» (1936:179).

⁴¹ Así lo exige la fenomenología de Husserl y Goethe.

«Habrá quienes no aprueben lo aquí dicho y digan que el criterio para juzgar la belleza de toda construcción es relativo y variable, y que la forma de los edificios, que varía según los gustos de cada uno, no se puede ceñir a ningún canon. Defecto propio de la ignorancia: afirmar que no existe aquello que se ignora. Creo que esa falsa opinión es un error y debe ser suprimida.» (1452:247).

Esta 'indiferencia' con el autor de la obra por parte de sí mismo, hace que el objeto se constituya como sujeto activo que expresa sus leyes ocultas, objetivas, coherentes e integrales haciendo posible el contenido de verdad de una obra. Para W. Benjamín (1924), esto se encuentra, discreta e íntimamente, ligado a su contenido objetivo, que es igualmente condición de posibilidad e imposibilidad, del 'desvelamiento del velo' del contenido de verdad de la obra⁴². Así lo expresa E. Maura:

«Por tanto la verdad del objeto no es plural o relativa, en el sentido de una multiplicidad irreductible de juicios sobre él, sino en la aceptación histórica del término, hasta el punto que Benjamin concibe la transitoriedad del contenido objetivo de la obra como única garantía de acceso a su contenido de verdad.» (2013:59).

En este mismo sentido, De la Sota nos dice que si la razón va directamente a la verdad, en su búsqueda, y sin prejuicios, las posibilidades de acierto proyectual son grandes, porque cualquier realidad es más bella sólo por ser verídica y material⁴³. Claramente no es la Verdad absoluta, dogmática e inalcanzable la que debe interesar, sino las verdades que son propias al objeto de estudio, esas 'verdades objetivas' que son tan auténticas, esenciales e 'indiscutibles' que contienen la misma 'belleza' que los mejores objetos de diseño: un libro, una bicicleta, un *clip*, un sacapuntas, etc.

Hablamos entonces de una belleza que nace de la propia esencia de la obra auténtica, original y verdadera; que alcanza severidad, desnudez y fuerza, porque es una belleza necesaria. Es la belleza del imperativo del 'deber hacer' o, como dijo Van Doesburg: «...ofrecer lo verdadero a la manera de lo bello.» (1919:82).

De ésta forma nos acercamos a la 'objetividad' proyectual, cada vez que buscamos verdades y autenticidades propias de una obra, gracias a las cuales las formas se hacen más intensas y densas en contenidos. Porque entendemos, como ha dicho Miranda, que «*Es difícil rebatir una objetividad que nace de la discusión del objeto consigo mismo.*» (2008:110).

Así la *auto-lógica* del proyecto es comprendida como su propia configuración material desde la unidad entre el contenido y la forma, expresada desde el cómo este 'quiere' ser realizado por el arquitecto.

Un enunciado poético para referirse a la coherencia que se alcanza desde la necesidad de profundizar en su propia autenticidad y que se expresa en la relación plural entre la *objetividad del objeto*, la búsqueda de verdad propia del proyecto, la posterior consecución de originalidad al ser auténtico y responder sólo a sus propias leyes. Como también en la posterior adecuación a sus requerimientos contradictorios, internos y externos, para constituirse 'tal como es en sí'.

⁴² Aristóteles decía que era verdadero aquello que 'es lo que es'. Para el poeta taoísta Tsung Ping (375), lo verdadero no tiene forma propia, sino que toma forma en las cosas, esa ley interna de las cosas que sería la 'verdad misma'.

⁴³ De la Sota expresa esto en dos textos: (1956a y s.f.b).

Todo esto se resume en la renovada lectura que puede hacerse de la siguiente frase de L. Sullivan: «*El arquitecto debe dejar que un edificio se desarrolle natural, lógica y poéticamente a partir de su condición.*» (1947: 48).

6.1.4. LA CONCISIÓN FORMAL DEL PROYECTO

En este título se desarrollan los argumentos relacionados por diferentes aproximaciones arquitectónicas para comprender las lógicas estético-poéticas que preceden al objeto en su constitución formal, buscando los criterios que permiten acercarse a las relaciones más 'perfectas', necesarias y auténticas entre contenido y materialización. Una estética elemental, precisa y que, apropiada a su fin, busca la forma básica en sí, como arranque de la definición 'exacta' de la forma 'externa' material.

*«A la poética le está abierta la totalidad del inmenso imperio
de la perfección, esta envoltura visible bajo la cual la
perfección se convierte en belleza...».*

G. E. Lessing, 1766

Algunos conceptos difíciles de sistematizar han sido acuñados por los arquitectos para referirse a esa objetividad que busca la autenticidad de la lógica propia de la forma. Términos como exactitud, precisión, claridad, pureza y simplicidad son usados alternativamente para abordar la concentración en la búsqueda de esa esencia formal propia de sí misma. Ya hemos visto, como apunta V. Gregotti, que la ciencia ha relevado a la industria como 'modelo estético' pero, antes de ella, la construcción y la ingeniería ya se aproximaban a estos conceptos.

La modernidad nos dice que la construcción difiere completamente de la disposición (decoración) y de la composición; esta última es la que debe ajustarse al material y la técnica, nunca al revés. Así, la correspondencia entre materia y forma es fundamental, pues ningún material puede tomar la forma propia de otro, como escribe Le Corbusier: *«La construcción ha hallado sus métodos, métodos que, por sí solos, constituyen una liberación...»* (1923:239).

En este mismo sentido, es que se pretende 'liberar' a la construcción de la especulación estética. Recordemos que B. Croce sostiene que entre materia y forma no hay contradicción posible, pues la opinión contraria nacería siempre, en mayor o menor medida, bajo el dominio de una concepción hedonista y abstracta del arte: la lucha entre lo Útil y lo Bello.

Esta autenticidad relativa al uso adecuado de los materiales según sus propiedades y cualidades, hace que desde la construcción no pueda surgir ningún 'estilo'; como dice Tessenow: sólo 'se admite' la forma en cuanto resulta inevitable.

En resumen, la construcción bien concebida aportará un gran número de incentivos para la gestación de nuevas formas; en el sentido más verdadero de la palabra, llegando a satisfacer las exigencias estéticas como resultado de este proceso auténtico.

De este modo, sólo la justificación racional de la construcción permite comprender que se han descubierto y descifrado sus leyes propias conducentes a la forma; como sostiene Häring: *«...de la forma dictada por el propósito se puede decir que ya viene dada por las leyes elementales de la materia.»* (1927:156).

De hecho, se piensa que el sistema constructivo es, por total coincidencia, al mismo tiempo un sistema estético de la forma. Es ir al 'encuentro' de la forma con la materia o, mejor dicho, de la

cosa consigo misma; lo que repercute en una estética de la objetividad al depender de las leyes de su propia producción⁴⁴.

La idoneidad del material como sistema constructivo debe, para Español (2001), identificarse con la estructura formal, pues esto es un atributo de la arquitectura más cualificada. Llegando a sostenerse que 'forma es materia', nada sobreimpuesto, sino forma en sí. De este modo el material es visto como una preforma en sí mismo, donde la forma es un problema de construcción⁴⁵.

Es una estética humilde y sincera para De la Sota, que se basa en la veracidad de la expresión, que desde los materiales proporciona otra belleza, por eso escribe: «*La belleza de la arquitectura está ligada a las leyes físicas...*» (1990a:119).

Para Masiero, la base de una estética de la esencialidad y discreción, está en la autenticidad material y formal, donde esta última debe obtenerse según el carácter de la materia si realmente se pretende alcanzar la verdad de una obra. De hecho, para él, construir es entretejer o urdir cosas fundamentales para la sociedad.

Así comprendemos la variación ética de la forma material; como dijeron Meyer, Mies y Berlage: 'construir es servir'. Esto giro ético de la construcción implica comprender que la lógica de la construcción verdaderamente racional, antes que estética, es ética.

Desde otro ángulo, la construcción alcanza en la estructura la posibilidad de dar coherencia interna a la forma del edificio, la estructura es así la mejor forma de hacer las cosas, como una suerte de 'poética constructiva'.

En este sentido, cuando A. Perret escribe que un arquitecto es un poeta que piensa y habla en el idioma de la construcción, se pone en relación con Teige, quien entiende que una arquitectura concentrada en la construcción, se libera de las fórmulas estéticas apriorísticas y puede ser definida como poesía, pero una poesía que desarrolla sobre fundamentos constructivos: «*Un poema creado mediante métodos científicos con la ayuda de todos los logros técnicos.*» (1929:77).

Esta es la paradoja que retrata en la actualidad J. Llinás, en *La relativa importancia de la forma* escribe sobre una forma que no busca más que la construcción y termina conmoviendo más que aquella pensada para ello:

«...paradójicamente, así como esa Arquitectura destinada a provocar sentimientos y emociones (cuanto menos un cierto asombro ante el despliegue de materiales, conocimientos históricos y recursos técnicos) nos deja indiferentes, aquella que, por el contrario, sólo quería ser una presencia constructiva en que el arquitecto era el

⁴⁴ Es similar el sentido, a lo que ya hemos visto de D'Arcy Thompson cuando escribe que la forma es un diagrama de fuerzas, donde estas fuerzas son responsables de la conformación del organismo. De hecho, para Leupen, el orden de la forma ha de emanar de la estática, algo así como: 'la estática es la estética'.

⁴⁵ En palabras de Lux (1910): «*La construcción desnuda obliga a la verdad, ¡Ya no podemos percibir como bello aquello que no es al mismo tiempo auténtico!*» Extraído de (Neumeyer, 1986:211).

Tal como Mendelsohn en 1926, cuando escribe que la estructura desnuda obliga a la verdad, o G. Scott (1914) cuando nos dice: «*La belleza de la arquitectura consiste en buena construcción expresada con atención a la verdad.*» Extraído de (Kruft, 1985b:594). También Taut nos dice que la construcción facilita la belleza nueva, lo que Linder (1923) ve como una belleza sobria y objetiva que surge desde la construcción. También Troost, en 1938, nos dice que las formas constructivamente adecuadas, precisas y claras serán bellas; como puntualiza Mies: «*Construir es dar forma a la verdad.*» (1950a:496).

‘organizador de las ciencias de la construcción’, instrumento de una sociedad racional y reflejo de la realidad (cuando esta podía ser transparente), es precisamente la que todavía nos conmueve.» (1985:25).

Por otro lado, la búsqueda de esa ‘perfección’ de autenticidad formal, como de la auto-lógica que ella encierra, hace que los arquitectos pongan su atención en la industria y la ingeniería. No para atender vulgarmente a una similitud formal, sino para entender la lógica estética que precede al objeto.

Por ejemplo, cuando Violet le Duc habla de la locomotora, lo hace porque es ‘la forma exterior de la expresión de su fuerza’. Es ese valor de belleza que proviene de la cosa misma para -y de- su sinceridad estética.

En la máquina se encontró la admiración por su manifestación más propia, por una concisión formal que hacía de la forma algo que le correspondía exactamente. Algo inesperado, pero sano y defendible, pues estaba formulado con precisión.

La máquina se establece por su exactitud como un referente de la lógica que precede al objeto. Este trabajo es fundamentalmente ‘enemigo’ de la forma y sin embargo responde a una exigencia estética porque tiene sus propios principios. Además sus estímulos de ‘creación’ responden a amalgamar estricta y calculadamente todos sus elementos alcanzando su sentido y su lógica.

Así, la máquina, tan aparentemente alejada de la estética, nos indica las condiciones conceptuales que han de constituir la generación de la obra moderna: economía inteligente, precisión en los elementos, organización bien definida, concisión en el lenguaje, negación de todo lo superfluo, accidental o ‘decorativo’, pureza más honestidad en la configuración y ausencia de elementos desinteresados, porque todo en ella tiene un cometido exacto.

Para Ginzburg (1926) la arquitectura, debe extraer sus principios fundamentales (principios y no formas, reitera) de las bases de la configuración de la máquina. Como también sostiene Meyer (1926): las catedrales del espíritu del tiempo son los hangares y las centrales eléctricas, catedrales ‘del espíritu’ de su realización, no de la similitud formal de su expresión. Así es como Behne (1923) da con el ‘sentido real’ de la máquina en relación a la forma, por ello nos dice que su misión principal es precisamente ‘destruir’ las formas.

Sabemos, gracias a todos estos autores, que la admiración acrítica de la máquina es un retroceso en la ‘batalla’ por una estética *auto-éntica*. Ellos son partidarios de entender la máquina como una estética elemental que, apropiada a su fin, busca la forma básica en sí, como arranque de la forma ‘externa’ material. En este sentido, la máquina es un detonante para que el arquitecto asuma su capacidad de concebir (formar idea de) la forma.

Ahora bien, la belleza no apreciada de un motor o una grúa es sinónimo de ‘higiene’ arquitectónica y ‘desinfección’ estética⁴⁶. En este sentido resulta clave la aclaración hecha por Terragni y el Gruppo 7 cuando sostienen que la arquitectura no ha pensado -ni debería haberlo hecho- inspirarse en la formalización de la máquina. Para ellos la arquitectura debe adecuarse a las nuevas necesidades de la misma forma que la máquina lo hace, así surgen las ‘nuevas’ formas, por ello declaran: *«La casa tendrá su nueva estética, así como el aeroplano tiene su estética, pero la casa no tendrá la del aeroplano.» (1926:46).*

⁴⁶ Véase a Teige (1923-24).

Hablamos de un modelo de definición de la forma que no tiene partes superfluas. Como es ‘el ingeniero’ para Le Corbusier (1923-29), que movido por la economía y el cálculo emplea las generatrices y *acusatrices*⁴⁷ de las formas, alcanzando la ‘elegancia’ de una obra ‘matemática’, de una estética exclusivamente ‘científica’. Este interés por la perfección práctica alcanzaría la ‘belleza’. Belleza que Mies comprende como el más alto refinamiento estético de la forma que sigue esa ‘lógica’ del ingeniero⁴⁸.

Entonces, la falta de apriorismos estéticos basada en la resolución de problemas ayuda a comprender el potencial poético de aquel objeto que atiende a su verdad interna, *auto-éntica* y *auto-coherente*; que actúa como origen de la autenticidad de la expresión formal del objeto. Así lo argumenta Gregotti:

«Ciertos grandes artefactos de la ingeniería moderna proponen (no se sabe, a decir verdad, hasta qué punto conscientemente) una calidad poética sobre la base de su gran coherencia interna y de su dialéctica respecto de la condición contextual.» (1991:90).

De tal forma, al no atender a modas o estilos, porque se preocupa de la comprensión escalonada y compleja, de los problemas reales ‘de siempre’, se le ‘confía’ la sencilla y honesta solución de los problemas en la mínima, densa e intensa presencia de lo necesario. Ese es el valor poético de la máquina y la ingeniería para De la Sota: *«...con la pureza que pudiera usarlo un ingeniero que no hace arquitectura, que es cuando sale tan pura la arquitectura...»* (1955b:32).

En este sentido José Bergamín (1924) sintetiza, con potente certeza y como si resumiera la demanda de muchos arquitectos, ciertas ‘condiciones ineludibles’ de la belleza: la simplicidad, la claridad y la exactitud son para él las condiciones necesarias para que la belleza ‘aparezca’ como fruto del trabajo realizado en la obra.

Es una necesidad de ‘calcular’ nuestras actuaciones, sean audaces o prudentes, tan correctamente como se pueda. Buscando ver más claro, hondo, profundo, seguro, perspicaz y certero para lograr distinguir más nítida y exactamente lo oportuno, pues nada debe sobrar.

En este sentido, para N. Chaves, la intervención correcta comporta el ‘principio de discreción’, queriendo decir que ella deberá ser la mínima indispensable para el cumplimiento de los objetivos previstos. Esta discreción en la actuación sobre la obra es la simplicidad resultante del dominio de la complejidad⁴⁹. Hablamos entonces de eso que comenta la hermana de L. Wittgenstein -Hermine- en sus memorias: *«La precisión... que hace la belleza.»*⁵⁰.

Esta precisión, consiste en buscar el equilibrio más certero, consiguiendo lo máximo al menor coste: un ‘equilibrio perfecto’ entre qué evitar y qué mantener. Para Valéry la verdadera precisión hace nacer una impresión de belleza desde la exactitud de la conformidad, casi milagrosa, entre la forma de un objeto y su función. Esa perfección de la adecuación traerá el

⁴⁷ Esta palabra es usada por el mismo Le Corbusier (1923), sin embargo no se ha podido establecer su autenticidad y equivalencia desde el texto original en lengua francesa.

⁴⁸ Mies profundiza esto en el texto: (1953a). En este sentido, A. Rossi afirma que la arquitectura es pariente de la ingeniería y por lo tanto de la física: *«...el puente no debe desplomarse.»* (1973:14), esta ‘parentela’ se afirma en la naturaleza del método de proyecto de los ingenieros.

⁴⁹ A. Machado lo entendía como ‘lo bien dicho’ y la solución más elegante: Esto lo expresa cuando su personaje, Juan de Mairena, le pide a un alumno que ponga en lenguaje poético la frase ‘los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa’ y el joven responde escribiendo tan solo ‘lo que pasa en la calle’.

⁵⁰ Extraído de (Kruft, 1985b:631).

parentesco de lo bello y lo necesario, donde la ‘facilidad’ o simplicidad del resultado final alcanzan una elegancia que es capaz de resumir las complicaciones del problema⁵¹.

La necesidad de perseguir la precisión formal y la exactitud extrema, se expresan cuando Valéry pide rigor en el sentido práctico y en el decisivo, llevando esto a la forma a alcanzar un orden poético en su manifestación material.

Para H. Broch, la sobria precisión y nítida exactitud requieren conservar desde el principio, y hasta el final, la tensión sobre la obra. Aquella tensión hacia la exactitud que Balzac expresa cuando, en *La obra maestra desconocida*, pregunta ¿Qué falta? Y la respuesta es: una nadería que, sin embargo, lo es todo.

Por su parte, I. Calvino nos pide no una tensión, sino una atención extremadamente minuciosa y meticulosa, para definir los detalles, para seleccionar los objetos y las atmósferas. Con todo ello nos dice, puede alcanzarse la vaguedad, y entonces encaja un golpe dialéctico a todos aquellos defensores de la arbitrariedad, el relativismo y el nihilismo: «*El poeta de lo vago puede ser sólo el poeta de la precisión...*» (1985:75)⁵².

Para Calvino, la exactitud significa un diseño de la obra bien definido y calculado, por ello referencia a Valéry que, a su juicio, ha definido la poseía como una tensión hacia la exactitud⁵³. Pide exactitud para ‘reducir’ a esquemas abstractos los acontecimientos y así poder efectuar operaciones y expresar con justeza y precisión máxima la forma de las cosas.

Así la perfección, precisión y exactitud son reclamadas contra el impresionismo⁵⁴. Como escribe Teige: «*La belleza armónica y notablemente fría corona el éxito de una solución precisa del problema.*» (1923-24:27).

De este modo, la inclinación hacia la exactitud estética obliga a definir la obra arquitectónica de forma precisa, ese anhelo de lo ‘ideal’ que no es otra cosa que cierta aproximación a la perfección para Buckminster Fuller. Por su parte, Le Corbusier (1923) pide simplicidad, que implica exactitud, precisión y rigor en los razonamientos, para alcanzar relaciones de ‘orden matemático’. Así, la concisión de los actos se basará en la eficacia que experimenta la ‘precisión implacable’⁵⁵.

Sobre el mismo tema, Gregotti profundiza en la exactitud de ‘vibraciones’ en la morfología del proyecto, a la que se accede desde la búsqueda de claridad, lo que obliga a estar absolutamente fuera de la moda y de la ‘imagen’⁵⁶.

De este modo Gregotti entiende la precisión como una exacta y absoluta pertinencia que, a su vez, le sugiere significados interconectados: preciso es *praecisus* que quiere decir despojado de todo elemento superfluo; también significa limitado, escogido y definido con necesidad interna.

⁵¹ Valéry habla de esto en dos textos: (1924 y 1931).

⁵² Tal vez, se relacione con la precisión de Adorno (1970) cuando nos advierte que ella, paradójicamente, admite el excedente de arbitrariedad en cada obra.

⁵³ Calvino advierte que la poética de la exactitud puede remontarnos a Mallarmé, Baudelaire y Allan Poe. También nos dice que el rigor impasible lo demuestra Valéry cuando en una prueba de máxima exactitud pone a un personaje suyo frente al dolor y éste debe combatir su sufrimiento físico mediante un ejercicio de abstracciones geométricas. La definición de poesía como tensión hacia la exactitud, también se ha encontrado en Broch y Balza.

⁵⁴ Parte de esos reclamos pueden encontrarse en Ruskin (1849), O. Wagner y Van Doesburg (1919).

⁵⁵ Son esas obras «...*de precisión cristalina.*» que pide Breuer (1956:131), o ese esfuerzo por buscar la precisión hasta el límite de lo que el sujeto permita, que añoran Rowe y Koetter (1978).

⁵⁶ Gregotti profundiza esto en dos textos: (1972 y 1991).

Se enlaza así, con su definición más sugerente: aquella que entiende el concepto como un instrumento de penetración y desvelamiento y, por tanto, de constitución de la diferencia justa en la forma.

En este sentido, para Alexander (1979), la precisión es exactitud perfecta, 'sin imprecisiones' pues se ajusta cabalmente. Por ello Purini se lanza a pedir una arquitectura exacta, como lo es un teorema en su propia condición, para configurar su formulación material.

Por esta noción de exactitud, Purini ve inevitable alcanzar el máximo con el mínimo⁵⁷, lo que sería *«Un tipo de poética que no es posible no aprender ni tampoco olvidar.»* (1980:158). Por todo esto, el trabajo minucioso y paciente de la precisión, casi como si habláramos de cirugías quirúrgicas, demanda concisión y exactitud para Masiero:

«...en arquitectura la exactitud pertenece a la arquitectura misma, al hecho de que en la misma persiste el principio [ético] de la necesidad.» (1999:15).

Como consecuencia de la exactitud, precisión y sencillez se debería alcanzar la deseada claridad formal. En este sentido, es adecuado considerar a J. Balme, quien nos dice que exactitud y claridad son las cualidades de una buena definición:

«Será clara, si no puede menos de entenderla quien no logre la significación de las palabras; será exacta, si explica de tal manera la cosa definida que ni le añada ni le quite.» (1845:71).

Esa definición, para nosotros formal del objeto, necesita claridad, que para E. N. Rogers (1958a) es la esencia de la arquitectura moderna: un requisito previo para ejecutar con éxito cualquier proyecto⁵⁸. Esta claridad puede darle singularidad a la forma, como dice De la Sota: *«El resultado limpio era atractivo y pensé que también podía llamarse Arquitectura, tal vez arquitectura, y disfruté con esa minúscula...»* (s.f.a:74).

La claridad es consecuencia de un tránsito expresivo que condensa la complejidad del objeto, como ha dicho B. Brecht: *«Lo sencillo es lo difícil.»*⁵⁹. Esta simplicidad de las formas, no tiene nada que ver con la pobreza; de hecho el Gruppo 7 y G. Terragni invocan la sencillez, pues consideran que es portadora de una riqueza más secreta, que al buscar la perfección en lo sencillo representa un altísimo grado de evolución para la civilización:

«Se dirá que la nueva arquitectura resultará pobre, no hay que confundir, simplicidad con pobreza: será simple. En el hecho de perfeccionar la simplicidad reside el mayor refinamiento.» (1926:47).

⁵⁷ Como también lo ven Mies, N. Chaves, J. Español y C. Martí.

⁵⁸ Como lo pide Behne (1923), Van Doesburg (1930), Ginzburg (1924), Mies (1923e y 1965c) y Le Corbusier (1925), entre muchos otros.

⁵⁹ Esta claridad, para A. Machado, debe ser la 'más vehemente aspiración'. Ya intuían esto Boffrand (1745) cuando habla de esa *noble simplicité* (En Kruff, 1985a), o Wagner cuando dice que la sencillez es, sin duda, la que mejor responde.

En esta dirección también se encuentra Oud (1922-23) cuando habla de la sobriedad casi ascética de la sencillez. Mies, frente la consulta, responde que el construiría *«Tan sencillamente como fuera posible.»* (1963a:73). De igual modo hace Ginzburg (1923b) al pedir la respuesta a los objetivos con la mayor sencillez y claridad posible, o Behne (1923) al reclamar la simplicidad de las relaciones conscientes, precisas y ajustadas lógicamente, que serían formalmente más sobrias, objetivas y, por ello, más sinceras, alcanzándose una simplicidad y serenidad 'muy satisfactorias'.

Esta búsqueda de la simplicidad en las soluciones formuladas parece fácil, pero no lo es. El hacer las cosas simples para hacerlas mejores no implica reducirlas, sino ser conciso, austero y - en algunos casos- 'seco'. Como ha dicho J. Pawson: la 'estética de la simplicidad' permite desarrollar formas perpetuamente alejadas de la moda y del paso del tiempo, que mantienen su fuerza vital en su expresión sencilla.

De este modo, la pureza de la sencillez se justifica desde la necesidad y la lógica, comportando una depuración de la forma arquitectónica que conduce a la potencia de lo esencial,. Pues esto ocurre en la revelación de la energía individual de su propio ser en la forma más correcta y cabal.

Pon lo tanto es posible sugerir que la búsqueda de una cierta objetividad en la indagación de la lógica propia de la forma, revisando criterios estéticos de la razón que precede al objeto, permite comprender que al centrarse en ser la justa expresión de su contenido y finalidades o sentido, pueden separarse de los a priori formales. Para así profundizar en la autenticidad de una morfología que respondería exacta, precisa, necesaria, clara y concisamente a su propio designio y razones de ser.

De esta forma se puede advertir que la coherencia del proyecto, en su dimensión morfológica, depende de su interacción entre el sentido externo, pero propio del objeto, y su constitución interna en cuanto ser en sí. Hablamos de una forma que es resultado de pulsiones propias del proyecto, que están en conflicto dialéctico; donde los arquitectos han intentado comprender las diversas lógicas que permitan abordarla con criterios estables y críticos en su conformación estético-poética, para intentar aproximarse a una condición óptima de ella misma.

6.2. POÉTICA DE LO RELACIONAL: LAS PARTES Y EL TODO EN EL PROYECTO

6.2.1. LA COMPLETITUD DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

Este epígrafe contiene los extensos argumentos desarrollados para comprender la globalidad de condiciones internas que actúan en el proyecto arquitectónico. En un orden decreciente, transita desde la estructura, el sistema, la forma, el conjunto, las relaciones, el orden, la unidad, la articulación recíproca de la variabilidad de elementos y sistemas, la complejidad como aquello que está entrelazado junto a pesar de su heterogeneidad, hasta la condensación de la simplicidad que se configura como epifenómeno formal de la complejidad y una sutil coherencia alcanzada desde la búsqueda de la óptima relación de relaciones e interrelaciones múltiples entre sistemas y elementos cooperantes.

«La coherencia es global.»

H. Piñón, 2006

En *Textos de Estética Taoísta* L. Racionero contrapone la visión de los artistas orientales sobre la estructura esencial interna de la forma con la visión occidental del isomorfismo heredero de L. Von Bertalanffy y su Teoría General de Sistemas. Entiende Racionero que ambas aproximaciones son conducentes a tratar el mismo tema: las ‘resonancias’ o similitudes estructurales entre diferentes manifestaciones materiales⁶⁰. El isomorfismo, que es la causa de la ‘resonancia’, estudia las leyes morfológicas comunes, que subyacen a los fenómenos en campos muy disímiles, las correspondencias estructurales entre fenómenos diversos es su objetivo.

El isomorfismo de un objeto es perceptible en la similitud propia entre su estructura y su forma. Por esto, se habla de una ley constante interna del ser que repercute en una forma ‘constante’ y de no pasar por alto el principio estructural (o esencia) de las cosas; esa estructura interna de la forma que suele entenderse como ley interior, que es manifestación de su propia naturaleza.

Esta forma interna propia, inherente y constante recibe el nombre de estructura. Esta estructura interna de la obra que ordena y sintetiza en libertad la forma de sí misma, aquella que ya buscaba Berlage en conceptos como ‘idea ideal fundamental’ para nombrar a aquella existencia real que se sitúa detrás de la apariencia de las cosas y que existe antes de la forma misma.

Hablamos de esa esencia estructural por la que tanto preguntó Mies⁶¹ y cuya búsqueda persiste hasta autores como Zumthor (1996) cuando habla de una clara estructura que subyace en la obra, o esas reglas que determinan la estructura constructiva de la música, pidiendo para la arquitectura una estructura total siempre.

En este sentido, para August Choisy, la estructura es el triunfo de la lógica. Quizá, en éste misma lógica, para Bajtin, la estructura de la obra (como ley que subyace su construcción) es

⁶⁰ Racionero nos entrega un ejemplo de isomorfismo o síntesis en una ecuación que logra determinar diferentes fenómenos: «Un ejemplo de isomorfismo es la similitud de estructura que se da entre fenómenos superficialmente muy diferentes: el crecimiento de población de una ciudad, el número de átomos que se descomponen en un elemento radiactivo, el crecimiento de la renta nacional y la propagación de un virus. Estos cuatro procesos o sistemas son descritos por una fórmula matemática común: $dP/dt = KP$.» (1983:44).

⁶¹ «...¿qué es la estructura, cuál es su esencia?» (Mies, 1959b:501).

‘arquitectónica’. Esta estructura del objeto es la entidad que vertebra la totalidad material -o no- del mismo; pasando a ‘gobernar’ la obra desde su unidad interna o estructural.

La estructura interna de una obra debe ser apta para recibir las más variadas formas. Es la distinción que se hace entre la regularidad de la ley interna estructural específica y la variabilidad de la forma global exterior.

En arquitectura, esta diferencia la hace Ch. Alexander cuando distingue las formas de la estructura (como construcciones materiales) de la estructura que se centra en la lógica de las relaciones previas a su definición formal, teniendo en sí la potencia de *«Constituir una totalidad coherente y por lo tanto nueva a partir de fragmentos incoherentes.»* (1964:108).

Todo esto, en su condición de estado precedente y subyacente a la forma material del objeto, como nos dice Norberg-Schultz:

«...creemos posible un nuevo tipo de coherencia que no esté basado en las reglas ‘eternas’ de la armonía, sino que constituya un principio formativo que se repita por toda la estructura. Paradójicamente comprobamos que sólo una estructura clara proporciona libertad. El objeto es una multitud de posibilidades creada mediante un principio determinado.» (1967:132).

Así la estructura sería un andamiaje no tangible e invisible, que transforma en esencia el discurso de las formas, con capacidad de producir libertad en la medida que posibilita todas las variaciones formales. Como una suerte de ‘familia’ indeterminada de formas que, a su vez, son englobadas dentro de ese ‘patrón algorítmico’ que es la estructura esencial o matriz a ellas. Así lo expresa Leupen:

«Este principio básico, la forma-estructura interna, incluye la posibilidad de innumerables variaciones de forma e incluso de modificaciones estructurales.» (1993:139).

En este sentido, A. Loos (1908b) hablaba del desarrollo de la forma hasta alcanzar la individualidad que puede contener de mejor manera su forma esencial y su riqueza particular. Es una estructura que se manifiesta en un orden, que podría construirse de mil maneras atendiendo a las particularidades específicas.

Del mismo modo, Norberg-Schultz se percata que una estructura clara es la base, la espina dorsal de la totalidad, pues sin esta la forma no sería ‘libre’, sino enmarañada e impuesta. Así lo ve J. A. Cortés cuando entiende que el proceso de gestación de la forma, si bien debe basarse en sus propios requerimientos y parámetros, es guiado por directrices internas al objeto mismo: *«Es necesaria una estructura interna, aunque esté caracterizada por su ausencia de rigidez.»* (1998:6). Así la modalidad de la estructura se constituye como la razón de ser de la forma.

Entonces, sólo se puede iniciar la concepción del proyecto cuando se consigue captar la estructura, pues ella define el ámbito de posibilidad de la forma, en la medida que consigue indicar las ‘estructuras’ formales compatibles con ella. Esta estructura o ‘forma abstracta’ es un sistema de relaciones que tiene existencia al margen de la realidad de una u otra obra, por ello tiende a lo universal, pero constituyéndose específicamente en cada caso, lo explica Piñón:

«Esta es precisamente la característica esencial de la forma [abstracta]: ser específica y autónoma a la vez, esto es, identificar al objeto y, al mismo tiempo, tener existencia al margen de su materialidad concreta.» (2006:40).

Entonces podemos entender la estructura de un proyecto como la forma interna de la forma material. Esa profundidad que es la materia invisible de la forma que, estando detrás de la forma visible de la materia, se establece como un sistema de relaciones constante y común a las diferentes cristalizaciones formales exteriores, pudiendo ser común y estable en diferentes objetos.

Algunos autores lo llama 'algoritmo común' de todas las posibles formas materiales, con la capacidad de determinar de modo poético el modo de ser de la obra, cuya condición óptima puede sintetizar la forma material con el sentido y el contenido del proyecto. Así, para A. Miranda equivale a la coherencia: «*Concinnitas [...] equivale a la densa idoneidad de la estructura más apropiada para mayor unidad de la forma construida: coherencia.*» (2008a:203).

Sabemos que las estructuras se componen de elementos y relaciones, que la complejidad le es inherente y que, de la combinación de ambos, surgen un número indeterminable de posibilidades.

Si aceptamos la definición amplia de estructura, como conjunto construido por unidades relacionadas entre sí o 'interrelación de las partes', podemos entender la estructura como una red de relaciones invisibles e internas a la obra que se han de articular dialécticamente para evitar las contradicciones esenciales.

Dada la comprensión de estructura como red de relaciones, debemos aceptar que el concepto de estructura se relaciona con el de sistema, aun cuando éste último sea un estrato intermedio entre la forma material y la estructura interna misma. De hecho, el sistema -a diferencia de la estructura- cobra existencia, ya no es intangible: se ha 'determinado'.

En cierto sentido, el sistema es una singularización previa a la forma material de la estructura esencial del proyecto. Así se puede entender que las estructuras formales, en nada formalistas, están determinadas por la naturaleza de los elementos y de las relaciones.

Comprendiendo que el sistema es la determinación existencial, pero aún no material, de la estructura esencial interna del proyecto, podemos distinguir a éste como los modos en que las relaciones son utilizadas o determinadas como individualización de las leyes estructurales de conexión entre elementos o componentes del proyecto. Por ello es necesario entender que antes del sistema está el conjunto, que puede entenderse como toda una agrupación de cosas sin orden necesario, así lo dice Alexander:

«Un conjunto, tal como su nombre lo sugiere, es toda colección de cosas, cualesquiera que estas sean, sin prestar atención a que posean propiedades comunes, y no tiene una estructura interna hasta que se le da una.» (1964:79).

Así podría tomarse el ejemplo de Norberg-Schultz cuando entiende el alfabeto como un 'conjunto' de alternativas y una comunicación como una selección dentro del conjunto alfabeto. Por ello la clave del problema sería 'formar' un sistema tendente a captar una puntual y 'verdadera' totalidad.

Ciertamente el concepto de sistema no es nada nuevo en el pensamiento. Podríamos suponer -sin tener total certeza- que arranca en *la Crítica de la razón* de Kant, quien precisamente definía la arquitectónica como 'el arte de construir sistemas'. En este sentido, Quatremère de Quincy entiende el sistema en arquitectura como anterior a la regla formal, como un agregado de cosas que forman un todo y satisfacen la unidad estructural:

«Es la reunión más completa de los elementos que pueden formar un todo; en el cual cada parte encuentra una razón necesaria, subordinada a la razón imperiosa del conjunto; en la que cada cosa explica su manera de ser, donde cada detalle es al mismo tiempo consecuencia y principio de otro detalle, donde, en fin, no se podría agregar nada sin caer en lo superfluo, y no sacar nada sin destruir el todo. Esta, según nosotros, podría ser una definición satisfactoria de la palabra sistema [en arquitectura].» (1788-1832:235).

De igual modo, J. M. Montaner (2008) entiende por sistema un conjunto de elementos heterogéneos, que están relacionados entre sí, con una organización interna que intenta estratégicamente adaptarse a la complejidad del contexto y que constituye un todo que no se puede explicar por la suma de sus partes. Así, un sistema es un conjunto de normas, acciones y procedimientos ordenado coherentemente en la unidad de su sentido o propósito.

En este mismo sentido, Th. Adorno nos recuerda que el sistema es una ‘objetividad negativa’, pues lo que debe tomarse principalmente de él es el *sistematismo* con el que enfrenta lo que es heterogéneo, exponiéndolo en una totalidad coherentemente nueva: *«La concepción de sistema recuerda en forma invertida la coherencia de lo diferente, que precisamente es vulnerada por la sistemática deductiva.»* (Adorno, 1966:33).

En cierto modo, el sistema debe ser la respuesta óptima y circunstancial (específica) que se materializa como expresión de su estructura interna. Por ello está llamado a mostrar la realidad de las relaciones que logra configurar; recordemos que un proyecto de arquitectura vincula y relaciona muchos sistemas y subsistemas. Por ello se necesita, lo que Español (2007) llama, un *principio de pertinencia* de los sistemas, capaz de mostrar y medir lo equívoco de utilizar sistemas de organización prestados de otros campos, que se revelan insignificantes al no tener incidencia en lo que tratan de organizar, dándole a la obra una conformación gratuita.

Pero en esta complejidad de relacionar en el proyecto diferentes sistemas pertinentes, puede hablarse de ‘sistemas de sistemas’. Es así como Gregotti nos dice que debemos pensar el hecho arquitectónico *«Como un sistema de sistemas.»* (1972:18), donde la dificultad de determinar los límites de los sistemas es un problema aparente.

En palabras de Maldonado: hoy asistimos a *macrosistemas*, donde muchos de ellos no se dejan descomponer debido a la fusión de procesos que preceden de sistemas distintos. Quedando la clásica lógica de descomposición de la complejidad en sistemas más operativos, como no adecuada para casos donde los sistemas se superponen. Así lo expresa, a principios de siglo XX, R. Döcker:

«...forman un complejo de relaciones mutuas. Del mismo modo que la obra única, en tanto que orgánica y creada por estas relaciones [...] un organismo complejo debe satisfacer las exigencias múltiples y heterogéneas [...] incorporar y subordinar en la unidad determinada por la idea de conjunto, la personalidad de los organismos particulares elaborados en lo impersonal, que sólo juntos adquieren valor y significado, y llegan a ser lo que cada uno quiere ser. [...] la exigencia y el interés del conjunto edificado, y de lo que el objeto individual, contemplado en el marco del conjunto, quiere llegar a integrar con él: una unidad orgánica.» (1923:82).

Esta noción del proyecto como un ordenador de sistemas y relaciones de sistemas, se basa en entender que la arquitectura es un orden complejo, que debe reconocer lo heterogéneo de sus

partes o elementos, de sus sistemas y de sus relaciones en la búsqueda de un tejido lo más coherente posible.

Esta procedencia de muy diversa naturaleza de los conjuntos lógicos que forman un sistema obliga a entender que su orden debe ser crítico, pero también abierto e interdependiente a variaciones y cambios, sin por ello dejar de insistir estrictamente en la unidad de sus componentes.

Porque -como dice Alexander (1979)- un sistema lo 'es' cuando logra tener la cualidad de unidad en sí mismo y respeta sus propias fuerzas internas. Es la sutil y compleja liberación de las contradicciones interna, la cualidad misma que da vida al sistema según Norberg-Schultz:

«El sistema arquitectónico, por lo tanto, garantiza tanto el orden como la variación. Hemos visto que estos son paralelos, puesto que una 'variación' que no haga referencia a un orden es una fantasía arbitraria y carente de sentido, que tiende a destruir el sistema arquitectónico existente. Un orden que no permita variación, por otra parte, conduce a la mera repetición de clichés conocidos (triviales).» (1967:121).

Con lo anterior podremos entender que la forma sea definida como un sistema de relaciones que da identidad a la obra de arquitectura o, más precisamente, como un sistema de relaciones formales que dan orden en una configuración determinada del proyecto arquitectónico.

Así también lo dice Alexander, cuando defiende que sólo a través de la forma podemos crear orden en el conjunto. Por ello representa el proceso de elaboración formal como la acción de una serie de subsistemas que se vinculan todos entre sí, pero suficientemente libres los unos de los otros como para ajustarse de forma independiente:

«...la coherencia interna de un conjunto depende de la total interrelación de estas adaptaciones. En un conjunto perfectamente coherente debemos esperar que las dos mitades de cada división posible del conjunto se ajusten entre sí.» (1964:23).

Alexander sabe que el 'rompecabezas' que es el proyecto requiere de pequeñas coherencias que, más que dentro de un sistema, se den en las interconexiones de relaciones entre sistemas y subsistemas pues, como él lo dice, no todas las variables están conectadas con igual fuerza, lo que implica que hay dependencias, y también independencias, que reconocer.

Por ello, Norberg-Schultz reconoce que un sistema coordinado implica líneas reguladoras en varias direcciones simultáneas, que le confieren complejidad a las relaciones. De este modo ve que la articulación específica (al caso), entre sistemas y relaciones, permite una mejor adaptación o pertinencia a los contenidos complejos, aceptando las desviaciones requeridas dentro del sistema. Así lo expresa Quaroni:

«...una parrilla 'estructural' que debe ser construida 'pieza a pieza', exactamente como un proyecto arquitectónico, trabajando separadamente las 'barras' y los 'nudos', sacando éstos de aquellas y viceversa, construyendo las unas (o las otras) con la ayuda de las otras (o de las unas).» (1977:16).

De todo lo anterior, cobra sentido la insistencia de Alexander en hallar los grupos de variables en los que las interacciones sean particularmente densas; entonces es la suma total de interacciones en una síntesis poética la que crea un sistema específico. Pero la arquitectura poética comprende sistemas hipercomplejos capaces de fusionarse en sus términos y hacer cambiar la estructura.

Esto se da al reconocer que cierta arquitectura puede ser entendida como un conjunto superpuesto y entrecruzado de redes o mallas que le aportan sentido, desde sus condiciones variables y ‘vivas’. Si bien el sistema es un grupo de relaciones entre relaciones, que pueden variar según las circunstancias, anida en él la necesidad de reconocer las contradicciones dentro de sí mismo, o bien entre relaciones de sistemas diferentes.

De este modo, son las contradicciones entre diferentes sistemas las que más atentan contra la unidad de la obra por incoherencia, en la medida que afectan a partes heterogéneas de la obra. Por ello Gregotti acuña el concepto de ‘coherencia negativa’, como aquel que se alcanza desde el estudio de su opuesto: desde, y en, las relaciones heterogéneas entre sistemas del proyecto arquitectónico:

«...el marco así descrito presenta una coherencia negativa puramente tendencial. Quien trabaje en el campo de la arquitectura puede mencionar una enorme cantidad de incoherencias de los sistemas y, por tanto, una gran cantidad de transformaciones posibles, a condición de que se las conciba en la perspectiva de la incoherente homogeneidad del sistema.» (1991:23).

Ahora bien, para avanzar en profundidad del discurso es necesario atender a N. Abbagnano, quien en su *Diccionario de Filosofía*, nos dice que el significado de la palabra forma se reconduce al mismo significado de orden o relación, entonces él define la forma así: *«Una relación o un conjunto de relaciones (orden) que puede mantenerse constante con las variaciones de los términos entre los cuales media.» (1961:568)*

Sin embargo, esto se complejiza por la ‘infinitud de interconexiones’ posibles, llegando -en su peor estado- a anular la noción de sentido en la vastedad de la red de interconexiones. Esto hace que la condición de reciprocidad efectiva entre los enlaces de las relaciones sea constitutiva del objeto. Como colofón a este ‘laberinto’ de las relaciones, está lo señalado por Montaner (2008) cuando afirma que la crítica e historiografía han puesto muy poco énfasis en estudiar las relaciones del objeto arquitectónico.

Dudamos de lo dicho por Montaner en el campo de la Teoría del Proyecto, pues si bien puede tener razón en el campo de la crítica y los historiadores, la lectura de nuestros autores arroja una importancia reconocida a las relaciones que forman el objeto. Por ejemplo, H. Meyer (1934) nos dice que todo organismo edificado deberá construirse teniendo en cuenta todos los elementos y, entre ellos, deberán tener relaciones de carácter *arquitectónico*.

Sobre el mismo tema, también Quaroni nos dice que la palabra ‘estructura’ hace más hincapié en el concepto de ‘relación’, que en el de ‘elemento’, de hecho la define como: *«Sistema de relaciones internas entre elementos.» (1977:138)*. En este mismo sentido C. Martí (1999) nos dice que, con independencia de la condición de los elementos, es a través de sus relaciones como pueden encarnar valores y propiciar sentido al mundo; por ello se entiende la idea de forma moderna, como las relaciones que constituyen corpóreamente la estructura organizativa del objeto.

Por su parte, Español (2007) entiende que existe una larga tradición disciplinar que tiende una identificación entre el concepto de relación con la noción de belleza⁶², una belleza que es expresión de la complejidad ordenada⁶³.

De lo que no dudamos ya, a esta altura, es que toda obra constituye un orden de elementos y sistemas heterogéneos relacionados, como podríamos extrapolar de J. Balme cuando nos dice: «*La verdad en este lugar es un conjunto de relaciones.*» (1845:55).

Para comprender la noción de orden, es pertinente entender que en un orden hay una multiplicidad de miembros vinculados en una 'unidad' por medio de relaciones, donde la unidad deja de ser absoluta y pasa a ser 'relacional'. De este modo, para Alexander (1964), las relaciones posibles son infinitamente múltiples en sus posibilidades, por ello desarrolla en concepto de *patrón*, como el ente capaz de 'ordenar' las interconexiones, interrelaciones y entrelazamientos no materiales del proyecto.

En este sentido es importante mencionar que en esas interconexiones acontece una mutación que involucra de forma simultánea a las partes del objeto. Nos referimos a las 'fuerzas acumuladas' que, desde sus multifacéticas condiciones, tienen una forma propia pero juntas ofrecen una unidad de relación en la diferencia, pues se acepta el contraste entre unos y otros, como también su reciprocidad⁶⁴.

En éste sentido, E. Morin (1999) habla de las relaciones entre las partes y el todo como 'sistematicidad' y de la *multidimensionalidad* de los posibles fenómenos de las relaciones. En arquitectura esto implica comprender que las partes pierden importancia en sí, para ganarla como valor de relaciones mutuas que se establecen en todo el conjunto.

Por ello, Ginzburg (1924) entiende la 'obligación' del arquitecto de resolver el problema esencial y fundamental de *encontrar las relaciones*. También Mies pide ordenar según las relaciones mutuas, buscando las interrelaciones *entre* los sistemas y elementos⁶⁵. Como dice De la Sota «...*sólo deben interesar en cuanto entre sí se relacionan.*» (1951:20-21).

Ahora bien, esta variabilidad da lugar a problemas importantes dada la condición heterogénea de sistemas y elementos que el proyecto pone en relación, pudiendo hablarse de 'relación de relaciones' tangenciales, sutiles y muchas veces oblicuas e indirectas. Esta condición 'problemática' de las relaciones obliga a distinguir las más adecuadas o apropiadas, sin desatender que coexisten relaciones delicadas, minuciosas y casi imperceptibles⁶⁶.

En esta dirección, debe reconocerse la existencia de uniones aparentemente fortuitas entre cosas muy diferentes que son capaces de engendrar, por sí mismas, formas que le satisfacen. Algo así entiende B. Croce (1913) cuando afirma que los elementos en relación solo pueden asumir las cualidades que desarrolla la relación misma.

⁶² «...*el thematismos o concordancia de los griegos, la symmetria y la eurythmia de Vitruvio, la concinnitas de Leon Battista Alberti, o el Ensemble resonné de Quatremère de Quincy. En la mayoría de estos casos hay, además, una identificación del concepto de relación con el de belleza.*» (Español, 2007:17).

⁶³ Como diría M. Proust (1920-21), para quien la superposición de dos sistemas es el primer elemento de la complejidad ordenada que, a su vez, entiende como belleza.

⁶⁴ Esto lo profundiza Lessing (1776). Como también ha escrito Hegel: «*Todo lo que existe está en correlación, y esta correlación es la verdadera naturaleza de toda existencia.*» Extraído de (Shusterman, 1992:94).

⁶⁵ Mies habla de esto en dos textos: (1944 y 1963a).

⁶⁶ Esto lo pide Shen Tsung-ch'ien: «*Hay que haber conocido todas las variaciones.*» (1781:155), pues solo así puede intentar modificarse el sistema básico.

Por ello, dice Russell (1966), en toda relación existen al menos dos elementos que interactúan y, por lo tanto, concurren dos direcciones o sentidos de la relación. Cuando estos sentidos tienden a coincidir es cuando el ‘complejo correspondiente’ y resultante se hace apropiado a los elementos de la relación.

Estas relaciones no necesitan, y tal vez no deban, ser cerradas. En palabras de Adorno (1949): es mejor la disonancia de las relaciones más auténticas y trabajables, que un orden a priori, con la salvedad que tampoco es posible implantar dos verdades contrapuestas e independientes. Por esto, es que orden no significa necesariamente ‘ley’ sino capacidad de relación, donde las forma está *conformada* por ese grado de relación dinámico entre las partes.

Esto tiene larga tradición en arquitectura pues, por ejemplo, A. Behne (1923) pide que todas las combinaciones de relaciones sean absolutamente libres y francas, siendo su determinación la actividad más importante. También está la solicitud realizada por Mies (1959b), para dar con las ‘relaciones verdaderas’; pues sólo una relación así podría estar en condiciones de abarcar la esencia *multiformal* de la estructura del objeto⁶⁷.

Para Le Corbusier (1923) el espíritu de orden unifica el sentido de las relaciones, más aún sobre la necesidad de saber qué factores inciden para producir su modificación o cambio conveniente. Esta noción es desarrollada también por Alexander, cuando advierte que la característica estructural más importante de toda entidad compleja es su articulación⁶⁸. Esa condición del sistema real de interconectar variables de una determinada forma específica, sabiendo que esa interconexión tendrá, además, resonancia en otros enlaces.

Alexander, entonces piensa a los elementos como relaciones posibles, donde ellas forman parte de los elementos mismos y reconoce la dificultad de ser preciso en la identificación de las relaciones. Especialmente porque, en su variabilidad y complejidad, ninguna formulación sistémica es perfectamente exacta o determinada. Así lo piensa Aymonino:

«La relación es, por tanto, diversa porque excluye de hecho, en su manifestación, la posibilidad de una definición anterior [...] y afirma, en cambio, su especificidad, precisamente en el modo de definirse.» (1977:419).

De esta forma, y frente a las múltiples e inter agentes relaciones que se deben establecer, gana terreno la noción de relación intencional o articulación fundada hacia un orden. Pues el solo hallazgo de las relaciones pertinentes obliga a comprender el proyecto como un ‘sistema de relaciones entre sistemas’, donde la acción de proyectar se torna, esencialmente, un ordenar las relaciones determinadas entre las diversas variables en juego.

De este modo, el trabajo sobre la precisión de las relaciones es tarea difícil. Entonces el arquitecto se mueve en un orden de relaciones y de transformaciones posibles de ellas, por medio del ajuste de complejidades, de irregularidades y, también, por la especulación con las posibilidades que las relaciones dejan entrever.

En este sentido, para Adorno, la tolerancia a varias o numerosas posibilidades se da desde lo lógico, pues la *lógica* consiste en el equilibrio de lo coordinado. Esa coordinación se alcanza

⁶⁷ «A esta relación la llamo relación con la verdad. Verdad en el sentido de Santo Tomás de Aquino: como *Adequatio intellectus et rei*, como igualdad entre pensamiento y objeto. O, como se expresaría un filósofo con el lenguaje actual, las verdades significan hechos.» (Mies, 1960:502).

⁶⁸ Alexander desarrolla esto en dos de sus textos: (1964 y 1979).

con la articulación, que no consiste sólo en la distinción en tanto que medio de unidad, sino en una realización de lo diferenciado⁶⁹:

«...las obras parecen ser tanto mejores cuanto más articuladas están: donde no queda nada muerto, nada sin forma, ningún campo que no haya pasado por la configuración. Cuanto más profusamente es capturada por ésta, tanto más conseguida está la obra. La articulación es la salvación de lo plural en lo uno.» (1970:253).

Esta interrelación de las partes entre sí y con el todo, que tiende a la totalidad, ya la desarrollaba L. B. Alberti en su noción de *concinnitas*. También la propone Behrens (1910b) cuando habla de la unidad ‘que todo lo abarca’, a pesar de partir de un complejo de condiciones ‘muy amplio’, según escribe.

En este sentido Gropius (1926) comprende que la organicidad de la obra debe partir de sus propias ‘leyes de relación’, que deben ser escrutadas de forma racional y atender a una gran cantidad de influencias, ecos y reflejos entre ellas. Por ello, Van Eesteren, Rietveld y Van Doesburg sostienen que todas las relaciones, en sus variaciones infinitas, pueden ser reunidas en una unidad ‘equilibrada’, que no debe entenderse como invariante o cerrada, sino más bien su contrario, lo variable. Así lo expone Van Doesburg:

«La relación equilibrada entre partes no iguales, es decir partes que difieren [...] por su carácter. La correspondencia de estas partes entre sí tiende al equilibrio de las partes diferentes y no a la igualdad.» (1925:117).

Un paso más allá da Buckminster Fuller cuando habla de una articulación ‘científica’ (estructura), a la que solo se puede acceder por medio de su reacción de ‘continuidad armónica’, donde cada unidad debe revisarse en sus relaciones, especialmente en sus posibilidades mutables y selectivas con el todo. Como pedía Mies (1928a): es prestar atención a las tendencias autónomas de las fuerzas que se entremezclan al ponerlas en relación y conexión a todas entre sí.

Para Le Corbusier el logro de ciertas relaciones ‘conmovedoras’ que se unen armónicamente, es el imponderable que ellas crean. Pero lo crean desde la excelencia de las relaciones que debe regir a la arquitectura: *«...agrupados en relaciones reciprocas razonables. [...] establecidas estas relaciones, siendo el conjunto coherente...» (1929:62).*

La variabilidad de las relaciones exige que estas sean consecuentes, pues el mismo concepto de variación presupone que ciertas propiedades básicas se mantengan constantes. Así, la forma está determinada por su grado de articulación al constituirse como un complejo de relaciones.

Entonces las normas deben ser variables y dependientes entre sí, además de estar en consonancia con la estructura del sistema arquitectónico real pues, solo así, se pueden permitir ‘desviaciones intencionadas’⁷⁰, en busca de lo que Scalvini llama una ‘jerarquía no formalmente lógica’, pero claramente racional, *«Por intrínseca coherencia de nexos estructurales.» (1972:45).*

De esta manera, ésta forma es coherente en su conjunto por el enlace apropiado entre elementos, sistemas y relaciones, siendo éstas últimas las que aseguran su coherencia global. Así intenta definirlo Robert C. Twombly en 1973:

⁶⁹ Entiendo Adorno que las obras de cambio ‘absoluto’, de una pluralidad sin relación con la unidad; se vuelven indiferentes, monótonas y uniformes.

⁷⁰ Aquí vale la referencia a L.B. Meyer y su noción de ‘incertidumbre diseñada’.

«Si un edificio es orgánico, ha de ser armonioso en todas su partes, de expresión coherente y en unidad [...] cada aspecto una consecuencia de los demás. Una estructura orgánica adquiere su propia ‘realidad esencial’ o ‘naturaleza interna’ y, en tanto incluye todo lo necesario y nada innecesario para resolver los problemas arquitectónicos, es tan coherente y económica como la propia naturaleza.»⁷¹.

De esta forma, la polivalencia de las conexiones de las relaciones obligan al dominio de la complejidad y de las interrelaciones, para evitar la aparición de incoherencias por la variación no sustancial y provechosa de carácter artificialmente decorativa. Por este camino, Masiero reconoce una vía para que la forma pueda encontrar, en las múltiples relaciones orgánicas, su propia belleza-verdad; esto es, mantener su acabamiento en el ámbito de las relaciones mismas.

Para Alexander, este *acabamiento* corresponde al ajuste perfecto o adaptación en ‘equilibrio’ de las relaciones, donde interesan las sintéticas, simultáneas y sincrónicas, por su capacidad de materializar las tensiones en una determinada forma proyectual. Como vuelve a decir Alexander: *«La coherencia potencial de tal conjunto de variables procede de sus implicaciones físicas...»* (1964:124).

En este sentido, es E. N. Rogers (1958b) quien entiende la coherencia como la cualidad necesaria para el establecimiento adecuado de las propias relaciones de la obra. Así lo escriben los hermanos Samonà:

«El único modo posible de proyectar es aquel que puede derivar del descubrimiento de todas las relaciones internas a su configuración física [...] significará conferirle una perfección que extraiga la máxima representatividad de los elementos formales y su coherencia según una figuración a descubrir.» (1967:108).

El proyecto, así entendido, debe dialécticamente intentar conseguir el raro ideal de la unidad total o universal de sus variaciones, desde las *relaciones de relaciones* entre sistemas heterogéneos y diversos. Si la poética es el arte de construir interrelaciones múltiples, la forma puede ser una unidad determinada de variaciones del entendimiento del proyecto como relación de razones. De este modo, se desprende la necesidad de una unidad de variaciones coherentes, que se establezcan como *relación de razones* en los sistemas del proyecto.

Ahora bien, con la claridad de entender que la unidad o integridad del proyecto se alcanza desde la adecuación y pertinencia de los vínculos o relaciones de las partes y sistemas implicados, puede definirse el proyecto como un denso tejido de relaciones lógicas o coherencias entre sistemas y elementos de sistemas diferentes. Así R. Pina nos dice:

«La coherencia constituye una relación exigible, entre los elementos y estructuras de los diversos sistemas que integran la obra [...] el trabajo proyectual consiste, en gran medida, en establecer relaciones de coherencia dentro de un propio sistema. Pero aún más: en establecer la coherencia entre diversos sistemas del proyecto.» (2004a:421).

Estas relaciones de coherencia se expresan y afectan a los elementos y sistemas con un grado variable de heterogeneidad, muchas veces se desarrollan enlaces ‘débiles’ o sutiles, semiocultos, que permiten lecturas abiertas y múltiples desde la heterogeneidad de los elementos involucrados.

⁷¹ Extraído de (Kruft, 1985b:725).

Esto lleva a concluir que la coherencia plantea relaciones precisas, sincrónicas, múltiples, ocultas, abiertas y poliédricas, pues debe haber claridad en que no se parte de ninguna entidad previa que pueda determinar las correspondencias adecuadas (como polos prefijados), sino que ellas se construyen desde su propio hacerse proyecto en el proyectar.

Así la coherencia puede ser entendida como la óptima relación de relaciones, que alcanzará una unidad sintética de los sistemas diversos y necesarios que componen el proyecto. Es una 'estructura algorítmica' de las relaciones sistémicas (entre sistemas) del proyecto, siendo una condición propia del proyecto, en su *auto-entidad*, el ser capaz de relacionar todos los sistemas (incluidos los éticos y epistémicos) que actúan sobre él, independiente de su complejidad y heterogeneidad.

Pues son las coherencias sutiles, inesperadas y de lectura múltiple, entre sistemas 'antagonistas', las que dan mayor nivel poético al proyecto. Pudiendo distinguirse que la calidad poética del proyecto es mayor cuando más relaciones o enlaces de coherencia se dan entre sistemas complejos y heterogéneos.

En este sentido, la categoría de totalidad como búsqueda de un sistema racional, ha significado -desde un origen- una cierta imposición o dominio con 'violencia', al intentar reducir las diferencias sin alcanzar, en verdad, su realización cabal. Sin embargo, ante esa noción de totalidad como imposición, debe enfrentarse el que la mayoría de las entidades son una totalidad diversa, pero portadora de una 'magnitud completa'.

Por este camino, y siguiendo a E. Morin (1999), podemos decir que 'el todo' tiene cualidades o propiedades que no se encontrarían en las partes si éstas se separaran (a la vez que las partes desactivan o reducen algunas propiedades para ajustarse al todo). Así, 'lo global' es más que lo individual y su conjunto contiene partes diversas ligadas de manera inter-retroactivas, que son sostenidas por unas uniones que alcanzan a sujetar, incluso, a las más alejadas y diferentes.

Estas partes que componen la totalidad, deben ser dependientes entre sí, sin querer *gritar* - como dice Zumthor (1991)- '*¡somos nuevas y únicas!*' sino, más bien, susurrando '*somos parte del nuevo todo*'; permitiendo la producción de una totalidad en la diversidad. Esto lo expresa Eagleton:

«... el misterio del objeto estético radica en que cada una de sus partes materiales, pese a presentarse totalmente autónoma, encarna la 'ley' de la totalidad. Toda particularidad estética, en el mismo acto de determinarse a sí misma, regula y se regulan por todas las demás particularidades autodeterminadas.» (1990:41).

Esta comprensión de la naturaleza de la totalidad del proyecto arquitectónico, es una condición reclamada De la Sota (1994a) cuando nos dice que esta obra, sin haber existido nunca, debe lograr ser 'absolutamente un todo'. También lo argumenta Norberg-Schultz cuando nos dice que la totalidad del proyecto consta de cometidos muy diferentes, pero interrelacionados; donde el todo llega a ser más importante que las partes, desde el momento que se habla de 'un todo' y no de un agregado accidental de unidades independientes.

La aproximación al proyecto, desde la especificidad disciplinar, debe darse desde la totalidad general del objeto, evitando -como dice Quaroni- reducir la arquitectura a solamente una parte de ella misma. Entonces la arquitectura presenta el desafío de configurar un todo a partir de un sinfín de detalles integrantes que se diferencian entre sí.

Esa totalidad no debe entenderse como absoluta, sino más bien provisional, pero unitaria y capaz de vincular lógica, sentido y verdad de la obra, desplazando lo inconexo hacia una totalidad que construye el nexo ausente de las partes.

Esta totalidad no conclusa, restituye al detalle su fuerza retenida en ella, donde el todo sólo existiría debido a las partes y la individualización de estas se da desde la totalidad misma; la que sufre una relativización no relativista, capaz de acreditar su fuerza en lo individual que la constituye coherentemente⁷².

En arquitectura el concepto de orgánico (por lo menos en su significado original y no aquel que alude a figuras ameboideas) implica la imposibilidad de considerar el edificio como una cosa, sus accesorios y equipos como otras, y su emplazamiento y entorno como otras; de hecho, para F. Ll. Wright (1931), todo esto debe ser visto como una entidad única y global.

De igual modo Norberg-Schultz entiende que la noción de *orgánico*, que acompaña a algunas obras, alude a su calidad total, en cuanto concretizan de igual forma que la naturaleza. Quiere decir que toman elementos de diferentes clases y los tienden a unificar, sin limitarlos, en una nueva totalidad plena de sentido.

Esta totalidad consta de la coordinación de diferentes 'polos', identificándose así a ciertos sistemas contrapuestos que tensionan el objeto en su unidad. Entonces la obra, como intermediario, concretiza el complejo de 'polos' coordinándolos en varios niveles articulados e interconectados. Teniendo esa obra, mayor calidad que una donde los 'polos' se reúnen de manera inarticulada y separada, así lo dice N. Schultz:

«La obra de arquitectura como totalidad concretiza un sistema coherente de polos [...] el primer criterio para la 'calidad arquitectónica' es, por tanto, la relevancia de los diferentes aspectos. Una obra dominada por aspectos irrelevantes no tiene coherencia interna.» (1967:116-117).

Nos enfrentamos entonces a la multiplicidad de agentes y factores concurrentes en el proyecto, dotándolo de una visión muy compleja, pero abordable, como totalidad. Por ello, Zumthor nos dice que las propiedades que se van introduciendo en el proyecto tienen que llegar a 'fundirse', superando las contradicciones, perteneciéndose mutuamente y configurando un todo en la síntesis donde 'todo hace referencia a todo':

«Creo en la totalidad corpórea del objeto arquitectónico que se basta a sí misma, si bien no como algo obviamente dado, sino como meta, difícil pero indispensable, de mi trabajo.» (1991:29).

Ahora bien, sabemos que la realidad es compleja y, además, está enmarañada; por ello la necesidad del proyecto de poner en contacto y relacionar 'todo' con 'todo lo demás', obliga a aceptar lo que nos dice Marina: *«Hemos de movernos cómodamente en la complejidad.»* (2004:122).

Esto es llevado al proyecto por Alexander (1964) cuando reconoce que existe un número de problemas del proyectar que van alcanzando niveles insolubles de complejidad, donde el

⁷² Esto lo profundiza Adorno (1970). Como también dijera el poeta taoísta Shen Tsung-ch'ien, cuando plantea una totalidad vivaz, sin rigidez ni libertad restringida: *«...diferentes formas y tamaños que pueden ser organizados en un todo coherente...»* (1781:125).

conjunto de requerimientos es tan intrincado que la infinitud de variables hace que la información se presente profusa y confusa.

Ahora bien, ya sabemos que el desorden para los físicos es la ausencia de complejidad. Esto implica entender el concepto de complejo no como algo complicado, sino como 'lo que está tejido junto'; así lo hace Morin:

«Complexus significa lo que está tejido junto: en efecto, hay complejidad cuando son inseparables los elementos diferentes que constituyen un todo [...] y que existe un tejido interdependiente, interactivo e inter-retroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas.» (1999:17).

De este modo, la complejidad es la unión entre la unidad y la multiplicidad, siendo el pensamiento complejo el que debe aspirar al conocimiento multidimensional. Así, la complejidad nos dice que todo está en relación con todo, manteniendo sus diferencias, por más que algunas veces se confunda diferencia con indiferencia. La primera es parte categórica de la complejidad, la segunda es una categoría del desorden que, como ha dicho R. Arnheim, es el 'enemigo' de la complejidad por su incompatibilidad⁷³.

De este modo, la complejidad implica intensidad y organización, por ello debemos hacer como dice J. Español y 'sacarnos de encima' el prejuicio de confundir el atributo de la complejidad con el vicio de la complicación, muchas veces innecesaria.

Por ello, cuando Ferrater Mora nos dice que lo complejo, como composición de lo descompuesto, se resuelve en lo simple, nos deja entrever una 'complicidad secreta' entre los términos. Colaboración que comporta una transferencia de cualidades donde lo simple es un medio adecuado para la complejidad.

Así lo entendía Le Corbuiser, cuando nos dice:

«...lo simple es, grande y digno porque, por definición, es sólo la síntesis de lo complicado, de lo rico de lo complejo. Es un comprimido.» (1925:39).

De modo similar lo ve Mies (1927c) cuando sostiene que el aumento de complejidad de los requisitos nos exige flexibilidad. De este forma la simplicidad es una concentración, una cristalización de una multitud de agentes concurrentes en una gran complejidad; tal como escribe y pide W. Gropius: *«Simplicidad en la multiplicidad.» (1926:144).*

Comprendemos entonces que la simplicidad es una consecuencia-ventaja de la larga depuración de lo complejo, que suele ser sintético al tener la capacidad de combinar y articular capaz múltiples de información heterogénea, dispar y no siempre 'compatibles'.

En este sentido, Para Gregotti (1972), la tendencia hacia una mayor complejidad de los proyectos no significa mayor complicación de la forma final, sino una más amplia dificultad en su 'estructuración' proyectual. Conquistándose la simplicidad precisamente a través de la complejidad de lo real. En palabras de Purini: *«Encuentra el máximo de complejidad y de ambigüedad en la simplificación formal...» (1980:183).*

⁷³ J. Español lo argumenta así: *«Si asociamos 'complejidad' con 'complejidad de relaciones', que es una asociación fructífera, excluimos precisamente la identificación complejo desordenado, porque el desorden absoluto implica imposibilidad de establecer relaciones y, en consecuencia, negación de la complejidad.» (2007:88).*

Por esto Gregotti, como ya hemos visto, acuña el término *precisión* para designar la condición capaz de indagar e instituir, sin rigidez, toda medida de ambigüedad; pues sólo con la máxima precisión sería posible hablar de ambigüedades, suspensiones, etc. Éste modo ‘preciso’ sería aquello que ilumina, que trata de esclarecer lo que surge de la ‘oscuridad’ de la contradicción, no para eliminarla, ocultarla o resolverla, sino para revelar todas sus posibilidades.

Esta precisión es lo que permitiría alcanzar la simplicidad de lo complejo en el proyecto, pues ésta no tiene nada de ‘natural’ o espontáneo, ni de tautología, ni simplificación lineal, ni mucho menos de renuncia a la invención de soluciones:

«La simplicidad no equivale a la simplificación, sobre todo a la simplificación como modelo formal: a la simplicidad elocuente es posible llegar con esfuerzo, pero jamás puede ser un buen punto de partida, ni, mucho menos aún, un objetivo a cualquier precio: la arquitectura no es simple, sólo puede devenir simple.» (1991:94).

Por lo tanto, la simplicidad tiene que ver con que las partes del proyecto se comuniquen como necesarias, sin excepción, recíprocamente, y con respecto al sentido de la solución arquitectónica específica.

No debe haber en la simplicidad nada pre-constituido, nada inmóvil, sino que todo ha de volverse ‘equilibrio’, medición, relaciones entre, organización vital y ‘misteriosa’ transparencia. Llegando a dar la impresión de que todo lo que se encuentra en el proyecto es absolutamente inevitable y seguro; pero que, sin embargo, más allá de la organización, hay siempre algo de esencial. La riqueza de las interrelaciones debe preocupar más que las formas, pues -a juicio de Gregotti- la simplicidad implica cierta tensión a la verdad creciente:

«...la simplicidad en arquitectura no es hoy una proposición de totalidad, confinamiento en una forma pacificada de lo absoluto, sino que, por el contrario, se presenta como iluminación de un breve fragmento de verdad, como el trabajoso desciframiento de una pequeña frase de un texto que, en su conjunto, sigue siendo desconocido.» (1991:95).

Como expresa Masiero cuando nos dice que, en ciertas ocasiones, se experimenta lo ‘extremo’: *«La sencillez difícil de la complejidad de todo lo que está cada vez más.» (1999:286).* Así se puede entender que la simplicidad no deplora la complejidad ni justifica la exclusión, sino que rechaza la exclusión por empobrecedora y defiende la complejidad sintética, donde la economía de medios se hace compatible con ella⁷⁴.

Profundizando aún más, Español (2007) habla de una *complejidad implícita* donde incluso la necesaria ambigüedad se agazapa poéticamente, sin necesidad de distorsionar sus órdenes o formas. Así se llega a conseguir esas formas, cabales y ‘turbadoras’ por su sobriedad compositiva y complejidad de resultado, que se sitúan implícitas en una ecuación material y formal óptima.

En una conversación personal con Jesús Bermejo G., comentaba que una forma de ‘calcular’ el valor estético de una obra era mediante la ecuación Complejidad/Orden, suponiendo el resultado óptimo en 1; es decir, tanto orden como complejidad o, mejor dicho, a más complejidad más exigencia de orden, en cuanto síntesis apropiada de la totalidad en la complejidad.

⁷⁴ E. W. Sinnott en *The Problem of Organic Form* habla de la forma de un organismo vivo: *«La configuración externa generalmente es bastante simple, pero hay empaquetada, en el interior de un organismo vivo, una complejidad asombrosa de estructuras...» (1963:112).*

Esto es una forma de empeñarse en encontrar en la sencillez toda la complejidad del hecho arquitectónico que, como sostiene Adorno (1970), es una síntesis no represiva de lo disperso, que mantiene en su condición difusa lo divergente y lo contradictorio.

Hablamos entonces de una poética que desde la simultaneidad de objetivos sensatos, esconde en una simplicidad aparente la más alta complejidad sistemática y relacional, que se funde en una respuesta formal óptima. Como nos ha dicho Tafuri: «*La arquitectura puede aún esforzarse en mantener la complejidad que la preserve de su total disolución.*» (1969:36).

Entonces, a la luz de lo visto en este epígrafe, puede comprenderse que la configuración del entramado complejo, heterogéneo, diverso y abierto de sistemas y relaciones entre elementos y subsistemas que inciden, con justificada presencia, en el proyecto nos aproxima a una noción de coherencia como optima respuesta crítica, dialéctica y compleja.

Respuesta proyectual con la capacidad de vincular todos estos requerimientos en una suerte de 'sistema de sistemas' específico y circunstancial, por 'único orden' alcanzado en la singularidad de las causas y sentidos cooperantes en la conformación de la forma arquitectónica.

Esto se alcanza desde la constitución de pequeñas coherencias en varias direcciones, que actúan simultáneamente en diversos sentidos y niveles, como una síntesis poética que ayuda a disminuir las contradicciones entre sistemas desde la exhaustividad de una comprensión que no puede excluir nada propio de la obra, ni incluir nada impropio a ella.

6.2.2. LA JUSTA MEDIDA

En este título se desarrollan los fundamentos de una comprensión del proyecto como un sistema complejo de coherencias internas. Que desde la búsqueda imposible de una coherencia plena, en poética reunión integral de todo lo pertinente y diverso, relee conceptos como armonía en la diferencia, unidad desde la multiplicidad de una estructura de nexos óptimos, integración en la diversidad, correspondencias recíproca desde la divergencia, hasta la concinnitas o justa medida.

Ella se establece como una relación o amalgama de solicitudes simultáneas y heterogéneas, sin orden a priori, llena de diversidad y flexibilidad para alcanzar un ideal de coherencia sintético, donde los proyectos logran sus formas completas. Todo esto se apoya en una red de múltiples coherencias parciales que ponen en relación adecuada o interdependencia proporcional cada parte de los sistemas del proyecto.

«...poética es muy rara vez una composición entera.»

A. Machado, 1936

La unidad no represiva en la diferencia, implica comprender que ninguna obra tiene una unidad perfecta, o bien, que la armonía convive con la imperfección pues ella nunca está ‘consumada’ sino que es más bien pulimiento y balance, donde el momento de contradicción es esencial para que su búsqueda tenga propósito. Por ello Adorno nos dice que realmente es la disonancia la verdad de la armonía, pues siempre la disposición de ‘un todo acuerdo’ con sus complejos (sistemas o relaciones, como componentes fundamentales de la articulación) mantiene su insuficiencia⁷⁵.

En este sentido W. Gropius (1923) argumenta que, sin duda, nunca podrá conseguirse una ‘dulce’ armonía, pero es necesario tender a ella como organización racional. Parecido es cuando F. Ll. Wright (1953) nos dice que un edificio orgánico jamás podrá darse por concluido, pues jamás se conseguirá la meta en su totalidad. Esto es equivalente a la siguiente frase de Alexander: «*Esto es lo esencial [...] ningún edificio es perfecto.*» (1979:361).

Con una completitud perfecta⁷⁶ del proyecto, que es tan necesaria como inalcanzable, debemos entender la importancia que las nociones de unidad, armonía e integridad cobran en el discurso sobre la configuración del hecho arquitectónico.

Ahora bien, más allá de que la unidad se defina como la conformidad propia de todo ser en virtud de la cual no puede dividirse sin que su esencia se destruya o altere; en ningún caso debe ser entendida la unidad como un orden *a priori*, pues si así fuese, esa ‘unidad’ sería superflua, tautológica e incoherente.

⁷⁵ Fiel a su dialéctica, Adorno nos dice: «*Incluso donde él arte se revuelve contra su neutralización como algo contemplativo e insiste en el máximo de incoherencia y de disonancia, esos momentos son para el arte al mismo tiempo momentos de unidad; sin ésta, ni siquiera disonarían. Incluso donde el arte obedece sin reserva mental a la ocurrencia, el principio de armonía transformado hasta ser irreconocible) está en juego porque las ocurrencias tienen que asentarse para que cuenten; de este modo se ha pensado algo completamente organizado, coherente, al menos como punto de fuga.*» (1970:211).

⁷⁶ Para Aristóteles la perfección se puede definir de la siguiente manera: «*Perfecto en sí se dice por tanto o de aquello a que no falta nada de lo que constituye el bien [...] o de lo que no tiene fuera de sí absolutamente ninguna parte.*» (s.f.b:18).

Para comprender este concepto en el proyecto deberemos retroceder continuamente hasta L. B. Alberti, para quien la unidad e integridad se puede alcanzar al no existir partes inconexas o que estén fuera del lugar que les es propio, pues ellas deberán intentar ser consecuencias, unas de otras, en un todo enlazado⁷⁷.

En este mismo sentido, A. Behne nos dice que si se renuncia a la unidad, como procuración de que las cosas entren en relación, ya no se puede hablar de configuración, pues es necesario satisfacer la exactitud del conjunto. Por ello se hace importante el perseverar en alcanzar la capacidad del configurador para formar claramente una unidad a partir de la multiplicidad de los distintos órganos⁷⁸.

Esta articulación y combinación compacta de diferentes objetos, que pueden unirse en un 'todo único', es el compromiso con la totalidad de la obra, pues en ella se depositaría 'la verdad' de la arquitectura, manteniendo un 'control' sobre los elementos en conflicto que la componen.

A ello Purini le denomina 'la resistencia de lo arquitectónico a la división', pues debe afrontarse la dificultad que implica dar unidad a la obra arquitectónica⁷⁹. Este 'organismo unitario', lleva siempre en sí, aún de forma remota, la organización de sus elementos de manera compacta, incluso como una suerte de fundamento de la propia identidad específica de cada proyecto.

De este modo, queda claro que la multiplicidad no contradice la unidad, pues ella misma se podría definir -y así lo hace Quaroni- como 'estructura' específica o macro sistema que establece conexiones óptimas entre múltiples elementos. Entonces debemos comprender que la formalización determinada puede ser variada, donde importa más la ausencia de contradicciones internas, que al homologarse y fundirse alcanzan la condición unitaria necesaria, por dispersa que sea, del complejo conjunto proyectual.

Desde la estética, J. Dewey nos dice que cualquier todo estético es más que la suma de sus partes aisladas. De hecho, las partes ni siquiera podrían aparecer como lo hacen, si no fuera para integrarse en el todo que, dada la importancia cotidiana de las partes, se muestra como una develamiento⁸⁰. Así lo explica N. Chaves:

«La obviedad de que 'el todo es más que la suma de las partes' debe ser permanentemente demostrada, por 'las partes', siempre más evidentes, tienden a ocultar aquello que les da vida. Y es sí que, cada vez que aquella verdad logra ser nuevamente demostrada, aparece como una auténtica revelación.» (2005:37).

Para dar con la unidad del todo en el proyecto arquitectónico, se hace necesaria la integridad (entendida como la capacidad de constituir ese todo). Hablamos de la cualidad formal e intrínseca que se relaciona con la 'estructura' completa del organismo. Así la definía F. Ll. Wright en 1910, para quien la integridad de una obra es el espíritu bajo el cual se conciben los edificios como una sola entidad.

Es la 'claridad macroscópica' que pide Ch. Alexander, para dotar de integridad al conjunto:

⁷⁷ Así lo ve, en el siglo XIX, A. Von Hildenbrand, para quien la unidad es una suma de singularidades, donde lo particular actúa como determinación del todo y para el todo.

⁷⁸ Behne habla de esto en dos textos: (1923 y 1927).

⁷⁹ Para Purini es Muratori quien explica que esta resistencia pro unidad no es solo formal o sistémica, sino que implica desde la realidad, hasta la lógica, la economía, la ética y la estética.

⁸⁰ A. Miranda (1999) nos dice, con el fin de ordenar los sistemas, que en un sistema falso el todo es mucho menos que la suma de las partes; que en un sistema mecánico el todo es igual que la suma de las partes y que, en un sistema orgánico, el todo aspira a ser más que la suma de las partes.

«Algo es integral en la medida en que está libre de contradicciones internas. Si está en conflicto consigo mismo y da origen a fuerzas que actúan para desarmarlo, no es integral. Cuanto más libre sea de sus propias contradicciones internas, tanto más integral y sano será.» (1979:38).

Esta condición esencial de la coherencia en la arquitectura, que es la integridad, no debe caer en el error de ser considerada como semejante a la suma o simple aproximación de varias entidades; sino que debe recuperar la condición de un preciso sistema de relaciones que representa la verdad de la arquitectura como estructura y sistema.

Así entonces, se puede sostener que el modo de integración constituiría el lenguaje poético de la obra, pues no basta con clasificarlas y describirlas; sino que se deben transformar para formar una unidad en variedad. Esto lo expresa con claridad el propio L. B. Alberti:

«Se dirá íntegro y unitario a aquel conjunto que no contenga partes escindidas o separadas de las otras o fuera de su sitio, sino que en toda la extensión de sus líneas demuestre coherencia y necesidad. Por tanto es preciso averiguar, en la estructura, cuáles son sus partes fundamentales, cuál su ordenamiento y cuáles las líneas de que se componen.» (1452:301).

En concordancia a lo anterior, toma importancia que las relaciones de los sistemas que posibilitan la unidad sean adecuadas. Es un imperativo para la unidad que los medios sean siempre apropiados al fin, pues el grado del conjunto es necesariamente superior al de los detalles. Entonces se requiere justeza para unir todo en un 'solo compacto', el que a su vez no sea sobrecargado y sea 'tan natural' que no pueda agregarse o quitarse algo sin sufrir pérdida⁸¹.

En esa condición de totalidad imperfecta, pero integrada y unitaria, reside para Ch. Alexander la belleza de un edificio, pues cuando esto ocurre, la disposición de todos los sistemas y niveles se vuelve tan densa que no hay brechas entre ellos: *«...cada parte y cada parte entre dos partes es un todo.» (1979:367).* También lo escribe R. C. Twombly cuando nos dice que una estructura orgánica incluye todo lo necesario y nada innecesario para resolver los problemas, donde debe ser tan coherente y económica como la propia naturaleza⁸².

Ahora bien, se debe trabajar sobre la posibilidad de que esa unidad no sólo 'contenga', sino que sea también sostenida y potenciada por la tensión de los opuestos que abarca. En ese sentido, Shusterman nos dice que son las partes externas -excluidas del principio lógico de unidad orgánica- las que se reinscriben ineludiblemente como 'esenciales' y constitutivas de las partes internas. Debiendo reconocerse, en alguna parte, una estructura preponderante que pueda integrar todas estas heterogeneidades:

«Para constituir la obra como una unidad de partes, debemos distinguir alguna estructura coherente de las partes en el todo, una estructura que sea en algún sentido privilegiante o jerárquica.» (1992:97).

Shusterman, tal vez sin quererlo, nos lleva a la armonía, no como ideal estético clásico sino como ya la entendía Heráclito: *«Armonía en la diversidad, como el arco y la lira.»*⁸³. Basta con ir

⁸¹ Es la multi-focalidad que describe Valéry (1924), al relatar como Eupalinos no descuidaba nada, prestando atención a todos los puntos sensibles de la obra. Como ha dicho Lessing: *«Una sola parte discordante es capaz de perturbar el efecto armónico de belleza que muchas pueden causar.» (1766:156).*

⁸² Extraído de (Kruft, 1985b).

⁸³ Extraído de (Racionero, 1983:15).

al *Diccionario Filosófico* de Ferrater Mora para comprender que el concepto de armonía no tiene porqué asociarse al sometimiento compositivo de órdenes a priori.

El mismo Ferrater Mora la define como conexión y orden de elementos diversos, como unión de opuestos y una forma de relación entre objetos de un conjunto que no excluye ninguno de sus componentes porque supone perfecta adecuación interna. En este sentido, la armonía corresponde a la ‘invención poética’, pues implica la gestación no de un conjunto general, sino de las distintas partes y de las disposiciones de estas partes en el todo con correspondencia recíproca. Como ha dicho Balmes:

«...no hay armonía sin atinada combinación, y no hay combinación atinada si cada cosa no está en su lugar, si no ejerce sus funciones y las suspende en el tiempo oportuno.» (1845:152).

Desde esa perspectiva, para el músico I. Strawinsky, la consonancia es la fusión de varios sonidos en una unidad armónica⁸⁴, donde ese sistema resultante «*Es perfectamente lógico consigo mismo y perfectamente coherente.*» (1942:24). Esta ‘unión de lo divergente’ requiere una fuerte ligazón entre sus sistemas, elementos o partes involucradas, sin negar las no incluidas y las más diversas o heterogéneas. Así lo reafirma Adorno:

«La estética tradicional se equivoca porque exagera la relación del todo con las partes como un absoluto, como totalidad [...] Como consecuencia de esta confusión, la armonía se convierte en el triunfo sobre lo heterogéneo, en el estandarte de la positividad ilusoria.» (1970:212).

Aquí aparece la noción clave de L. B. Alberti, la *concinnitas* o ‘justa medida’ o ‘ley perfecta de la naturaleza’, que marcará el desarrollo teórico sobre la completitud precisa y adecuada del proyecto hasta la actualidad⁸⁵.

Alberti sabe que la armonía es el acorde de notas, donde unas son diferentes a las otras, por ello entiende que es la multiplicidad la que debe ‘fusionarse’ en un todo y en un cuerpo donde ‘todo’ permanezca en relaciones correctas y constantes. Por ello pide excelencia y perfección al proyectista, para lograr alcanzar un cierto acuerdo y unión de las partes dentro del organismo que forman. Donde debe considerarse el conjunto de unas y otras orgánicamente, de manera que todo esté interrelacionado⁸⁶:

«...existe un principio más amplio, fruto del ensamblamiento y unión de los elementos citados, gracias al cual resplandece admirablemente la belleza: tal principio recibirá en nuestra obra la denominación de armonía (*concinnitas*), ese mismo principio del que afirmamos que se nutre de absolutamente toda gracia y decoro. Y cometido y función de la armonía (*concinnitas*) es ordenar según un determinado método las partes que, de otra

⁸⁴ En su opuesto está la disonancia, que es el resultado de la alteración de esa armonía por la adición de sonidos extraños.

⁸⁵ Para B. Amann (2014) Alberti formula precisamente su término *concinnitas* para nombrar la coherencia en el proyecto.

⁸⁶ Para Rivera, esto busca «Que la belleza vuelva a localizarse en la armonía y coherencia de todo el edificio...» (1991:45). J. Arnau (2000), para explicar lo fundamental de la armonía ‘albertiana’, nos lleva primero a Aristóteles para quien la sustancia es lo que hay en el fondo de las cosas y, opuestamente, el accidente es lo advenedizo, que cambia y es superfluo. Así nos dice que para Alberti lo sustantivo de la arquitectura es la armonía, en tanto que el ornamento es accidental y puede prescindirse de él.

forma, son distintas entre sí por naturaleza, de modo que exista una mutua correspondencia entre ellas en lo que al aspecto se refiere.» (1452:384).

Siguiendo la senda de Alberti, Quatremère de Quincy nos dice que ‘armonía’ significa vínculo o conjunción, indicándonos la unión entre diversos objetos que se ligan, se adaptan y ‘se dan la mano entre sí’⁸⁷. Por ello entiende la *concinnitas* como ligazón entre partes diversas o discordantes, pero con la salvedad de advertir lo siguiente:

«Cuando los elementos de un sistema de arquitectura son muy disimiles, muy incoherentes; cuando la razón que reunió estos elementos no es suficientemente evidente [y no se logre reconocer] alguna relación necesaria, algún principio de ligazón surgido de la necesidad o de la razón, no puede resultar armonía para esta especie de arquitectura.» (1788-1832:69).

De este modo es importante que se logre la ‘verdadera eliminación’ de las contradicciones mediante una ‘plena armonía’ de los procesos tectónicos involucrados en la unidad orgánica del conjunto⁸⁸. Así, para Le Corbusier (1923) la armonía tiene sus razones en la construcción ‘lógica y coherente’, donde los caprichos no tienen cabida en absoluto⁸⁹. Como expresa H. Greenough: *«He aquí la coherencia y la armonía de las partes yuxtapuestas, la subordinación de los detalles a las masas y de las masas al conjunto.»*⁹⁰.

Por su parte, para Chernikov, la consonancia de formas genera ‘melodía’ en su combinación armónica. Si los cuerpos separados están amalgamados, crean su propia forma particular desde las correlaciones de sus partes, llegando a percibirse la ‘belleza oculta’ de las construcciones realmente ‘perfectas’:

«Si ciertos sólidos forman un objeto completo y armonioso en unión con otros, y este todo presenta una composición definida y coherente, queda resuelto el problema del constructivismo.» (1931:231).

La armonía que solicita Chernikov, se basa en la diversidad y la flexibilidad para resolver los enlaces. En este sentido, la *concinnitas* de Alberti al no tratar de establecer fórmulas exactas de la obra, como principios apriorísticos, se presenta tan libre y amplia como es necesario para trabajar por ‘resonancias’ entre el conjunto y las partes.

Por lo anterior Ginzburg entiende que la proporcionalidad armónica, o *concinnitas*, de las partes aisladas es el motivo central de toda obra, y citando a L. B. Alberti en *Della pittura* nos dice que la belleza se encuentra en objetos aislados que deben reunirse en un conjunto único. Conjunto que, desde la serenidad y el silenciamiento de las formas, encuentre soluciones simultáneas a algunos problemas, que ayuden a alcanzar la *«...unidad del proyecto, su coherencia y el carácter limitativo de las fragmentaciones...»* (1926e:288).

⁸⁷ También Le Camus de Méziers entiende que la arquitectura es ‘verdaderamente’ armónica pues debe encontrar la conveniencia de las distintas partes para formar un ‘todo relativo’. Boullée, por su parte, entiende que la armonía nace de la reunión y del respectivo acuerdo resultante de todas las propiedades de la obra. Quien pone el acento nuevamente en la variedad de los múltiples aspectos es Villet-le-Duc, pues para él la armonía debe expresar con la mayor exactitud la unidad de esos componentes; como una lucha contra toda discordancia y dificultad.

⁸⁸ Para Van Doesburg (1918) la ley de la ‘armonía infinita’ radica en la continua superación de lo uno por lo otro, donde se puede reconocer el todo en una parte.

⁸⁹ Tal vez por esta necesidad de enlazar, vincular o trenzar los sistemas en el proyecto, Montaner (2008) cita a Hegel para indicarnos que el defendía una ‘verdad sistemática’ que consistía en la articulación de cada cosa con el todo.

⁹⁰ Extraído de (Kruft, 1985b:602).

De igual modo J.J.P. Oud entiende que una arquitectura capaz de comprender el todo, alcanzando a ser completa, debe partir desde una *multiformidad* más amplia. Donde la constitución armónica se da en una situación de 'equilibrio' en la cual lo uno y lo otro tendrán que 'sacrificarse' mutuamente. Esta unidad en la diversidad, deberá mantener la presencia de las heterogeneidades, pero integradas en un diálogo que se trenza 'armónicamente' superando las recíprocas incompatibilidades.

Por tanto, no debe confundirse la armonía con uniformidad, pues esta es justamente una de las formas de crisis de la armonía. Así, la producción armónica no es un fenómeno puramente estético, sino que alcanza una dimensión 'poética' al potenciar, desde la armonización, el sentido del todo y de cada elemento por separado que participa en esa nueva unidad.

Se entiende entonces que la reunión integral o armónica de elementos diversos en el proyecto tiene la dimensión de lo poético, pues no se forma desde las semejanzas o uniones forzadas, sino desde las variaciones que le dan unidad en lo diverso.

En este sentido, la *co-presencia* necesaria del todo y las partes se cristaliza en una unidad que parte de lo disperso y diverso, donde ella viene dada por la verdad de la óptima coherencia en lo diverso⁹¹. Todo esto parece resumirlo de buena manera Español:

«...dar coherencia a una multiplicidad de cosas diversas requiere habilidades especiales para integrar, aunque sea débilmente, cada forma en la totalidad, porque la relación entre estas formas puede ser relajada, pero no inexistente.» (2007:81).

Para alcanzar esa coherencia, se ha acuñado el concepto de la 'justa medida' que puede ser una expresión apropiada para explicar la *concinnitas* de Alberti; como término que reemplaza a belleza en el discurso albertiano⁹².

De este modo podemos comprender que cuando Alberti habla de belleza la entiende como la armonía entre los miembros en la unidad de la que forman parte. Que se debe fundar en leyes precisas, de tal modo que no se puede añadir, quitar o cambiar nada si no es para empeorar la obra:

«Así pues, se ha de construir de tal manera que no se eche en falta en ella ningún miembro más de los ya existentes, y de forma que nada de lo existente pueda ser reprochado [o desaprobado] de manera alguna.» (1452:82)

Esta noción de justeza extrema, donde no sobra ni falta nada, implica exigencias y responsabilidades máximas. Pues sólo con exactitud podrá alcanzarse que cada uno de los elementos al estar distribuidos y colocados de forma tan estudiada, adecuada y apropiada, estén en mutua armonía *«...hasta el punto que si añadiéres, o cambiáres o quitáres alguna cosa, la obra sería más defectuosa y peor.»* (1452:98).

La continuidad de esta noción es, de cierta forma, permanente en el tiempo⁹³. En la etapa 'premoderna', uno de los que expresa esta idea con más claridad es el mismo Quatremère:

⁹¹ Miranda también nos dice: *«Poética es también concinnitas albertiana que funde en una sola unidad coherente»* (2008b:38); que se presenta unitaria al estar *«Sometida a estructuras coherentes de lógica interna, de sentido externo y de verdad integral que hace sinérgico lo diverso.»* (2008a:197).

⁹² Kruft nos dice: *«Alberti en lugar del concepto de belleza, utiliza la 'justa medida' (concinnitas), en otras palabras, la belleza es, para él, concinnitas.»* (1895a:56).

⁹³ Ya G. P. Bellori en 1672 nos dice que existe una belleza última, que siendo única en cada especie no puede ser alterada sin con ello destruirla (En Kruft, 1985a); también Laugier afirma que este principio es tan razonable como

«La idea de armonía deberá aplicarse sobre todo a aquello que se denomina sistema general [...] en este habrá armonía [...] cuando todas [las partes] tengan entre sí una relación tan necesaria, que una no pueda ser cambiada de lugar sin que se quiebre el nudo general o se desvirtúe la razón fundamental que ha determinado su uso y su situación.» (1788-1832:68).

Por su parte, A. Loos nos dice que la más alta y perfecta armonía o belleza se encontraría en un objeto ‘tan perfecto’ que no pueda, sin ser perjudicado, quitársele ni agregársele nada⁹⁴: *«Nada en la naturaleza es superfluo. Al grado del valor de uso unido con la armonía de las partes restantes, le llamamos pura belleza.» (1898e:77).*

Ahora bien, también Le Corbusier (1923) habla de relaciones precisas, se refiere a la coordinación indispensable y a la dependencia justificada que es necesaria para salvaguardar y conseguir la completa armonía del objeto. Así lo escribe Oud:

«En este complejo equilibrado nada puede ser añadido, pero tampoco eliminado, cada parte se relaciona tan estrechamente en posición y forma con las otras partes, por separado o como totalidad, que toda modificación -por muy pequeña que sea- trastorna el equilibrio general.» (1921:78).

Más adelante en el tiempo, C. Norberg-Schultz también se muestra continuador de las ideas de Alberti, cuando nos dice que, para encontrar lo importante y lo accesorio en un proyecto, conviene indicar aquello que puede eliminarse sin destruir el todo.

Así también lo entiende Quaroni, para quien *«Un buen proyecto es una estructura, es decir un conjunto al que no puede añadir, quitar ni sustituir nada sin pérdida de su unidad...» (1977:30).*

De igual forma se posiciona Gregotti (1991) para quien, otro significado de ‘precisión’ es desvelar las independencias, las necesidades de presencia, las conexiones con los otros elementos y las razones de su elección en cualquier parte del proyecto; para que así se constituya como ‘exento de posibilidades añadidas’.

Esto lo resume, en poéticas palabras, Giorgio Grassi: *«Perfeccionar, sin dejar atrás nada que no se elimine por sí mismo: he aquí un buen lema para nuestro trabajo.» (1988:53).*

Del mismo modo, J. Arnau nos dice que en una obra se deben emplear, en su justa medida, todos los medios más idóneos. Esto es, Para Zumthor (1988), esa atmosfera donde todo tiene su lugar y su forma justa, donde las cosas parecen ‘descargarse’ las unas a las otras, en un estado único de coexistencia.

Hablamos de las relaciones exactas que buscan la perfección del enlace, donde la forma ya ‘no puede’ ser de otra manera, pues todos los factores están tan ‘fusionados’, tiene vínculos tan intensos y numerosos entre ellos que se hace imposible modificar algo. Así lo dice Piñón:

luminoso, y al tenerlo presente en nuestro trabajo se evitara una cantidad de errores que se derivan de una práctica que se obstina en seguir el principio contrario, entonces escribe: *«Es preciso que la existencia del edificio dependa hasta tal punto de su unión, que no pueda retirarse una sola de esas partes sin que el edificio se hunda.» (1755:21).*

⁹⁴ También para O. Wagner la capacidad de ponderación en la configuración de los objetos puede llegar a alcanzar la completitud, la perfección y un equilibrio no susceptible de ser ampliado y consciente de sí mismo; tal vez por ello Mies (1965b) nos diga que cada elemento sólo vale lo que se sabe hacer con él.

Otro de los autores que se basa abiertamente en Alberti es Ginzburg (1923a, 1924 y 1926), él nos dice que la armonía del conjunto es quien ata y lo equilibra todo, teniendo que crearse proyectos precisos y claros, en los que nada pueda ser cambiado, añadido o modificado sin dañar la armonía del conjunto.

«...la legalidad formal de las obras se ha de conseguir, como se ha visto, en cada caso, exige que cada obra de arquitectura tenga una estabilidad formal tal que no se pueda modificar ninguna parte del conjunto sin romper el equilibrio en que se basa su propia identidad.» (2006:150).

Ahora bien, esta exigencia de ‘justa medida’ o armonía o *concinnitas*, ya el mismo Alberti nos la trae a la realidad de su imposibilidad cuando nos dice lo siguiente:

«Empresa de gran envergadura y propia de una divinidad, en cuya consecución se emplean todos los recursos de la técnica y de la inteligencia; y a muy pocas personas, ni aun a la naturaleza, les está dado lograr algo que resulte completamente acabado y perfecto en todos sus elementos.» (1452:246).

En este mismo sentido se expresa De la Sota (1990b) cuando nos dice que se puede fallar en las pequeñas cosas, pero nunca en las grandes, pues, para él ‘ser coherente es lo más importante’. Ese impulso o tendencia hacia la perfección, aun reconociendo su imposibilidad, hace que Alberti hable de la belleza como una consecuencia de la *concinnitas*:

«La belleza es una especie de concordancia y un cierto acuerdo o unión de las partes dentro del organismo del que forma parte, conforme a una delimitación, en una relación y una distribución particular, tal como lo requiere la justa medida [concinnitas], esto es, la más acabada, perfecta, suprema y principal ley de la naturaleza.» (1452:385).

En esta comprensión de la *concinnitas*, como principio ‘creador’ por excelencia de la naturaleza y la belleza, Alberti pide usar toda la inteligencia para la conformación completa de cada una de las partes, del acuerdo entre ellas y, por último, de la coherencia:

«...cada cuerpo consta de unas partes determinadas que le son propias; si alguna de estas la suprimieses, la hicieres mayor o menor o la trasladases a lugares inadecuados, sucederá que se echará a perder aquello que en el cuerpo en cuestión formulaba un conjunto coherente con vistas al decoro de la forma.» (1452:384).

Aquí puede comprenderse la *concinnitas* como algo que debe leerse ‘desde adentro’, como unidad de finalidad entre las partes y el todo. Tal *armonía* no es solo formal, sino también un continuo adecuarse de las formas al contenido, al entorno y a las necesidades. Esto lo expresaba, intrincadamente, G. Scott:

«Pero la coherencia en arquitectura, con sus diferencias respecto a la belleza, tiene una función propia [...] la belleza singularizada e independiente. Pero la arquitectura persigue algo más que placeres aislados. Persigue sobre todas las cosas un arte de síntesis. Controla y disciplina rigurosamente incluso la belleza en que ella misma consiste. Trata de procurarle claridad y horizonte, esa coherencia de la ‘hermosura’ de la naturaleza.» (1914:194).

Así la coherencia puede entenderse similar a una plenitud que alcanzarían las obras resueltas de forma completa en sí mismas, o a la ‘obra justa’ que busca De la Sota. como dice Gregotti: *«Todo acto organizado de la obra, toda parte, debe ser plenamente coherente.» (1991:55).*

También Quaroni, entiende que el todo formado debe alcanzarse –irremediabilmente- desde fenómenos solidarios:

«...de tal modo que cada uno dependa de los demás y no pueda ser lo que es sino en virtud de su relación y en su relación con ellos, es decir, una entidad autónoma de dependencias internas.» (1977:45).

Entonces esta cualidad en el proyecto es un 'estado de cosas', donde nada es accesorio y cada elemento encuentra su anudamiento en el todo. Para P. Zumthor es por medio de ese 'estado de cosas exacto' que se pueden generar obras no artificiosas y unitarias donde sus particularidades deben conocerse correctamente y llevarse a un mutuo entramado objetivo, propio de una relación objetiva: *«Todo concuerda, de un modo tan asombroso, tan sorprendente, como las partes de una misma mano, así de natural.» (1998:60).*

Ese orden hipotáctico de 'todo en el todo', donde lo múltiple se hace uno a través de una forma que logra la fusión coherente, viene a ser la poética. Que como multiplicador del sentido, contribuye a 'explicar' y clarificar por qué las cosas son como son y también cómo deben ser.

Esta síntesis compleja y heterogénea es una respuesta nítida por medio de la cual la 'buena' forma busca alcanzar ese ideal de *todo a la vez y más entera para sí misma* (más allá de lo aparentemente fragmentaria que pueda parecer provisionalmente).

Esto se basa en la capacidad que tiene la forma cabal de constituirse en el integrador de todos los sistemas y elementos, donde la obra de estatura poética se configura como una red de coherencias en múltiples estratos entrecruzados que la hacen global y sintética a la vez. Así lo dice Español:

«...los proyectos globales no requieren necesariamente el uso de la continuidad o de la homogeneidad, sino que pueden construirse con cualquier mecanismo de orden. Incluso los proyectos con formas plurales y dispersas pueden adquirir el atributo de la globalidad cuando dichas formas están inscritas dentro de una forma integradora que responda a una idea sintética.» (2001:123).

La relación entre cada elemento es difícil, la misma palabra 'elemento' alude a un doble significado: denota un todo independiente y también una parte que pertenece a un contexto más amplio. Así el carácter de un elemento está determinado por su grado de concentración o por su capacidad de unirse. En el caso del proyecto de arquitectura, nos interesa examinar la segunda, sin perder de vista la primera.

Según hemos visto, una de las primeras condiciones para alcanzar una buena solución es la concordancia entre las partes⁹⁵, ese 'todo solidario' donde debe destacar la condición de coordinación para dar sentido al sistema coherente. En este sentido, se debe encontrar la congruencia, pero reconociendo que las normas hay que crearlas de acuerdo al proyecto, pues desde la normatividad surge el peligro de desvirtuar, incluso *ex profeso*, la demanda de coherencia. Como sostiene Gregotti:

«Con ello se pierde el principio de la coherencia entre las partes, entre exterior e interior, entre contenido manifiesto y significado, entre forma y construcción, principio fundamental para la arquitectura; se pierde hasta el valor de su violación voluntaria.» (1991:20).

⁹⁵ Como lo ha descrito A. Lalande, cuando nos dice que el proyecto debe ser un todo formando por elementos solidarios tal que haya interdependencia y cualquier elemento no pueda ser lo que es, sino es en virtud de las relaciones con los otros.

Por ello, un proceso base del proyecto consiste en detectar las inconsecuencias y las incoherencias internas del propio proyecto. Pues, como ha dicho Norberg-Schultz, es posible determinar los efectos producidos por un elemento cuando este se elimina y se estudian las consecuencias activadas.

Si ese elemento es necesario, se dice que pertenece por propiedad al sistema, pues resulta imposible la continuidad del mismo sin el elemento sustraído. Podemos decir que esa parte es inalienable o íntegra, pues las demás partes dependen de ella para continuar su funcionamiento.

Pero la dificultad radica, como ya sabemos, en la multiplicidad y complejidad de los diferentes sistemas que deben integrarse y trenzarse de manera justa y precisa. Frente a la tendencia de los tratadistas de ver el problema de forma algebraica, debemos anteponer la condición sintética y poética de la arquitectura de ser más que *la sola suma de*, recordando que la coherencia es global e *incosificable*.

La correspondencia de la que hablamos no tiene forma. Pero ya la composición remite al ordenamiento o manifestación formal, así la entiende Alberti en *Della Pittura*: como una estrategia para llegar, pero llegar a una forma apropiada y específica⁹⁶.

Más allá de las definiciones clásicas de composición, debemos entenderla de manera 'moderna', como la cualidad de reunir, amalgamar y combinar las partes de un todo para darle la expresión más correcta⁹⁷.

Uno de los principales referentes en este sentido es T. Van Doesburg⁹⁸, quien desarrolla el concepto de contra-composición para enfrentar la moderna concepción de ella a su visión clásica. Por ello nos dice que la contra (o anti-estética) composición se ha liberado absolutamente de la homogeneidad tradicional:

«La nueva arquitectura no permite nada imaginario [...] su fin es crear una armonía solo con sus medios propios. Cada elemento arquitectónico tiene que contribuir a crear un máximo de expresión plástica sobre una base lógica y práctica.» (1925:118).

J. Arnau nos aclara el sentido de la composición moderna cuando nos dice que, en una dimensión más amplia, se entiende ésta como el acto previo, la partitura que dispone lo que luego, en la obra habrá de concretarse: *«A esa partitura le llamamos proyecto. Proyectar es así componer.»* (2000:36)⁹⁹.

Por su parte, Le Corbusier nos habla de un ordenamiento claro, que se opone a la aglomeración incoherente, basado en proporciones justas y que tiene relación con la calidad del proyecto:

«No puedo hallarla resuelta más que en la composición, es decir en la manera como está concebido el engendramiento de los objetos que constituyen el conjunto de mi problema, por pequeño que sea.» (1929:50).

⁹⁶ Esto es referido por Peter Eisenman, en *El fin de lo Clásico* (1984a).

⁹⁷ Así la entienden Chernikov al decirnos que es una 'melodía constructiva', y Mies (1950a) cuando nos habla de la determinación de un orden orgánico que ayuda al sentido de las partes en su relación con el todo.

⁹⁸ Van Doesburg se refiere a ello en los siguientes textos: (1925, 1926 y 1926-27).

⁹⁹ Arnau también referencia a Lozano, traductor de Alberti al castellano, quien traduce *concinnitas* como compostura.

Ahora bien, cuando Le Corbuiser le responde a Teige, en medio del debate que ambos sostuvieron, lo hace con un texto que puede tener un sentido poético y también ser útil para la comprensión moderna de la composición:

«Teige, usted es poeta, la sachlichkeit del poema consiste en la manera de colocar unas palabras, no precisamente nuevas, ‘última ola’, sino al contrario, palabras de siempre, en el sentido preciso, palabras puras. El poema está conseguido (luego la sachlich) cuando la calidad de conjunción de las palabras es buena.» (1929:65).

La manera de conjuntar que le importa a Le Corbusier, es la interdependencia proporcional de todos los elementos, una suerte de articulación de elementos distintos relacionados entre sí por ‘una cadena indestructible’ de interdependencias. Buckminster Fuller denomina a esto ‘sincronización’, para hacer referencia a la composición total donde todas las unidades deberían estar independiente, flexible y angularmente alineadas con la composición total, que ha de variar si varía alguno de sus sistemas.

Esta conexión óptima de las partes con los diferentes parámetros es, para Gregotti¹⁰⁰, la adecuada definición de las relaciones de la forma realizada con ‘ligereza en el toque’ y precisión. Como una cierta capacidad de modificación estratégica, por puntos discretos entre elementos diversos para constituir una nueva unidad formal orgánica.

Formas que no es posible prever, pues son resultado de una actividad combinatoria. La configuración de las particularidades en un todo formal con sentido hace a Zumthor (1988) recordar el arte del ensamblaje, pues debe percibirse la composición como un todo donde cada particularidad encuentra su sentido, donde la calidad de las uniones que concatenan las partes es fundamental para la calidad del objeto acabado.

De este modo, tanto las relaciones como las operaciones que las configuran y sus uniones se transforman en la esencia de la composición que, al ser apropiada, otorga el lugar idóneo y la expresión adecuada para cada pieza, ayudando a conquistar la consistencia formal del objeto¹⁰¹.

Vista la composición de esta forma se hace necesaria, para su búsqueda, la capacidad de adecuación y ajuste preciso¹⁰². La adecuación, según la R.A.E., es aplicar a cada cosa lo que le es propio y más conveniente, de forma que se haga ‘adecuado’ a las circunstancias e idóneo para algo.

En este sentido, Para Kruft, la adecuación es una compañera tan indispensable de la belleza que ha llegado a ser identificada con ella: *«...la forma más perfecta de afrontar una meta es, pues, bella.»* (1985b:606).

Ya L. B. Alberti pedía ser exactos, para delimitar y precisar, hasta alcanzar lo adecuado para cada parte o elemento de una obra¹⁰³. Pues bajo la concepción orgánica que solicita, se le da unidad a todas las partes, donde cada una de ellas no pueda poseer un lugar más idóneo:

¹⁰⁰ Gregotti profundiza esto en tres textos: (1972, 1991 y 2004).

¹⁰¹ Para Sarquis (2003), la composición tiene mucho que ver con el método dialéctico al tratar de componer lo complejo y divergente, solo que a la composición le falta la antítesis, es decir, el proceso de oposición o contraposición que precede a la cabal composición.

¹⁰² Wittgenstein, en carta a la empresa constructora de la casa de su hermana, solicita justamente estos dos conceptos: la precisión necesaria y la adecuación correspondiente (En Kruft, 1985b).

¹⁰³ En ese sentido, los taoístas son capaces de expresar la noción de adecuación con una oportuna metáfora sobre el agua. Para E. Herringel el agua siempre cede, pero nunca es vencida; es capaz de asimilar todo, pero a todo se adapta

«...Así como en los organismos vivos se aviene un miembro con el otro, en un edificio debe adaptarse una parte a la otra. [...] Así pues, cada miembro tendrá un lugar apropiado, un emplazamiento adecuado, y no se le asignará en el conjunto una dimensión mayor de lo que requiera el uso que se le dé, ni menor de la que pida el decoro, ni será colocado en un lugar que no sea el suyo e inadecuado, sino en el que le corresponda y sea tan apropiado que en ningún caso sea posible que haya en ninguna parte un lugar más idóneo.» (1452:81).

Hablamos de un esfuerzo por adecuar y lograr un buen ajuste. Aquello que Alexander (1964) define como una relación de mutua aceptabilidad entre dos elementos o sistemas, con un carácter simultáneo en diversas zonas dentro del conjunto¹⁰⁴.

Para la concreción de la ‘forma bien ajustada’ o ‘conjunto coherente’ es necesario un trabajo negativo, que nos recuerda la ‘coherencia negativa’ de Gregotti (1991), que sólo se puede alcanzar mediante la ‘neutralización’ de las incongruencias o fuerzas que provocan el desajuste¹⁰⁵.

Llegamos así a la paradoja del concepto de configuración, pues si bien este nos ayuda a conformar el proyecto, lo hace sin dar necesaria importancia por la expresión o figura; de hecho, como ha escrito Adorno: *«La configuración significa no-figura.»* (1970:383). Es similar a cuando A. Behne solicita avanzar hacia una configuración totalmente objetiva, necesaria y *extraestética*.

La exigencia de buen ajuste en la composición no figurativa de la forma, por medio de sus elementos y sistemas en relación adecuada y pertinente debe aceptar la exigencia de estructuras o redes de enlaces ‘flexibles’ sin perder, por ello, la coherencia. La versatilidad de los enlaces que toleran y hacer varias cosas a la vez, permite, para A. Heckscher, que aparezcan compuestas cosas diferentes y que su aparente incongruencia sugiera una cierta verdad.

En este mismo orden de reflexión, F. Purini sugiere procedimientos disyuntivos donde las vocaciones autónomas de las partes de un sistema sean respetadas, entendiendo las fuerzas de cohesión del sistema como fuerzas no absolutas, sino relativas a las condiciones de adecuación específicas.

De este modo las ambigüedades no deben ignorarse, sino incorporarse al sentido del sistema, para permitir que la configuración sea más real y cabal que impuesta¹⁰⁶. Así lo resume Gregotti:

como un equilibrio continuamente cambiante, donde los juegos de fuerzas varían de intensidad en su interacción continua: *«...el agua, que se adapta siempre: cuando está en un hueco se arremansa, cuando llega a un plano se desliza, cuando hay pendiente corre; y siempre con perfecta naturalidad y satisfacción.»* (Racionero, 1983:14).

¹⁰⁴ El mismo Le Corbusier (1925) pide para pulir el trabajo, regulando los diversos elementos y ajustándolos para alcanzar la ‘unidad más perfecta’. Le Corbusier habla también de los trazos reguladores, como aquellos elementos configuradores por los que se llega a unificar, desde sus propias características, un elemento en relación al conjunto, unos en relación a otros, llegando a entenderse la relación ‘matemática’ que los vincula.

¹⁰⁵ De este modo, para Gregotti, la tensión hacia la precisión de la configuración es la forma ética de la obra, que pone en movimiento su constitución como tal.

¹⁰⁶ Purini dice que, como ejemplo, la casa Farnsworth de Mies puede ser entendida como un verdadero sistema de ambigüedades construida sobre relaciones férreas pero disyuntivas en su concreción material. Como los mecanismos del juego, donde se es tanto más libre y fundado, cuanto más férreas son las reglas que organizan las relaciones disyuntivas o ambiguas que generan.

«Cuanto más precisa es una organización proyectual, tanto más positivamente flexible es, lo que quiere decir tanto más capaz de afrontar y describir condiciones complejas, oscilaciones mínimas entre diversos horizontes de sentido.» (1991:56).

Es una apuesta por la composición como organización interna, basada en secuencias de relaciones flexibles entre combinaciones múltiples. M. Gausa a esto llama *indeterminismo determinado*, para hablar de la resonancia que un elemento debería provocar en su campo de actuación proyectual.

Esto no es muy diferente al antiguo concepto albertiano de *varietas* que, dentro de la *concinnitas*, permite mantener abiertas las distintas alternativas. Ahora bien, esta versatilidad requiere de un sutil elemento que actúa para sostener las relaciones: la tensión.

Esto permite -según A. Behne- una configuración totalmente nueva, libre de inhibiciones y disimulos, al posibilitar un equilibrio más audaz y lábil, desde la contraposición de tensiones cruzadas que se corresponden en la decisiva congruencia de la ordenación de los factores.

Así, Van Doesburg nos recuerda que en la contra-composición el equilibrio es un fenómeno de relaciones y tensiones. Donde estas últimas surgen por una continua oposición que posibilita las relaciones equilibradas desde la desigualdad en la máxima tensión posible.

De igual modo lo profundiza Oud cuando sostiene: «...lo esencial de la arquitectura es el equilibrio tenso de fuerzas.» (1921:77). Así, es la tensión en el complejo equilibrado de las partes y sistemas que se relacionan entre sí y se influyen mutuamente la que 'eleva' la materialización misma a forma estética.

De este modo, la tensión se concentra en los puntos de mayor efectividad poética al desarticular, de algún modo, su propio origen: la ambigüedad¹⁰⁷. Este equilibrio dialéctico de opuestos en tensión, generado a su vez por cadenas de síntesis contradictorias pero integradoras, nos lleva a identificar que en el proyecto el orden es una ponderación de tensiones contrapuestas.

La conciliación de condiciones arquitectónicas inicialmente contrapuestas hace que, finalmente para Alberti, brille la *concinnitas*. Como manifestación de la óptima conexión y unión de todos los elementos. No es muy diferente a la *coordinación tectónica* definitiva entre todos los factores que sugiere Behne, o a la preocupación por la manera de *conjuntar* que muestra Le Corbusier (1929)¹⁰⁸.

Es esa suerte de alquimia que, para De la Sota (1980), no se sabe cómo se alcanza pero está presente en un 'buen' edificio, cuya forma es tan integrada y orgánica que llega a desaparecer su esencia de tensiones contrapuestas.

Entonces la exactitud de la forma depende, como dice Alexander (1964), del ajuste conforme en cualquier sentido posible, que muestra la 'coherencia interna del conjunto'. Esto, para Gregotti, consiste en ser capaz de escuchar sus voces internas, reconocer y resolver sus nudos y problemas, disponer las cosas en relaciones recíprocas en una tensión hacia la reconquista de «Los valores inalcanzables de coherencias perfectas.» (1991:81).

¹⁰⁷ Esto lo desarrolla el poeta W. Empson en *Seven types of ambiguity*.

¹⁰⁸ En este sentido, Para B. Leupen es ejemplar la solución que da Le Corbusier en la villa Savoye. Allí la respuesta fue la de hacer una síntesis que se beneficiara de la 'autonomía' de los diferentes sistemas operativos, consiguiendo establecer una relación compositiva cuya clave reside en la oposición entre esos sistemas. Esto se contrapone a lo sostenido por Capitel en el epígrafe 3.2.2., cuando entiende la Villa Savoye como alta incoherencia.

La combinatoria de múltiples elementos en relaciones que los incorporan de una forma compuesta se produce porque cada elemento no solo coexiste con los otros, sino que también los modifica y es modificado por ellos. Así la consistencia formal, derivada de la correcta conjunción compositiva, es inseparable de la coherencia interna del objeto.

Este «*Sistema de coherencias internas*» se transforma, según Quaroni (1977:84), en la 'estructura final' del proyecto arquitectónico. En la idea de obra poética de Tzonis, Lefaivre y Biloudeau la noción de coherencia interna tiene un doble sentido: entre el elemento y la globalidad, y entre los diferentes elementos, estructuras y sistemas que componen el proyecto; esto coincide con Javier Seguí, cuando nos dice: «...una configuración coherente con los significados arrastrados en el conjunto de las acciones cometidas.» (1996:33).

De cierto modo la coherencia interna (entendida como aumento de la intensidad, el número y la calidad de las relaciones múltiples y divergentes que se hacen concomitantes) aumentaría la calidad del proyecto, pues con su presencia se podría llegar a acceder a una totalidad poética de orden superior.

Hablamos de una coherencia nueva y única que, en la unidad de lo diverso tanto fuera como dentro del proyecto, alcanza la calidad en la concordancia de las relaciones sintetizadas¹⁰⁹.

La coherencia individual de cada sistema, y de todos ellos en relación, permitiría acceder a la obra poética, como producción de la verdad interna de la obra. Donde las diferentes variables se nutren de una relación mutuamente efectiva que las rebasa, y multiplica sus cualidades y calidades. Es la búsqueda necesaria de la máxima coherencia interna posible; cuya producción, múltiple y simultánea, genera el ensamble óptimo global en un auténtico equilibrio, único, apropiado, adecuado y ordenado –'conjuntivo' diría Le Corbusier-.

Así lo escribe Zumthor:

«No hay particularidades accidentales que induzcan a error en la percepción del todo. Cada unión, casa ensamble está allí para servir a la idea del todo y fortalecer la serena presencia de la obra [...] no tiene nada que ver con configuraciones interesantes o con la 'originalidad'. Trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad. Y quizá la verdad, inesperada, sea poesía.» (1988:14-19).

¹⁰⁹ A. Miranda lo escribe así: «La unidad dialéctica de contrarios, en la gran arquitectura, se funde con la unidad poética de las partes, es decir, con lo que Alberti llama concinnitas. Esa unidad que trasciende y es mucho más que la simple suma de las partes, esa multiplicación estructural entre las partes dentro de la unidad multifuncional, viene a ser lo que entendemos por arquitectura.» (1999:150).

6.2.3. LA COHERENCIA IMPRECISA

En este epígrafe se profundizan una serie de argumentos contrapuestos que llevan a la coherencia del proyecto, desde una situación inmanente y global donde se articula como una necesidad de compromiso con la verdad en marcha y mejora continua, a una visión operativa que la comprende como una confluencia de su razón de ser (sentido) y de su verdad (lógica interna). Donde la densidad de la trama interna de enlaces y sistemas le permite acceder a la consistencia formal.

Además, esta coherencia interna o consistencia se apoyaría en el orden (como agente multiforme de la configuración material) y en la geometría como herramienta máxima de gestión y condensación formal de la posible coherencia morfológica del objeto arquitectónico.

«...sólo es una coherencia interna en la cual los términos dialécticos del problema, aun resolviéndose en la síntesis [...] no siempre encuentran correspondencia en la realidad...».

E. N. Rogers, 1956

Frente a la complejidad máxima que alcanza la noción de coherencia en el plano conceptual, coexiste la complejidad de su comprensión en el plano operativo. Veremos lo impreciso que se hace la consecución de ella en ambos niveles, proyectualmente complementarios.

Parafraseando a P. De Man, podríamos decir que el arquitecto ha de buscar 'la coherencia impersonal que todo proyecto requiere'¹¹⁰. Hablamos de esa condición conjuntiva que, para De la Sota, es siempre 'lo más difícil'¹¹¹. Tan arduo es, que E. N. Rogers (1958a) nos recuerda que ni siquiera se pueden dar los primeros pasos sin tener la certeza de cometer numerosos errores en su búsqueda.

Para Shusterman, existen formas más complejas de coherencia que se originan desde lo que comúnmente se entendería por fragmentos discordes e incoherencias, donde sería necesario comprender a estas en 'una totalidad más coherente de sentido'. Lo que es expresado por J. Dewey, de la siguiente manera:

*«Siempre esperamos que un texto (o una acción) dé por fruto un todo coherente cuando se desarrolla y se comprende. Así pues, cuando parece incoherente [...] tenemos que interpretarlo de forma que 'se pueda llegar a un significado unificado'».*¹¹²

Lo que está en juego son las vulneraciones, no a las reglas generales, sino a la 'coherencia inmanente'. Que debe ser entendida como la necesaria búsqueda, por cada obra, de su propia objetividad. Sin ella, nos dice Adorno, «...cerraríamos la puerta a lo nuevo, que por su parte pertenece a la objetividad y coherencia de las obras.» (1970:58).

Adorno reconoce también que la coherencia es una condición esencial para el éxito, pero obviamente no es la única. Cuando nos dice que ella 'no es cosificable', nos hace ver su

¹¹⁰ La frase original es: «...la coherencia impersonal que toda teoría requiere.» (De Man, 1986:15).

¹¹¹ De la Sota también nos dice: «Sí buscamos la coherencia no cabe duda de que la encontraremos.» (s.f.b:68).

¹¹² Dewey lo escribe en *Lógica: Teoría de la Investigación* (1938), aquí está extraído de (Shusterman, 1992:101).

condición global e inmanente a la totalidad de la obra, no pudiendo existir una coherencia parcialidad dentro de la generalidad del objeto; de ahí que en el ideal de la obra, para Adorno, deben mezclarse contrarios, como un orden heterónomo y la 'ineludible' coherencia.

Estas exigencias de coherencia para la obra, a juicio de Adorno, hace que la noción entre a ser vista como un 'sospechoso' para una práctica que se niega a comprender que no se puede prescindir de este concepto sino se quiere ser presa del relativismo vulgar, pues la coherencia está presente en la autocrítica inherente a cada obra, sostiene el autor.

Para Adorno la coherencia es un estado-necesidad mediante la cual las obras participan en la verdad, por eso es que a través de ella incluye refractariamente a su falsedad: «*La coherencia inmanente de las obras y su verdad metaestética convergen en su contenido de verdad.*» (1970:374).

Con una verdad material que se conquista por pequeños avances, en oposición a la verdad monolítica infructuosa e ideal, nos dice que es inherente a la coherencia no ser la última palabra, siendo esta condición la que distingue a su concepto 'valioso' de su concepto enfático, pues «*Lo que es completamente coherente y sólo coherente no es coherente.*» (1970:251)¹¹³.

'Opuesto', pero complementario, a este nivel de complejidad conceptual de la coherencia está su -también complejo- desarrollo a nivel 'operativo'; entendido como el esfuerzo por poner la discusión en un nivel directo de incidencia en la práctica proyectual. La forma más desarrollada de afrontar la búsqueda de una relación directa con la operatividad es aquella que prueba establecer los sistemas de proyecto y sus relaciones posibles¹¹⁴.

En este sentido, la noción de poética proyectual, como complejidad y síntesis, no puede obviar los puntos de encuentro e interacción entre sistemas arquitectónicos ineludibles. Así el proyecto avanza en adquirir altos niveles de idoneidad, dada su mayor congruencia coincidente y tendente a la unidad auténtica que, como valor poético, se expresa en una sola, compleja y sencilla *ecuación* tectónica.

Esto se da gracias a una idónea forma concreta del proyecto que puede sintetizar todos los sistemas cooperantes en un conjunto unitario e integral. Donde ésta forma los convierte en sinérgicos e indivisibles por medio de los múltiples enlaces de relaciones reciprocas en tensión máxima y fructífera para una nueva realidad llena de lógica, sentido y verdad.

Para Español, todos estos sistemas se amalgaman en una entidad que tiene una magnitud nueva y distinta a la de su simple adición, donde sus enlaces no se perciben forzados ni embarazosos y las relaciones ente ellos son fluidas.

De esta forma el proyecto se hace consistente formalmente y logra resumir su sentido externo (razón de ser) y su verdad (lógica interna) en la realidad para la que trabaja con la intención de mejorarla. Al tejer esta red de sentidos externos y lógicas internas el proyecto lograría la coherencia de las verdades concretas y materiales, así lo expresa A. Miranda:

¹¹³ Nos lo aclara Adorno con la siguiente frase: «*Lo que no es más que coherente y carece de algo a formar deja de ser algo en sí mismo y degenera en el para-otro...*» (1970:251).

¹¹⁴ Parte de esto ya ha sido expuesto en el epígrafe preliminar 3.3; En ese momento se tomó como una voluntad excesiva de instrumentalizar. Acá, en cambio, se comprende como una inversa voluntad de comprender la necesaria presencia en la realidad práctica, material y proyectual del discurso más elevado conceptualmente.

«La arquitectura superior se sintetiza en la coherencia de elementos y estructuras que los relacionan con un fin social o funcional [...] su medida y forma es sinergia y coherencia.» (2013:140).

Esto enlaza con lo dicho por Todorov (1984), para quien las relaciones estructurales deben ser pertinentes, pero no pueden ser las únicas pues, si así fuese, se excluiría toda relación con el contexto sincrónico y con los valores humanos y universales. Como tan certeramente lo expresa Battisti, en una voluntad de rigor científico:

«Sólo en el interior de esta práctica científica tendrá sentido hablar de ‘causas externas’, es decir, del conjunto de factores que relacionan el material concreto de la disciplina con un contexto histórico determinado, que representa la condición por la cual una transformación se realiza, pero cuya naturaleza y forma específica está estrechamente ligada a los factores internos de partida, a la ‘materia prima’ disciplinar que se transforma y a las contradicciones operantes de manera directa sobre los objetos de la disciplina.» (1975:301-302).

Ahora bien, en este panorama, hay cierta unanimidad en considerar que las obras son consistentes cuando alcanzan niveles de desarrollo donde la densidad de su trama (y de sus relaciones y partes) propicia la congruencia o lógica interna. Aquella que Moneo (2007) demanda de la propia condición objetual del proyecto arquitectónico.

La consistencia formal tendría la capacidad de identificar y conferir singularidad a la obra, desde el principio fundamental de asumir la capacidad ‘legisladora’ del proyecto mismo. Para J. A. Cortés (2003) debemos entender la consistencia en términos ‘no masivos’, donde la manifestación de la estructura debe apoyarse en lo apropiado de las relaciones interiores a la propia forma. Estas relaciones deben determinar su capacidad de ‘existir’, con ‘independencia’ de cualquier intento de regulación o solicitud de carácter externo a su ser, como lo apunta Español:

«La consistencia, la cohesión entre partículas de una masa, puede entenderse como la trabazón de los elementos de un conjunto que le otorga el atributo de la estabilidad. La trabazón supone relación. La consistencia de una forma se da pues cuando existen en ella relaciones perceptibles. Entonces podemos decir que posee estructura interna.» (2007:15).

Sin atender a las demandas propias de consistencia de la forma, el proyecto corre el riesgo de ser mero desahogo individual del autor o desconectarse de su razón de ser. Si se reconoce que sus orígenes, su sintaxis y sus ‘efectos’ son únicos, distintos y tienen su propia lógica interna y, por lo tanto, sus propios sistemas de enlace, se ha de reconocer que la asociación entre consistencia formal y autenticidad proyectual es posible.

La consistencia, como densidad interna del proyecto en sus tramas formales, es considerada como un elemento sintáctico; de hecho, J. Ferrater Mora, define literalmente el concepto de consistencia como sintáctico.

Esto propiciaría reconocerla como un operador de la coherencia, pues si ésta es la correcta síntesis entre los sistemas del proyecto en su interrelación y complejidad, la consistencia actuaría en las lógicas y estrategias de la forma. Como bien lo sintetiza Piñón, la consistencia se posiciona en una brecha existente entre el procedimiento constructivo y la coherencia superior del proyecto:

«[La consistencia] no se alcanza por la mera expresión del procedimiento constructivo ni se orienta a una idea de verdad como transparencia o adecuación, sino que es la noción de coherencia su horizonte sistemático.» (1998:92).

Para J. A. Cortés (1998) la consistencia actúa en los modos diversos de definir la forma mediante una geometría establecida desde la propia obra, por ello se habla de alcanzar la sintaxis integral o de construir formas consistentes. También se utiliza como equivalente de consistencia el término ‘coherencia morfológica’ que Español (2001) reconoce como un atributo necesario, pero que no alcanza a ser una cualidad suficiente para el proyecto; pues la consistencia es aún posible de conseguirse desde la infructuosa y negativa regulación de los contrastes.

Aquí vuelve a aparecer la noción de orden, como convertidor concreto de la consistencia y coherencia del proyecto¹¹⁵. Sabemos que, como nos ha dicho G. Grassi (1988), en arquitectura la ausencia de orden se hace materialmente imposible, pues a los arquitectos no nos es posible proyectar conscientemente el desorden ya que en realidad las transgresiones a la idea de orden suelen ser parciales o aparentes, y casi siempre esbozadas desde otro nivel de orden, muchas veces inadecuado, pero orden de igual modo¹¹⁶.

En este sentido, para L. Kahn (1955) el orden es intangible pero sustenta la integración, pues es a partir de él que se desarrolla la generación y autocrítica del objeto aún desconocido y se podrá ‘desarrollar’ la belleza. Ya es claro que por orden, como dice Kahn, no queremos decir regularidad, ni fijación previa de pautas formalistas y figurativas; sino hacer presente que, nos guste o no, todo proyecto se basa en un orden.

De esta manera pareciese advertirse, en la arquitectura del siglo XX, una aproximación progresiva de los conceptos de orden y libertad, donde todavía no se entienden como equivalentes, aun cuando el orden sea el que permita y de acceso a la libertad desde la precisión. Así lo expone Español:

«La idea de orden esclavizante suele ser una desatinada transposición al campo del arte del uso social o moral de la palabra ‘orden’. Naturalmente que el orden impone restricciones, pero como dice Joaquín Arnau [2000] “es un medio cuya esclavitud, libremente asumida, nos conduce a una superior libertad. Porque, a la postre, el orden libera”.» (2007:88).

Desde esta perspectiva se reconoce que donde no se observa orden hay confusión y donde hay confusión probablemente haya arbitrariedad y no exista ‘perfección’ alguna. Por ello Le Corbusier nos dice que sin orden, solo hay superficialidad, informalidad, indigencia, desorden y entonces *«La incoherencia reina...»* (1923:40). Lo que nos aproxima fuertemente a un resultado caótico.

De este modo podemos entender que ante la confusión del orden, asome, casi con total certeza, la incoherencia del parche para aparentar unidad. O bien, se asuma el desorden propio de la alternancia errática de orden y contraorden.

¹¹⁵ La idea de orden que interesa ahora se remonta a Aristóteles y Santo Tomás, para quienes pensar es ordenar. Como ha dicho Krings: *«A través del orden accede el bien y la belleza.»* (1978:201). También que San Agustín, como discípulo de Platón, nos dice que la belleza es *splendor ordinis*.

¹¹⁶ Véase Español (2001). En este sentido, J. Balme nos dice que ‘el acaso’ no es nada donde hay orden y causa que ordena y combina

Para Mies ordenar es más que organizar, pues si organizar lo entiende como fijar los fines, ordenar lo comprende como dar un sentido (ético)¹¹⁷. También Mies se interesa por dar a cada cosa lo que le corresponde según su esencia, pues así *«Ellas encontrarían, por sí mismas, su propio orden llegando a ser aquello que han de ser.»* (s.f.:491).

Entonces para Mies ordenar es dar sentido a las cosas y esto lo tiene en común con la arquitectura, pues ambas van mucho más allá de los fines y apuntan finalmente a los valores éticos.

Para G. Scott el orden en arquitectura significa la presencia de las relaciones fijas ya en posición, *«...haciendo inteligible la forma, dándole coherencia.»* (1914:193). De esta forma, para el autor, la arquitectura se humaniza al poseer una ordenación determinada y justa en la proporción en que sea necesaria. Pues en el proyecto, orden y coherencia se sitúan en un nivel distinto al de los valores puramente formales, que son -a su juicio- mecanismos de acción proyectual.

De esta forma, para Le Corbusier, el orden es una obligación. Porque desde su condición de medio y no receta, actúa como 'seguro' contra la arbitrariedad, por medio del establecimiento de 'leyes' y 'normas' para intentar 'el desafío de la perfección' que nutre de consecuencias bienhechoras a la obra.

Así Le Corbusier nos dice que poner orden es comenzar una obra, y que no debe haber nada de palabrería, solo ordenación, idea, audacia, sana moralidad y unidad de construcción: *«[el orden] está en la misma clave, substancia nerviosa que guía y acciona todo lo que es la sachlich, lo que es musculo y hueso.»* (1929:68).

La exigencia de orden se contrapone al actual desprecio -como abandono hacia lo figurativo y esteticista- de la forma. Recordemos la potente y mal entendida frase de L. Kahn: *«Cuanto más alto es el orden más multiforme es el proyecto.»* (1955:268), frase que, si la entendemos bien, deja abierta la posibilidad de concreción formal, la que a su vez también determina¹¹⁸.

La falta de orden es, para Español, fruto de la incompetencia, pues éste es intrínseco al proyectar y, por paradójico que resulte, es más necesario cuando más complejas son las arquitecturas. De esta forma el orden es, a su juicio, 'el más poderoso catalizador de la síntesis proyectual' que ayuda a avanzar hacia una geometría sistémica, que sea expresión de la precisión alcanzada en su realidad material y formal. Como ha escrito De la Sota:

«Lo ordenamos y esto será o no arquitectura, pero es un orden. Haciendo bien las cosas se hacen arte; no hay más vueltas que darle. Ahora bien, es otro arte.» (1980:184).

De este modo, la arquitectura como empresa que utiliza las medidas en todas sus operaciones de orden concreto depende de la geometría. Por ello en la modernidad, es H. P. Berlage quien nos dice que el único requisito para un 'estilo' verdadero es la geometría, en cuanto ley universal a la que está sometida todo¹¹⁹.

¹¹⁷ Para Le Corbusier también se entiende así: *«El ordenamiento es la jerarquía de los fines...»* (1923:32).

¹¹⁸ R. Venturi (1966) nos dice, a raíz de esta frase, que un orden debe admitir control, espontaneidad y la improvisación dentro del todo, tolerando arreglos y modificaciones, adaptándose a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. De esta forma deja de manifiesto, a pesar de una aparente concepción flexible de orden, su idea de imposición previa, que debe modificarse y no como algo que surge desde el mismo proyecto.

¹¹⁹ Dos textos de Berlage hablan de ello: (1905 y 1908).

De esta forma se relaciona geometría con orden, tal como hace Van Doesburg (1930) cuando nos dice que trabajar con la ciencia y los datos de las matemáticas euclidianas y no euclidianas, es hacerlo con medios intelectuales pro proyectuales.

En este sentido, para Ginzburg (1923a), la geometría es la unidad de medida, como esencia matemática del orden de la obra, que puede ofrecer un significado estético completo al proyecto.

Así, la geometría es una de las últimas esferas de una idea fundamental de carácter objetivo, que responda a la 'construcción lógica' del proyecto en lo absoluto de la verdad posible.

De esta forma la geometría nos enseña y permite. Estableciéndose, según Quaroni, tanto como una base y un medio disciplinar que configura un 'sistema' de formas reales. Una suerte de 'transformador' de ideas arquitectónicas en formas construidas.

Es tan proporcional la importancia de la geometría como su humildad. Trabaja como *materializador* arquitectónico y de ella depende que nada falle, es el punto crítico que hace conmensurar la obra y sus partes. Como ha escrito Quaroni: «*Podemos decir que la geometría interesa a la arquitectura como ciencia base para el estudio y la construcción de las estructuras formales.*» (1977:138).

Es por eso que aparece el elemento de 'toque' que determina las estructuras formales: la proporción¹²⁰. Ella es resumen de todas las variables formales pues, como ha escrito Ruskin: «*Las proporciones son infinitas [...] como la melodía en la música.*» (1849:142).

Desde esta perspectiva, para Mies (1965a), las proporciones, como fundamento geométrico de una composición arquitectónica, ayudan a abandonar cualquier línea que no tuviera un sentido concreto. Como ha dicho Le Corbusier, la proporción está libre de toda traba, permitiendo la búsqueda de relaciones ingeniosas y armoniosas, como cantidades dispuestas en relaciones precisas¹²¹.

Ahora bien, para R. Masiero, la proporción es un tema de indudable carácter arquitectónico al no ser métrica y posicionarse como forma de relación entre una cosa y otra. Así se comprende que toda medida sea considerada como relación o razón.

Esta condición de relación proporcional entre partes, dota de necesaria flexibilidad geométrica al orden. Como una matemática 'sensible' para Le Corbusier, que adquiere su medida en la escala humana, donde la incoherencia geométrica 'perturba' negativamente: «*...tal sistema de líneas incoherentes nos afecta...*» (1923:33) ha escrito¹²².

Español nos advierte que en la flexibilidad geométrica se esconde la peligrosa y ensoñadora situación de convertir el instrumento en finalidad. Como también escribe Quaroni:

¹²⁰ «*La proporción es la piedra de toque del arquitecto.*» (Le Corbusier, 1923:32). Ya Aristóteles (s.f.c) define como 'igualdad de relaciones' y Boullée la entiende como el resumen de todas las variables formales.

Más atrás, en Vitruvio, tomaba el nombre de *eurythmia*, como denominación que recibía la proporción aplicada al edificio, por ello Masiero la entiende como 'justo (eu) ritmo'.

¹²¹ A esto Le Corbusier (1923) le llama 'geometría de la proporción'.

¹²² Cuando Le Corbusier (1923) habla de la 'geometría sensible bienhechora del orden', también lo hace de sus verdades propias; que de no tenerse presente en el proyecto llevarían al azar, la anomalía y la arbitrariedad. De ese modo nos dice que el hombre que trabaja y práctica la geometría puede tener acceso a las satisfacciones superiores del orden matemático.

«Es necesario que el arquitecto se guarde bien de convertirse en un esclavo de la fascinación profunda de la geometría en sí misma, que es cosa distinta a la arquitectura.» (1977:88).

Una geometría de la flexibilidad ofrece, para adaptar las relaciones de orden entre los sistemas de proyecto, múltiples disposiciones que a menudo conducen a la ilusión geométrica. Sin embargo, y tal como sostiene Español (2001), hay que reconocer que los repertorios adecuados de geometrías aplicadas a la arquitectura se han mantenido, con independencia de la evolución propia de la ciencia geométrica. Pues ni la revolución de Descartes, ni las invenciones de Desargues, ni la geometría no euclidiana han logrado, más allá de exploraciones puntuales, modificar los criterios de selección óptima y adecuada por parte de los arquitectos.

Para De la Sota (1990a) a veces el papel de las partes obliga a transformar la geometría en una búsqueda ‘de lo más apropiado’, sin falsos convencionalismos que entorpecen la consecución adecuada del orden necesario¹²³.

En este sentido, Quaroni utiliza la definición de geometría del *Diccionario Oxford* para entenderla como la ciencia de las propiedades y de las relaciones de magnitudes en el espacio, convirtiéndose así en el instrumento con el que trabajamos (delimitamos, cortamos, precisamos y finalmente formamos) el proyecto. Dicho de otro modo, la geometría es el instrumento y material base de la arquitectura.

Desde la búsqueda de una geometría apropiada, hay que reconocer que se ha producido históricamente una selección de formas. Una suerte de ética geométrica que ‘impide’ usar recursos geométricos de los cuales ya se sabe que no cumplen un buen cometido en la proyección¹²⁴. Así lo piensa Español:

«No toda geometría es igual de eficaz. [...] en la arquitectura se ha producido una selección muy estricta de las formas, de manera que sólo han sobrevivido las más capaces de colaborar en la síntesis proyectual.» (2007:25).

Nos movemos entre una geometría humilde, en su condición de instrumento, y una geometría ‘todopoderosa’ como gestor máximo de la coordinación entre elementos, estructuras y sistemas en el orden de la obra. Es precisamente esa condición paradójica, de ser simultáneamente instrumento y gestor superior, la que le permite coordinar y conjuntar los sistemas y los elementos en sus relaciones o enlaces complejos.

En su dimensión instrumental, para Le Corbusier, la geometría es ‘un plano de batalla’, una *algebrización* árida que como seguro contra la arbitrariedad, se convierte en la precisión y exactitud del ‘lo que queríamos demostrar’ propio del matemático.

Desde su otra dimensión, como gestor supremo, nos aporta la unidad y la perfección de detalles y propone la variedad de conjuntos. Por ello Le Corbusier nos dice que la geometría es superior, pues sus valores esenciales actúan profundamente sobre la estética:

«No existe una fórmula única, fácil de aplicar [...] hay que encontrar la ley geométrica que está en potencia en una composición, que la regula y determina, en un momento dado se

¹²³ «En la fachada se ve cómo se pueden perder los ejes de las ventanas y no pasa nada. Hacer leyes y saltárselas.» (De la Sota, 1980:183)

¹²⁴ De hecho, no es difícil reconocer que las formas geométricas más puras, autónomas y cerradas no son capaces de admitir las ‘vulneraciones’ necesarias que debería tener para ‘alojar’ un proyecto de arquitectura, porque muy a menudo, estas transgresiones, contradicen la propia naturaleza formal de aquella forma geométrica.

parece al espíritu y lo unifica todo; entonces intervienen algunos desplazamientos, algunas rectificaciones; una armonía perfecta reina al fin toda composición.» (1925:37).

Así la geometría se establece como un sistema de resolución unitaria y flexible de la pluralidad de solicitudes de la arquitectura, donde la medida o proporción permite conmensurar el conjunto. También nos ayuda a pensar, entender y formalizar el problema proyectual por su valor sintético, a la vez que facilita la solución integrada de las heterogeneidades que plantea el hecho arquitectónico.

De esta forma, para Español (2001), la geometría tiene la capacidad de resolver las contradicciones desde la sencillez que se convierte en un reflejo especular de la multiplicidad arquitectónica.

La geometría es la responsable de la gestión del orden, pues ella pertenece al proyecto debiendo ajustarse a sus exigencias y posibilitando la libertad del proyecto en su capacidad de demandar y rechazar ciertas geometrías inapropiadas o inadecuadas para su realización.

Así llegamos a una geometría abierta y flexible, pero certera. Que debe ser capaz de asumir el control de la complejidad del proyecto, donde tenga cabida lo uno y lo múltiple, en la dialéctica entre forma y materia que le es propia sintetizar y superar.

Esta coherencia geométrica, de la más múltiple totalidad, se da en una síntesis de sinergia dialéctica. Esa discusión geométrica de contradicciones cruzadas que permite arribar a un óptimo holograma geométrico le confiere al proyecto su sentido poético al ser geometría del objeto consigo mismo. Donde es necesaria la coherencia transversal (geométrica) y cabal para no caer en contrariedades que hagan de ella un ente inapropiado al propio proyecto que le da oportunidad y ser.

Finalmente, y desde una recapitulación de esta dimensión estético-poética de la coherencia en el proyecto, se puede reconocer su fuerte compenetración con la condición formal del hecho arquitectónico, en cuanto la coherencia se determina por, y en, la morfología del propio proyecto.

De este modo la posibilidad de alcanzar una potencial aproximación a la coherencia pasa irremediablemente por la generación de la forma proyectual, en cuanto síntesis de todo lo previo, de todo lo externo, todo lo interno y todo lo posterior al caso proyectual. Una suerte de condensador total de las variables epistémicas, éticas, estéticas y poéticas que intervienen en la comprensión de la coherencia que estudiamos.

Por lo anterior, se hace necesario dar el paso siguiente: hacia la dimensión poético epistémica de la coherencia. En cuanto aproximación a las lógicas de acción en el proceso proyectual y sus determinaciones sobre el proyecto, como hecho específico, singular y poético.

La relación más difusa, por estar en directa conexión con la práctica proyectual, es aquella que vincula los 'extremos' de nuestra búsqueda: la poética y la epistémica. Sin embargo se ha considerado posible aproximar la articulación de un discurso medianamente compacto y lógico sobre la interrelación poético-epistémica de la coherencia en la Teoría del Proyecto Arquitectónico.

Resulta realmente dificultoso comprender que la poética, a pesar de ser oblicua y delicada, tenga una cierta 'exactitud científica' más implícita que explícita, comprendida en su tembloroso proceso de *saber hacer* o pensar *cómo hacer* una cosa aún no hecha.

Esta fusión entre el *qué*, que se hace *cómo*, y el *cómo*, que se hace *qué*, es resultado de entender la arquitectura como una búsqueda poética constante de disciplina científica. Como nos ha dicho J. Cocteau: la poética es mucho más ciencia y exactitud, que la apariencia de verdad de la romántica inexactitud.

La poética debe distinguir para analizar, pero fácticamente debe sintetizar para formar¹. En esta dirección, K. Teige nos decía, en 1931, que la creación arquitectónica es análoga a la científica:

«Sí, una poesía plástica, incluso una poesía arquitectónica, existe, innegablemente, es evidente. Pero esta poesía sólo puede ser una aureola de la perfección absoluta, su epifenómeno: una poesía altiva, que corona toda obra perfecta –artística o científica: la astronomía y la química tienen, también ellas, su halo poético [...] El hecho evidente de que una obra arquitectónica, al alcanzar su perfección práctica, utilitaria, científica, pueda al mismo tiempo elevarse a la poesía más pura, de la misma pureza que la poesía de un poema, de un cuadro, no contradice en absoluto la verdad de que la arquitectura es una ciencia.» (1931:144).

Sin duda se debe avanzar para verlo con mayor profundidad, pues ya a estas alturas del discurso es sensato intentar despejar la incógnita sobre la poética que nos enuncia J. Gil de Biedma:

«El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica.» (1959:93).

¹ Como escribe De la Sota: «La razón, la ciencia, ha llevado aquí una forma auténticamente natural...» (1956a:151)

7.1. LO SINGULAR EN EL PROYECTO DE ARQUITECTURA

7.1.1. POÉTICA DEL CASO PROYECTUAL

Este epígrafe expone los fundamentos de una comprensión singular, específica e irrepetible de cada hecho arquitectónico. Profundiza en el reconocimiento de que la determinación del proyecto responde a variables que se presentan de modo único en cada caso, donde sus complejidades y su condición heterogénea no admite formas generales.

Se presenta un entramado de posibilidades específicas que propone comprender la generación de una morfología como algo absolutamente singular, que se origina desde una relación de sistemas igual de específica, produciendo que la coherencia de proyecto se torne única y siempre ‘nueva’ al ser determinada siempre desde ese hecho determinado e irrepetible.

«Comprender la cosa misma -no meramente acomodarla, proyectarla en un sistema de relaciones- es ni más ni menos que advertir el factor singular en su conexión inmanente con otros.»

Th. Adorno, 1966

Según P. Valéry (1957) no existe ciencia de lo particular, y sin embargo no hay acción ni producción que no sea esencialmente particular; de hecho, para él, los geómetras desarrollan búsquedas singulares que esconden una rigurosa belleza.

En este mismo sentido, Adorno (1970) nos recuerda que concluir que una obra es verdadera, coherente, bella o legítima no equivale a reducirla a generalidades, sino más bien a analizar sus singularidades ‘configurantes’ y determinantes².

De este modo, la acción al ser única en el proyecto, se transforma en una *poética de la acción* que engloba los deberes del proyecto en su condición particular y constituyente. De hecho, es el interés particular el que le da su universalidad y nos hace recordar que el sistema es singular y específico. Y, si llega a superar su condición particular, debe ponerse fuera del sistema mismo, en un nivel de generalidad más propio de la estructura o leyes generales³.

En este mismo sentido, el interés en lo general y lo particular debe ser simultáneo pues, en la medida que es más específica y adecuada la intervención, más posibilidades de ser ética, política y universalmente correcta tiene. Esto quiere decir que la universalidad de los imperativos éticos o valores es inversamente proporcional a la peculiaridad de estructura organizativa, es decir, aquella ‘legitimidad’ específica y propia de la síntesis en circunstancias determinadas y singulares⁴.

Estas condiciones singulares dan pie a reconocer la introducción necesaria de una multitud de variables en cada caso, que hacen suponer una infinitud potencial de casos proyectuales a realizar.

² Por esto, para Eagleton, surge lo estético: para hacerse cargo de la ‘irreductible particularidad’.

³ Esto, para J. L. H. Thomas, es un problema real que se da en el vaivén, o dialéctica, entre la regla y el caso, o lo universal y lo único.

⁴ Como asegura M. T. Muñoz: «No existe, sin embargo, generalidad en la arquitectura contemporánea...» (1982:97).

De este modo, F. Purini establece la necesidad de legitimar lo correcto del proyecto en su comprobación de correspondencia a las individualidades del caso dado. Nos dice que el proyectar asume la excepcionalidad que constituyen las variables específicas de la ocasión determinada.

Para Linazasoro (1984) es la particularidad, como voluntad de adecuación, la que compromete a alcanzar soluciones singulares desde los valores específicos de cada situación de proyecto, por ello considera 'imposible' trasladar directa y formalmente soluciones precedentes, si no es desde una opción personalista y 'plasticista'.

Una de estas variables más significativas es el entorno o lugar, como concepto que engloba una serie de compromisos del proyecto que lo individualizan en su contacto con las condiciones de la realidad material que le pertenece. Como bien lo ha dicho Moneo: *«No creo que sea necesario insistir en como el lugar reclama el reconocimiento de su singularidad.»* (2007:50).

Para Zumthor la forma arquitectónica no se puede escindir del caso específico. De hecho, para él, la proyección se hace para un fin determinado, en un lugar concreto y para una sociedad determinada. Desplegando su fuerza desde su propia singularidad, sin necesidad de añadidura artificial:

«Sólo cuando nos fue posible ir dando paulatinamente respuestas a las preguntas hechas al lugar, al material y a la tarea constructiva, surgieron poco a poco estructuras y espacios que a nosotros mismos nos dejaron estupefactos y creo que tienen el potencial de una fuerza primigenia que se remonta más allá de la mera disposición de formas estilísticamente preconcebidas.» (1991:29).

Este factor de localidad debe hacer del proyecto un ser receptivo a las específicas solicitaciones que de él surgen, llegando a diseñarse formas concebidas con claridad desde la buena adaptación al contexto, entendido como todo aquello que hace exigencias a la forma, según argumenta Alexander (1964).

En cuanto al medio, hábitat, entorno o lugar la arquitectura debe aceptar que ella es por su consonancia con el hábitat que le determina⁵. En ese sentido toma fuerza que el lugar sea entendido como fundamento del proyecto y que, en su relación, se juega la pertenencia del proyecto. Así lo dice B. Leupen:

«El contexto siempre es distinto [...] el proyecto no se hace en el vacío. Cada proyecto se hace para un lugar concreto, en un entorno específico impregnado de su propia historia.» (1993:152).

Para Masiero, la arquitectura se liga y se determina profundamente con el lugar, siendo tarea del proyectista traducir o interpretar el 'discurso' del entorno o medio en que el objeto arraigará. Interesa la voluntad de la propia obra, en ese medio específico, para dotar a la intervención arquitectónica de una necesaria capacidad de mejora del lugar⁶.

Ahora bien, si sumamos todas las condiciones específicas que condicionan al proyecto, podemos advertir la dimensión singular de cada caso proyectual. Es ese caso específico el que P.

⁵ No le determina formalmente, pero sí como parte de una totalidad social, según nos dice Norberg-Schultz al referir a T. Parsons. De esto también habla Gregotti (1972).

⁶ Que creará, según Zumthor (1988), en una relación de tensión inteligente, con su propia presencia modificadora y lo que ya estaba ahí en forma de relaciones, fuerzas y tensiones existentes.

Valéry expresa con tanta claridad al hablar extensamente de los ingenieros y su ‘poesía absoluta’, que sólo puede proceder de ‘maravillas excepcionales’:

«El arte del ingeniero, al que consagra no la mejor, pero quizás sí la mayor parte de su tiempo, requiere ya largos estudios y conduce al que se distingue a una compleja actividad: hay que manejar al hombre, inspeccionar la materia, toparse con problemas imprevistos, en los cuales la técnica, la economía, las leyes civiles y las leyes naturales introducen exigencias que contradicen las soluciones satisfactorias. Ese género de razonamiento sobre sistemas complejos no se presta a tomar forma general. No existen fórmulas para casos tan particulares, ni emociones entre dos temas tan heterogéneos; nada se hace sobre seguro, e incluso los tanteos no son aquí otra cosa que tiempo perdido si no los orienta un sentido muy sutil. A los ojos de un observador que sepa ignorar las apariencias, esta actividad, esas dudas meditadas, esa espera en la tensión, esos hallazgos, son bastante comparables a los momentos interiores de un poeta. Pero hay pocos ingenieros, me temo, que sospechen estar tan próximos como sugiero a los inventores de figuras y a los ajustadores de palabras...» (1957:21).

Valéry advierte que, ante temas tan complejos, heterogéneos y particulares, no existen fórmulas ni formas generales. Dado que los elementos a considerar se presentan en constelación, no de forma escalonada y secuencial, sino más bien de forma abierta y única, lo que destaca lo específico de cada objeto⁷.

Este carácter único del caso particular es un factor de ‘libertad’ al tener que ‘obedecer’ al imperativo de las circunstancias. Circunstancias que constituyen un sinfín de factores que intervienen de manera variable en cada nuevo proyecto y que sólo pueden ser establecidos por casos particulares y específicos⁸.

Este discurso de la particularidad del caso específico es un esfuerzo por fundar el proyecto desde la ‘lectura’ de aquellas condiciones únicas que aparecen como una ‘serie de trayectorias’ que constituyen un momentáneo y delicado tejido de posibilidades. Donde se deja, cada vez más, de manifiesto que las circunstancias y previsiones específicas son los únicos elementos posibles sobre las cuales fundar el proyecto. Este es el ‘límite necesario’ donde escoger, dilucidar y definir el sentido del proyecto. lo explica Gregotti:

«...cada obra constituye sus propias reglas, las cuales establecen un orden propio específico [y] todo acto organizado de la obra, toda parte, debe ser plenamente coherente respecto de tales reglas.» (1991:55).

Así el proyecto ofrece, en cada caso, una verdad específica a investigar y develar, ya como esencia del objeto o verdad física de la historia en la geografía o localización. En este sentido, Para J. Herreros (2012) cada proyecto pone a punto sus herramientas adecuándolas a cada caso. Donde, desde la racionalidad, se seleccionan las variables que más óptimamente se deban

⁷ Para una comprensión del concepto de constelación véase a Th. Adorno (1966).

⁸ Como entiende I. Calvino lo hecho por Robert Musil cuando reconoce que los problemas matemáticos no consisten en una solución general, sino más bien en soluciones particulares, cuya combinación permite aproximarse a una solución de carácter general.

Para aclarar esto, De la Sota (1969a y 1987a) lo ejemplifica con la obra de Eero Saarinen, pues reconoce que en cada nuevo proyecto suyo no era posible reconocer nada de los anteriores; pero, lo que hacía Saarinen, según De la Sota, era manejar miles de variables y ‘jugar’ seriamente con esas ‘posibilidades serias’. Entonces, como el caso específico determinaba la estrategia, él mismo no se seguía a sí mismo (sus modos proyectuales previos) en cada nuevo caso proyectual.

activar. Es una suerte de orden sin reglas impuestas más allá de las que relacionan ocasión con ocasión. Alvar Aalto lo expresa así:

«Cada encargo es diferente, por eso las soluciones no pueden ser estereotipadas. Los ejemplos que he dado son casos particulares y resultan válidos tan sólo como metodología para otras aplicaciones.» (1967:41).

Entender que cada proyecto es irrepetible dadas sus singularidades, sus circunstancias, condiciones y contradicciones contenidas en la complejidad del caso específico es, para F. Pérez Oyarzun⁹, un esfuerzo por reconocer las posibilidades latentes en esa individualidad, desde donde se construye una posición de proyecto y es posible abrir cuestiones de orden más general¹⁰:

«...se trata más bien de una aproximación interpretativa que entiende el caso como un pequeño universo, susceptible de determinadas posibilidades de tratamiento: un universo cuya interpretación se encuentra en el proyecto mismo. Este explota y manifiesta las posibilidades de intensificación arquitectónica que se abren en un momento y condiciones dadas.» (2002:33).

Este carácter propio de cada caso, con sus requerimientos y contradicciones, hace patente la *irrepetibilidad* de los objetos. Pues, efectivamente, no hay dos casos iguales y la verdad, inalcanzable, se muestra concreta para cada uno de ellos, debiendo desarrollarse un marco operativo desde cada intervención puntual.

Esto obliga, siguiendo a Adorno, a entender la forma como un 'momento oportuno', donde el pensamiento debe desplegar todo un conjunto de conceptos pertinentemente específicos para informar al objeto y refractarlo en múltiples direcciones desde donde penetrarlo; permitiendo a sus partes constituyentes arrojar luz recíprocamente.

Este alto grado de especificidad hace que la forma sea completamente única e irrepetible; como nos dice E. Sinnott, desde la biología:

«La forma específica de una planta o un animal está determinada no sólo por los genes del organismo y las actividades del citoplasma que éstos dirigen, sino por la interacción entre la constitución genética y el medio ambiente. Un determinado gen no controla un rasgo específico, sino una reacción específica aun medio ambiente específico.» (1963:112).

En este sentido, la forma se hace diferente y única desde las nuevas posibilidades de la tarea que lo exige. Por ello, las necesidades particulares de cada obra revolotean como un número infinito de aspectos, exigiendo 'crear' de principio a fin o 'inventando' para cada proyecto sus propios elementos y su propio esquema de incorporación o 'principio armonioso' para la consecución de un objetivo específico¹¹.

⁹ Pérez Oyarzun es Director de la Escuela de Doctorado en Arquitectura de la P. Universidad Católica. Uno de los más importantes autores sobre el contexto disciplinar contemporáneo en Chile y 'mentor' de arquitectos como A. Aravena, S. Radic, M. Klotz o C. Puga.

¹⁰ Aclara Pérez Oyarzun: «Dicha atención al caso no debe confundirse, en modo alguno, con un punto de vista más o menos naturalista o ingenuamente funcionalista que vea la clave del proyecto en una supuesta solución de las demandas objetivas del caso.» (2002:33).

¹¹ Behne lo expresa con el ejemplo del puente sobre un río: «...no es tan sólo un problema utilitario, sino también un problema urbanístico, es decir la exigencia de ajustar su volumen al movimiento de los márgenes, al ritmo de las

Esta arquitectura ‘coyuntual’¹² hace entender que cada problema y cada forma son únicos, sin ‘analogismos evidentes’, dejando abierta la posibilidad de analogismos metodológicos, como ya hemos argumentado.

Ahora bien, la forma nunca se repite porque siempre hay variaciones y singularidades que se generan desde el caso específico en que ocurre, obligando a contener una geometría ‘relajada’ que permita ‘ser’ en la particularidad. Como lo ha dicho P. Eisenmann (1963): la forma específica alude a la configuración resultante de las condiciones del caso en que actúa el proyecto.

Desde esta perspectiva, Gregotti (1991) nos dice que es la tensión hacia el caso singular, como esencia del objeto específico, la que configura toda operación arquitectónica como transformación parcial en situación. Esto dotaría de carácter al proyecto, donde la forma germina desde la silenciosa modificación de ese presente único que la determina.

Por ello, Español (2007) nos dice que cada obra suele ser una exploración nueva, donde pocos elementos técnicos o formales pueden repetirse. Se necesita entonces una cierta ‘debilidad’ formal para que sea concebida como una estrategia flexible, en una táctica exacta, de operación abierta y variable en cada proyecto.

Esto lleva a entender la tectónica de la obra como un valor específico de cada caso, sin posibilidad de transformar su individualidad material y formal en pauta genérica.

De este modo, se entiende la poética como un asunto que, desde la razón, comprende particularidades específicamente determinadas. Así también habla Teige, cuando expresa su convicción de la inutilidad de buscar *esa poesía* fuera de la ‘perfección’ específica de la obra:

«Considero que las leyes de la composición, incluso la sección aurea, están muy bien quizás para los escultores y los pintores. Pero la arquitectura no es una composición, es más un organismo vivo que se crea, que funciona y es allí donde hay que buscar y ver la poesía. ¡Una casa, una ciudad, que nos ayudarán a vivir feliz y alegremente, debido a su perfección y no gracias a recetas formales.» (2008:14).

En este mismo orden de reflexión, Gregotti nos dice que la obra es cada vez un *unicum* que expresa el conjunto específico de sistemas creados y enlazados para ese caso, cuya combinación es difícilmente transferible. Accede así a la idea de proyecto de arquitectura como un *«Desvelamiento de la esencia del fenómeno específico, con la plenitud de todos sus detritos y de todas su contradicciones.»* (1991:66).

Donde es posible reflexionar acerca de sus verdades en proceso, y de su finalidad que permite construir, ante el caso, una hipótesis de estructura que organice la arquitectura según el ejercicio de una claridad puntual, aunque conscientemente provisional. Como escribe E. N. Rogers:

«...un método con el que pretendemos exaltar poéticamente las estructuras lógicas sugeridas por los datos específicos de cada caso; de ahí la composición de relaciones siempre nuevas, de ahí el anhelo de atrapar la naturaleza esencial de la realidad arquitectónica que plasma aquellas relaciones diversas.» (1958a:29).

calles y las plazas, sin inanidades formalistas ni mimetismos naturalistas, es una exigencia enteramente artístico-estética.» (1923:80).

¹² Así le llama De la Sota (1969b).

De esta forma, la obra poética lo es por su lógica interna carente de incoherencias, en total acomodo y sinergia. Una fusión que se alcanza desde el encargo único, como caso singular que redime su condición de objeto social, irrepetible y reactivo en su mejora multifuncional.

Es desde ahí, desde ese caso particular, desde donde puede estar contenida la más apropiada coherencia poética que, desde una crítica ética, renueva y eleva la estética que le acompaña en su forma material.

Es una coherencia centrada en su presencia puntual y propia del caso específico que, bajo una ética universal, impide tener adhesiones ideológicas previas, pasándose de una coherencia 'impuesta' a una coherencia 'encontrada' (por buscada) en cada situación proyectual. Que reformula continuamente estrategias y relaciones entre enlaces.

Por otra parte, y puesto que el proyecto condensa formalmente en cada caso de un modo diverso pero preciso, la superposición de una serie de fenómenos particulares en una configuración de intención general que, a su vez, da cuenta de su singularidad como problema determinado, nos aproxima a entender la coherencia como una condición provisional.

La coherencia tomaría el aspecto de una cualidad que se articula y desarticula caso a caso en la elaboración de una síntesis formal específica para cada proyecto arquitectónico. Donde, por medio de esa condición singular e irrepetible del caso, que le es configurante y determinante, se podría acceder a su verdad, su belleza, su legitimidad y finalmente a su coherencia.

Todo esto, partiendo desde su lógica propia y específica que, carente de incoherencias, es generada desde la poética específica de la obra.

7.1.2 EL PROCESO SINGULAR

Este epígrafe desarrolla los argumentos en relación a la comprensión del proceso proyectual como un camino único e irrepetible, donde se debe manejar simultáneamente toda la complejidad y heterogeneidad del caso específico en dirección a buscar, desde la duda reflexiva y crítica permanente, la mejor forma de hacer.

Por ello se profundiza en las nociones de eclecticismo de método, como aquel proceder que busca distinguir lo más adecuado desde una oscilación entre métodos no homogéneos. Y el sincretismo de método como la necesidad de encontrar para cada proyecto 'su' propio método evolutivo y abierto, que le permita ser todo lo que deba ser, desde la especificidad proyectual de cada caso.

**«...un método que no puede acoplarse a la 'verdad' de su objeto
sólo puede enseñar ilusiones.»**

P. De Man, 1986

Cuando E. Gombrich nos dice que las evidencias de la psicología demuestran que lo más difícil de soportar es la completa libertad de toda restricción, está validando aquello que Adorno llama 'lo caótico', como aquel estado de incapacidad de seguir la lógica de la cosa, pues sin 'camino a seguir' es claro que aparecerán todo tipo de dificultades.

Esta mal entendida 'libertad' al obrar es causa de pérdida de seguridad al hacer; lo que puede ser visto tanto de forma negativa, como de forma positiva al dar espacio a la duda en el proceso.

Como expone J. J. P. Oud (1922-23) cuando nos dice que la confusión inicial, propia de los fines contradictorios en su multiplicidad y heterogeneidad, hacen del proceso proyectual una situación muy compleja porque está obligada a sintetizar todos estos elementos en un objetivo final, que es la forma.

Esta complejidad la expone actualmente Zumthor (1998) cuando afirma que nada de lo conocido parece casar con lo que se necesita y, sobretudo, con lo que no se sabe aún *cómo* debe ser. Esto llevaba, décadas antes, a Alexander a preguntarse de la siguiente forma: «¿*Qué hará el diseñador para encarar el problema en esta condición tan amorfa y difusa en que se le plantea?*» (1964:64).

Entonces la cuestión es *cómo*, un *cómo* en directa relación a la importancia por el contenido y la forma de *hacer* de las cosas¹³. Sabemos que estos se dan en la relación entre el objetivo del proyecto y la solución arquitectónica, eso que suele llamarse proceso y método proyectual. Aquello que M. T. Muñoz (1982) define así: la batalla dada en soledad de la obra concreta y su innegable singularidad.

Entonces, es en el proceso donde se debe buscar la justeza en los pensamientos, junto con repartir y multiplicar la atención para poder rehacer el orden de los problemas, además de ir continuamente desde el comienzo hasta el final y viceversa.

¹³ Algo que también entiende Mies cuando escribe «*La pregunta importante no es 'qué' sino únicamente 'cómo'.*» (1930a:468).

En este sentido, Oud pide ‘autoconcentración’ para ejecutar el trabajo concienzudamente, consagrándose totalmente a la tarea, sin descuidar detalle alguno y sin pensar en la belleza, que un día, cuando la obra esté lista, podrá aparecer. Así lo expresa Ginzburg en *La Estética de lo Moderno*:

«El verdadero artista aprenderá a estructurar sus ideas en elementos separados, a unir estos entre sí con las leyes de las necesidades inalterables, y a encontrar la forma que mejor y más exacta les corresponda.» (1923b:16-17).

Esto implica reconocer que se ‘conceden’ unas herramientas proyectuales y es responsabilidad/atribución del arquitecto el cómo usarlas. A esto lo llama Alexander una constante reorganización hacia la ‘perfección’ de las insatisfacciones que arroja el proceso: *«Uno da vueltas y vueltas en círculos, siendo incapaz de llegar a producir una forma que sea cabalmente acertada, puesto que no hay modo [aparente] de integrar los pedazos...»* (1964:115).

Es el reconocido bucle en espiral continuo, creciente y decreciente, del proceso proyectual que avanza en su retroceso y retrocede en su avance, donde nada se debe descuidar. Leupen lo expresa con certeza:

«Se trata pues de un proceso repetitivo, cuyo curso es en parte cíclico y en parte direccional, a través del cual se va ganando en profundidad. En cada uno de sus pasos, el proyectista examina las posibles consecuencias sobre los pasos siguientes y crea márgenes para resolver cualquier problema imprevisto que pueda presentarse. Asimismo, cada vez que el proyectista da un paso hacia adelante, ha de volver la vista atrás para comprobar...» (1993:16)

Esto ocurre porque la producción arquitectónica supera la combinación lógica de los componentes implicados por el análisis teórico pues, al ser una síntesis unificadora y creativa, los elementos singulares suelen ser transformados por el nuevo total.

Así, el proyecto es parte angular de concreción de la propia forma que busca. Esto, como dice Zumthor: *«le permite a uno dar un paso atrás para aprender a contemplar y entender lo que todavía no es y, sin embargo, comienza ya a hacerse.»* (1988:13). Mostrando una clara vinculación con la poética, que en el capítulo seis ya hemos descrito como el estudio de las obras que todavía no son.

El uso de la razón crítica en el proceso proyectual significa plantear preguntas y hallar respuestas por medio de una serie de aproximaciones circulares reiteradas, una y otra vez, pero cada vez más precisas. La crítica en el proceso permite detectar fricciones perfectibles para conducir el desarrollo del proyecto hacia una optimización constante, en una alternancia continua de tesis, antítesis y síntesis.

De esta forma, en el proyecto adquiere un papel esencial el juicio subjetivo, pues sólo él puede verificar la idoneidad de los avances provisionales y de las decisiones que se orientan a encontrar la formalidad específica del objeto. Como sostiene M. T. Muñoz (1982), es la falta de un sistema universal o compartido, el que hace que se busque -en la autocrítica de los arquitectos- un rigor propio y las restricciones necesarias para sus producciones.

En este sentido, según T. Maldonado, La creencia disciplinar de que los criterios de orden son previos al proyecto y no consecuencia del mismo, ha hecho que la cuestión del método sea

infravalorada al vincularse con *atenazamiento* y rigidez proyectual. Recordemos que Viollet le Duc resume acertadamente las complicaciones de la falta de método cuando dice que su ausencia aumenta la confusión y la duda negativa, pues la abundancia de factores, en igualdad aparente, se convierte en un estorbo¹⁴.

El método, según Strawinsky, son los caminos estrictos y determinados que aseguran la pertinencia y prudencia de nuestras operaciones. Por ello, las facilidades iniciales aparentes se convierten en muchas dificultades posteriores, siendo más adecuada la flexibilidad y la ductilidad desde el rigor, ausente de dureza metódica, que la estricta rigidez del proceso mecanicista¹⁵.

Ahora bien, los orígenes dinámicos del problema arquitectónico obligan a desarrollar una agudeza y claridad organizativa propia de una inteligencia dedicada a dar densidad y precisión de continuidad. Llevándonos, por medio de una sinceridad y un conocimiento total, a alcanzar métodos para producir una 'arquitectura lógica'¹⁶.

Es, en última instancia, que esos principios metodológicos nos liberan de todo método. Lo intenta expresar Norberg-Schultz:

«El método rechaza las formas añadidas 'a posteriori' para calificar como 'arquitectura' a la solución, y no establece ninguna idea preconcebida sobre cómo debe ser el resultado. Sólo admite una definición del problema sobre una base objetiva, y la subsiguiente 'traducción' a los términos de los medios correspondientes. El método presupone la comprensión de la totalidad arquitectónica.» (1967:130).

Si este proceso metódico no se lleva adelante conscientemente y con los controles debidos, según Quaroni, se corre el riesgo de no hacer arquitectura en absoluto. Por ello es tan importante el control 'científico' del proceso proyectual que pide Gregotti (1972), pues ahí es donde se dan los radios de acción del proceso.

La pluralidad del método debe aceptar las singularidades de la totalidad, pues las dimensiones del proyectar son muchas y a menudo tienen a la autonomía, presentándose mayoritariamente contrapuestas entre sí.

Para poder 'anularlas' y darles una unidad que las supere, es necesario, según Quaroni, una *metaproyección*. Condición entendida como la *proyección del proyecto*, que ordenaría el conjunto de operaciones totales de la obra en una operación 'integrada' que restituye la totalidad, frente a la fragmentación del propio proceso.

Es entonces cuando, frente a la debilidad de pensamiento, se necesita un pensamiento 'fuerte', que centrado en la 'debilidad' y adecuación de las estrategias, busque resolver el proceso proyectual con acierto.

¹⁴ Como el ciempiés de Herringel (1959), que desde el momento en que se ha puesto a cavilar para saber en qué orden mover las patas, ya no pudo caminar más.

¹⁵ Como el anhelo inalcanzable de Valéry (1924) de un método 'sin lagunas', cabal, que desarrolle y despliegue todas las preguntas (Por qué, para quien, con qué fin, de qué tamaño, cómo, etc.), siendo capaz de definir hasta el extremo las operaciones a realizar, una vez despejadas todas las incógnitas. Este ideal es descrito por E. Herringel como un hacer sereno y ensimismado que absorto se entrega a la tarea de formar y, desde los primeros toques hasta el último, se aprecia como íntegro y contenido en sí mismo.

¹⁶ De la Sota escribe: «...hablarse de métodos para conseguir una arquitectura lógica.» (1982:70).

Esta es, para Piñón (2006), la paradoja fundamental del proyecto de la modernidad: el contener en sí valores universales y acabar produciendo objetos específicos dotados de una formalidad concreta, donde el modo de proyectar incide en la calidad del resultado.

Por ello la duda constante, no como inhabilidad o estancamiento, sino como motor de arranque. Ella es fundamental para que el proceso y método consigan un resultado de valor. Como nos lo ha dicho el poeta A. Machado:

«Llevo conmigo un diablo [...] que me tacha a veces lo que escribo, para escribir encima lo contrario de lo tachado; que a veces habla por mí y otras yo por él, cuando no hablamos los dos a la par, para decir en coro cosas distintas [...] de mi sólo aprenderéis lo que tal vez os convenga ignorar toda la vida: a desconfiar de vosotros mismos.» (1936:67).

Hablamos de probar como se pueda y deba, para ser instruido por los propios errores, pues se trata de buscar *cómo hacer*, para *hacer mejor*. En este orden, el discurso se torna poético-epistémico, pues J. L. H. Thomas nos dice que se debe saber razonar, justificar las posturas adoptadas, anticipar y refutar objeciones posibles y criticar posturas opuestas.

Todo esto sólo será accesible mediante profundos y continuos estudios; ya que, como ha dicho Mies: *«A nosotros nos interesa profundizar en el trabajo para llegar al núcleo de los problemas, que no pueden ponerse en duda.»* (1932a:474).

Así llegamos a un Gropius (1926) que nos habla no de ‘talleres’ o ‘estudios’ de artistas, sino de laboratorios donde se estudia y perfecciona continuamente. Sería una suerte de ‘industria’ que agrupa los fenómenos de esfuerzos humanos de coordinación científica, permitiendo aportar mayor precisión y acierto desde el carácter ‘científico’ del proceso.

Es la búsqueda perpetua de llegar a saber *qué* se puede hacer y respetarlo por medio de ver las cosas correctamente y actuar en consecuencia; sin compromisos y con cautela, en medio de un proceso inacabable que -como la ciencia- sacude su camino de verdad desde los errores en disminución sucesiva. Sin olvidar que, como nos ha dicho Ruskin: *«Hablar y obrar con toda verdad constante y exactamente, es cosa casi tan difícil y meritoria como hacerlo bajo amenaza de castigo.»* (1849:34).

Ya nos lo han dicho los taoístas, no se deben copiar formas, sino las razones de ellas. Para eso es necesario seleccionar lo mejor de cada postura o ‘doctrina’, a esto se le llama eclecticismo¹⁷. Ese *seleccionismo* se basa en rescatar lo pertinente a cada caso, aquello que es conducente al mejor resultado.

Ahora bien, la mayor dificultad del proceso proyectual, según Gregotti, es la constante participación que tienen las fuentes de conocimiento y los procedimientos de pensamientos distintos y a veces opuestos. Estas formas específicas de reflexión, en el proceso arquitectónico, se ‘suspenden’ y mezclan en su diversidad:

«Se podría proponer la hipótesis de que precisamente esta oscilación de métodos no homogéneos constituye la naturaleza específica del procedimiento del pensamiento proyectual en arquitectura, y que el predominio de alguno de estos elementos sobre los demás, o, mejor, la diversa jerarquía entre ellos, se constituye como material de la diversidad de las soluciones arquitectónicas.» (1991:30).

¹⁷ Literalmente Ferrater Mora (1994) define así el eclecticismo.

Este método es un *no-método* y, sin embargo, puede abarcarlos todos. Combina la fuerza de las diferentes orientaciones metódicas en la tarea procesual de fundación desde de la diferencia, que pide Gregotti. Este sincretismo que trata de concertar doctrinas diferentes, en una sola forma, se aplica a acciones o comportamientos que atiende a varios factores o funciones a la vez, según escribe J. Seguí.

Esto es propio de la forma de pensar la arquitectura, una unificación de opciones diversas, que metodológicamente quiere construir una simbiosis asociativa de procedimientos en busca de una más alta eficacia operativa. Este sincretismo metodológico permite que el proyecto tenga un método dúctil, un proceso comprensivo y un orden abierto; recurriendo alternamente a diferentes tipos de pensamiento y razonamientos.

En este sentido debemos consignar que R. Barthes en *La chambre claire* propone una ciencia de lo único y de lo irrepetible: «¿Por qué no habría de haber, en cierto sentido, una nueva ciencia para cada objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y no ya *universalis*)?». ¹⁸; Dando validez al método del no-método que los contiene todos en su desarrollo y flexibilidad sincrética y ecléctica ¹⁹.

Puede entenderse entonces que cada proyecto parece exigir su propio método evolutivo y necesario para desvelar la verdad del *caso a caso* específico. Es una suerte de eclecticismo de método que constituiría la única opción metodológica posible para una proyectación que, a lo largo de su proceso, debe activar la formulación de hipótesis y estratos provisionales donde tengan cabida lo abierto, toda la diversidad admisible y la heterodoxia propia del caso.

Así puede concebirse lo que solicitaba R. Barthes, que llevado a la arquitectura sería una propuesta de un método para cada caso proyectual. Una especie de eclecticismo operativo que lleva a utilizar, para cada situación, los procedimientos más adecuados y pertinentes; en una simultaneidad, donde se han de ajustar los medios a la finalidad y requerimientos específicos y singulares que es necesario soslayar.

Esto no significa que exista un exceso caótico y anárquico de métodos, sino que, al contrario, busca reconocer como hacen las ciencias, la necesaria adecuación de los métodos a los fines del caso específico. Así lo escribe Sarquis:

«...no hay, un método único e infalible, sino que cada científico, cada investigador, cada pensador va encontrando o inventando ciertos recursos metodológicos que favorecen su tarea. Esto no significa que haya anarquía metodológica. Hay lineamientos generales que van incorporándose a los procedimientos propios de una disciplina si a través del tiempo se revelan como eficaces.» (2003:135).

Es así como comprendemos que el proyecto crea su propio método ²⁰. Donde la humildad del autor, al someter sus intereses personales a las necesidades operativas de la obra que será, es una muestra de sacrificio y de un alto eclecticismo que reconoce la especificidad distinta de cada caso en sus realidades y verdades complejas.

¹⁸ *La cámara lúcida: Reflexiones sobre la fotografía*. París, Ed. Seuil, 1980.

¹⁹ A esto, Morin (1999) lo llama *estrategia*, como aquella cualidad capaz de elaborar una apertura de acción examinando las certezas, las incertidumbres y las probabilidades de la situación específica; donde este 'escenario de trabajo' puede ser modificado de acuerdo a los compromisos que adquiera. Sin respuesta generales, la estrategia siempre se plantea de manera singular en función del contexto y de su propio desarrollo dialógico.

²⁰ «...el método se crea con la obra...» nos recuerda el poeta chino Shin-T'ao (1641-1717:94).

De este modo cada proyecto conlleva una manera -a develar- de ser abordado y constituir sus comportamientos metodológicos. Que debe constituirse según sus condiciones propias que, de forma racional y lógica, constituyen un eclecticismo de autor y un sincretismo de método para que el proyecto alcance sus verdaderos objetivos.

7.2. DE LOS PROCESOS PROYECTUALES

7.2.1 EL PROYECTO: ENTRE PROBLEMA Y SOLUCIÓN

En este capítulo se desarrolla la comprensión de la arquitectura como una actividad epistémico-poética que, entendida como reflexión intelectual, racional y creativa, permite aceptar la distinción, conjunción e implicación mutua de los múltiples agentes heterónomos y heterogéneos que actúan en la definición del problema proyectual.

Problema que suele ser de alta complejidad por las interacciones e interrelaciones que avanzan en direcciones ‘opuestas’ y a pesar de las cuales se debe sintetizar en una respuesta precisa y formal. Solución que ayude a responder del modo más eficiente, inevitable y exacto al problema, que al ser descifrado y ‘resuelto’ en la lógica que precede su constitución podría reformularse nuevamente en busca de una coherencia crítica más completa del caso arquitectónico.

«Hoy ya no se puede pensar una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple, pero lo único capaz de aprehenderla y comunicarla es el gusto por el orden mental, la precisión y la inteligencia transparente.».

V. Gregotti, 1991

El halo epistémico que nos sugiere el epígrafe anterior, encuentra su correlación en el llamado transversal a entender la arquitectura como el producto de una intensa reflexión intelectual. Una adecuación a la lógica y la racionalidad o una ‘calidad de pensamiento’ para conjugar y ordenar los elementos de un problema²¹.

La comprensión de la filiación racional y lógica de la acción proyectual obliga a aceptar aquello que Jeremy Gray ya había enunciado: que el contraste entre racionalidad y creatividad es falso, pues -como ha dicho T. Mann- la más alta libertad surge de la calma suprema y de una objetividad no turbada.

Mies (1927b) deja muy claro la importancia de la razón cuando nos dice que la proyección es un problema complejo de decisiones intelectuales, que sólo se puede resolver con fuerzas creativas²².

Para Ginzburg la creatividad del inventor es posible porque conoce con precisión aquello por lo que lucha y, desde un método de pensamiento integral y orgánicamente racional, resuelve los problemas que se le ponen por delante; esto es una confianza en la fuerza de la racionalidad como motor de la articulación constructiva²³.

²¹ En este sentido, P. Valéry en *Eupalinos* expone la necesidad de claridad lógica, de simplicidad y de una operante racionalidad en el hacer proyectual; igual que De la Sota, cuando exige ‘cabeza’ al ‘proceso mental’ que es la arquitectura. Este ‘juego pensante’ que es la arquitectura para C. Dardi (1971) hace incluso hablar a Neumeyer de una «...arquitectura del pensamiento.» (1986:300) que se constituye como la ‘solución’ a un problema de lógica.

²² Esas fuerzas que Le Corbusier (1923) reconoce en la invención, audacia, inteligencia, imaginación y razón ‘fría’ que ha conducido a los ingenieros a la producción del avión, pues trabajan desde la conducta racional de organización de elementos también racionales.

²³ M. Ginzburg profundiza esto en dos textos: (1924 y 1926a). Así es como se pronuncia De la Sota, cuando después de ser consultado por cómo se expresa en su obra, responde: «No quisiera de ninguna otra que de la manera de hacer más lógicamente extendida.» (1968c:98).

También De la Sota piensa que la arquitectura es un problema que debe ser planteado y resuelto mentalmente, pero desde un esfuerzo por alcanzar la 'exquisitez intelectual' que puede producir una respuesta lógica de calidad²⁴.

En este sentido, A. Rossi se declara profundamente creyente de una arquitectura racional, donde la reducción o intensificación de las pretensiones lógicas ayuda a encontrar un modo más concreto de hacer. Es una especie de comprensión del proceso proyectual como un todo racional, pero en diferentes niveles de intensidad. Así lo expresa Quaroni:

«El proceso proyectual debe consistir por tanto en una sucesión de operaciones, algunas de las cuales deberán, si se quiere obtener un buen resultado, realizarse completamente dentro del campo racional de las capacidades cerebrales, mientras que otras deberán realizarse, mirando siempre al mismo objetivo, en campos de mayor o menor racionalidad según la complejidad de la operación 'sensible' que se está llevando a cabo. [...] Se puede decir que, para estas últimas, nunca podrá haber, una condición de 'completa irracionalidad' [hablamos de] una 'racionalidad profunda' para evitar los equívocos culturales que pueden derivarse del uso de palabras como 'intuición' o similares...» (1977:25).

Esta racionalidad 'profunda', menos formal en su constitución, indica un tipo de estrategia cognoscitiva y operativa basada en el supuesto que, para proceder en el campo decisional, es necesario una rigurosidad de fondo que acompañe la acción proyectual continuamente. Por ello la común solicitud de que el proyecto se genere de forma clara y lógica siguiendo criterios racionales y objetivos.

Ya se ha expuesto previamente en nuestro discurso la racionalidad del objeto, sin embargo ahora la extendemos al proceso. En este sentido, recae sobre Gregotti la oportunidad de comprender la ambivalencia de la racionalidad entre el proceso y el producto proyectual:

«...se propone, en cambio la idea de racionalidad como objetividad que no sólo atañe al proceso, sino al propio resultado visto como tendencia hacia una configuración final e inmodificable del objeto en cuanto definitivamente correspondiente a su objetivo.» (1972:47).

Ahora bien, la racionalidad -como hemos intentado expresar en el capítulo cuarto- admite la controversia en sus lógicas, siempre que se produzcan con la misma intensidad o disciplina intelectual. Recordemos, junto a Español (2007), que muchas etapas del proceso proyectual que se atribuyen a regiones oscuras, se hace quizá por 'pereza mental' pues, con mayor intensidad reflexiva, pueden ser racionalizables y transmisibles.

De aquí se desprende que, frente al 'atenazamiento', contrariedad e imposibilidad de dotar al proceso proyectual de un método científico puro, sí puede ser posible aplicar un cierto halo o voluntad de reflexionar con disciplina científica, en la búsqueda de la justificación más exhaustiva de cada decisión arquitectónica.

Ahora bien, para Morin (1999), esta complejidad del pensamiento de orden científico²⁵, y su reflexión sobre sí mismo, se da bajo los principios de la distinción, conjunción e implicación

²⁴ De la Sota habla de ello en dos textos: (s.f.b y 1955a).

²⁵ Es ese pensamiento profundo, «*inteligencia de la inteligencia*» para Machado (1936:226). Lo es porque sabe muy bien como la 'batalla' pudo perderse, algo como la metacognición de la que hablan los pedagogos, ese saber cómo se produce el propio aprendizaje.

mutua; en oposición a los principios de disyunción y reducción del pensamiento 'simplificante'²⁶.

Así, la naturalidad y claridad de la generación proyectual viene dada por el apego a la lógica, pues nuevamente la racionalidad deviene en sistema o manera de decidir -lo más justamente posible- en el proceso. Para ello la racionalidad va aplicando orden intelectual al delimitar, discernir y enfocar o enfatizar para transitar de lo confuso a lo nítido.

Esta imaginación proyectiva ordena muchas veces de manera inesperada o inusual, utilizando una virtud combinatoria que no se rige por pautas preestablecidas. Sino que busca sacarle el mayor partido posible a las circunstancias, desde una densidad de inteligencia que -con astucia y perspicacia- busca ser contenida en el objeto por medio de la reflexión integral.

A todo esto se le ha llamado 'belleza objetiva o práctica', en relación a la claridad, brillantez, y agudeza del pensamiento que da forma al proyecto. Esa inteligencia lógica que, desde la disciplina, otorga libertad para intentar mejorar todo lo posible la obra, sin dañar nada.

Debemos mencionar a F. J. Sáenz de Oiza (1993), quien nos recuerda que proyecto, en su origen griego, significa 'problema' y también nos indica que problema es todo aquello de lo cual aún no se conoce su solución. Por ello la proyección puede ser entendida como el establecimiento de nuevos caminos de búsqueda de soluciones desconocidas o, como lo expresa Gregotti: «*El modo de organizar y fijar arquitectónicamente los elementos de un problema.*» (1972:16).

Si entendemos el batallar con un problema como una sinérgica combinación de persistencia y astucia, que nos permite corregir continuamente la aproximación que se va configurando para alcanzar aquella anhelada solución, nos acercamos a invertir y unir los términos.

La dificultad de esto radica en que el problema arquitectónico reviste alta complejidad al tener que trabajar sobre interacciones e interrelaciones entre requisitos heterogéneos, llenos de nudos y hendiduras, que lo jalonan en direcciones opuestas. Lo que hace suponer que desde la seriedad del procedimiento se deba dar una búsqueda continua de interrogaciones, que posiblemente no lleguen a una respuesta totalmente acertada.

Es importante también reconocer que el arquitecto determina y, en cierta forma, estructura el problema; pero no puede -y no debe- decidir qué problema debe resolver. Eso está insinuado y expresado por la pertenencia ética del problema a la sociedad en que se inserta.

Por otra parte, dada la multiplicación de los sistemas 'ofrecidos' al problema proyectual, existe la posibilidad que no se alcance la comprensión global y exhaustiva del mismo. Frente a esta falta de claridad -según indica Alexander (1964)- se suele volver a un orden formal escogido sin arbitrio; así el problema, en razón de su complejidad, queda sin real solución. Ahora bien, a todo lo antes dicho, se debe agregar la cotidiana ambigüedad de los objetivos del proyecto, que propician su anexión a la categoría de 'problemas más definidos'.

²⁶ La inteligencia humana es, según escribió Ruskin (1849), el sello más elevado de la vida creadora, porque con la adecuada mentalidad e ingenio 'natural' se alcanza la belleza más apropiada, que consecuentemente se caracteriza por la razón.

Cuando Teige (1928-29) pide seguir la estela de una arquitectura 'científica' parece apoyar la frase siguiente de Mies: «*La belleza de la creatividad es el resplandor de lo verdadero.*» (1927-28:417). En este mismo sentido, Chernikov nos dice que, marcados por la inteligencia, la forma superior de construcción es una solución alcanzada de forma racional, a la que se llega según -Alexander (1964)- por el criterio y la economía de pensamiento, donde incide de manera decisiva la razón creadora que actúa de forma cerebral y científica (De la Sota, 1956a y 1968b).

Ciertamente no existe una relación unívoca entre problemas y respuestas en el proyecto arquitectónico, pues la correcta comprensión y ordenación de las dimensiones del problema hacen que la respuesta se esconda muchas veces en él mismo. Porque es desde sí mismo, desde donde puede surgir la solución apropiada, que actuaría *transductivamente* al convertir una infinidad analítica del problema en un ‘cristalización’ sintética del resultado.

Esta relación entre problema y solución (o ‘problema a resolver o definir’²⁷) lleva a darle importancia a la estructuración del planteamiento del mismo, pues es desde ahí desde donde surgiría un buen resultado. Tal como ha dicho P. Hein: «*La definición del problema en las mejores obras forma parte de las respuestas.*»²⁸.

Hablamos de un pensamiento ‘depurador’, que para comprenderlo obliga a respetar la lógica propia del problema. Por ello, Le Corbusier destaca, cuando habla del avión, la lógica que ha precedido al enunciado del problema. Para él, este medio de transporte demuestra que un problema bien planteado encuentra su solución: «*La majestad de las soluciones que se desprenden de un problema bien planteado...*» (1923:80)²⁹.

Por esta comprensión del problema ‘bien planteado’, Le Corbusier pide estudiar el problema de acuerdo a su enfoque verdadero, el único capaz de dar claridad para entender cómo concretar el organismo arquitectónico. Esa cualidad de no arbitrariedad de los problemas, lleva a Buckminster Fuller a hablar de ellos en frecuencia científica:

«*Todos los hombres de mentalidad científica saben que es tal la naturaleza de la ecuación matemática que un problema adecuadamente planteado es un problema resuelto.*» (1932:209).

De esto se desprende la intención de Mies de no enseñar soluciones, sino caminos para resolver problemas. No es otra cosa que reconocer los componentes estructurales y separables de cada caso específico. La dificultad de todo esto radica, como ya hemos visto, en que los problemas suelen ser imprecisos, poco claros y apoyados en necesidades diversas y, muy a menudo, contradictorias.

Tal vez, al ser consciente de esto Gregotti (1991) pide redoblar el esfuerzo por ser precisos, compleja y racionalmente, para anticipadamente intentar prever los resultados en el proceso de producción.

Recordemos que, por la profundidad extrema y la penetración seria en las cuestiones contingentes a cada problema, surgen posibilidades proyectuales inesperadas y afinadas para la singularidad de las circunstancias. En este sentido, algunos autores hablan del problema proyectual como una ‘ingeniería inversa’ que, para ser comprendida, debe distinguir o separar lo que naturalmente está interrelacionado. Para luego volver a reunificar en la síntesis formal que se eleva como respuesta tendente a solución óptima. De esto nos habla Quaroni:

²⁷ Valéry escribe que «...con certeza la respuesta que nos damos nunca es más que la pregunta misma...» (1924:78). Esto obliga a no descuidar la pregunta, pues es desde un problema claramente elucidado desde donde surge la respuesta apropiada, según el autor.

²⁸ Extraído de (Español, 2007:9).

²⁹ Escribe Le Corbusier: «*Inventar una máquina de volar sin recordar nada extraño a la mecánica pura, o sea buscar el plano sustentador y una propulsión, era plantear bien el problema: en menos de diez años todo el mundo podía volar.*» (1923:89).

«...el cerebro humano no logra trabajar ‘racionalmente’ más que reduciendo los problemas complejos en sus cantidades y calidades homogéneas, precisamente porque de esta manera es posible ir al fondo científico de los mismos y preparar posteriormente los métodos de análisis y de elaboración capaces de ser integrados en las fases del proceso proyectual.» (1977:24-25).

Esto implica no dejarse llevar por la ilusión de que proyectando complicadamente se hace arquitectura más evolucionada, avanzada y moderna. Esta búsqueda de nuevos problemas se complica porque el proyecto arquitectónico moviliza innumerables elementos en mutuo conflicto, donde sus fricciones internas forman un entramado complejo, ‘imposible’ de desenredar de una manera mecánica. Recae, entonces, el peso en la capacidad de acertar las decisiones³⁰.

En este sentido, Alexander nos recuerda que nueve de diez casos proyectuales no es posible resolverlos porque no ha sido factible llegar a aprehenderlos: *«...no podemos ver qué es ‘lo que busca’ la estructura interna.» (1964:118).*

Aquí cobra importancia el pensamiento complejo de E. Morin, sobre todo cuando nos dice que debemos ser capaces de trabajar con lo insuficiente e impreciso: *«...hace falta, de ahora en adelante, aceptar una cierta ambigüedad y una ambigüedad cierta.» (1990:23).* Cuestión que no debe confundirse con relativismo epistémico, sino que debe entenderse como tolerancia al margen de variación que una solución admite sin dejar de serlo.

Para esto Norberg-Schultz pide plantear ‘problemas particulares’ que sean capaces de asegurar estabilidad a través de los cambios en el proceso proyectual. Porque se debe ser consciente de que la mayoría de los problemas tiene varias soluciones correctas, pero siempre una solución o es satisfactoria o no es solución: *«...es más importante para el resultado plantear preguntas correctas, que dar respuestas a preguntas equivocadas.» (1967:84)*³¹.

Por ello, para De la Sota la buena arquitectura es humilde en entender que sólo debe resolver totalmente un problema planteado, sin más y con toda su complejidad. Pues la calidad de la arquitectura reside en que las cosas sean apropiadas y sirvan, incluso defendiendo la modestia de aceptar la imposibilidad (como posibilidad) de hacer surgir soluciones más acertada³².

Así también lo ve Zumthor cuando pide preguntarse incesantemente, en busca de las ‘buenas respuestas’: *«... responder, del modo más exacto y crítico posible a las preguntas derivadas...» (1988:25).* Por ello es que entiende el proyectar como un ‘inventar’, pero una invención que se da desde la modestia de comprender el proceso proyectual como un solucionar problemas.

Estas respuestas necesarias, deben aglutinar y dar forma a la armonización de los múltiples problemas en conflicto. Para ello se requiere la radicalidad de buscar una solución siempre

³⁰ Como dice Balmes cuando afirma: *«No está la dificultad en comprender, sino en atinar.» (1845:74).*

³¹ Como bien recuerda De la Sota que ha dicho Le Corbusier: *«No se hace revolución revolucionando, sino encontrado soluciones.» (1970a:60).* Tal vez De la Sota pensaba en Le Corbusier, cuando éste pide el estudio escrupuloso y la especulación intelectual para plantear y solucionar bien un problema, o cuando Mies (1924b) pide valentía para tener las ideas claras y llegar a una solución radical.

Ginzburg (1924) también reclama una respuesta clara, ‘exacta’ y sencilla a un problema planteado con decisión que comprende las incógnitas que conlleva.

³² De la Sota es reiterativo sobre este tema en sus escritos. Lo expresa en al menos cinco textos: (1968b, 1969c, 1985, 1987a y 1990b). Sobre el gimnasio de Maravillas escribe: *«Entonces, se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la arquitectura que no tiene.» (1985:73).*

parcial, limitada y abierta, pero de cercanía máxima a ser considerada dentro de lo inevitable. En este sentido, A. Aalto entiende la radicalidad como una cierta valentía ética:

«Es necesario ser radical para evitar limitarse a producir obras de atractivo meramente superficial, y empezar así a encontrar los problemas a resolver para crear las bases de una arquitectura más sólida y valores verdaderos para la felicidad ‘de cada día’ del hombre.» (1930:369).

Actualmente se considera que hay situaciones proyectuales que superan la dinámica problema-solución y requieren un ‘salto de nivel’, donde se suele superar una dialéctica infructuosa, he incluso la buena respuesta cambia la pregunta. Así lo ve Adorno (1966) cuando expone que el intento de explicación presupondría tener que encontrar primero la solución, con lo que puede reformularse el problema hacia un nivel de coherencia más elevada.

En este sentido, resulta esclarecedora la pregunta que realiza B. Leupen:

«¿Puede compararse el hecho de proyectar al de resolver un problema cuya solución (en este caso la forma) está encerrada en el trabajo mismo?» (1993:16).

Por ello es tan compleja la elección de una forma. Porque, como ha dicho Valéry (1924), ‘trabaja en contra tuya’ al abrir más preguntas si es acertada en su constitución como respuesta.

Sin embargo, y a pesar de todo, se debe alcanzar una forma ‘definitiva’. Se tiene que llegar a ese objeto arquitectónico que deberá dar respuesta original, pero firme y precisa, en su fragilidad como resultado absoluto.

Gregotti (1991) sostiene que el principio de la constitución de la forma, en relación a la búsqueda de la esencia del problema abordado, es síntoma del esfuerzo de precisión como objetividad del sujeto que proyecta.

Es lo que Alexander (1964) llama ‘la profunda correspondencia estructural subyacente’ entre la pauta de un problema y el proceso de ‘diseño’ de la forma que responde a dicho problema. Donde incluso la forma llega a ser entendida como la solución para el problema.

Ahora bien, la complejidad del problema casi nunca queda desembrollada del todo, porque las formas generalmente son incapaces de satisfacer cabalmente las solicitaciones que este genera. Sin embargo, esto no puede impedir el esfuerzo por entender la forma requerida tan completamente que alcance -lo mejor posible- la conformación que debe lograr un calado tan hondo que haga no solo que el problema se resuelva, sino que también se aclare. Sin olvidar lo que nos dice Alexander:

«Estamos tratando de hallar una especie de armonía entre dos elementos intangibles: una forma que aún no hemos diseñado y un problema que no podemos describir debidamente.» (1964:31).

Así comprendemos que la búsqueda incesante de la definición más aproximada posible del problema proyectual, utilizando una racionalidad y lógica capaz de moverse en cierta incertidumbre y controversia, supone profundizar críticamente en la búsqueda de la lógica que precede al problema, como fuente posible de una coherencia que se modifica cuando la respuesta proyectual, puede sugerir que el problema ha sido replanteado (visto desde nuevas dimensiones) y entonces, debe reformularse hacia un estado más alto de solución posible, antes imperceptible.

7.2.2. EL PROCESO DIALÉCTICO CRÍTICO EN LA PROYECTUALIDAD

En este epígrafe se expone la concepción del proceso proyectual como un camino de juicio crítico y autocrítico sobre el proyecto. Desde un escepticismo positivo que ponga en duda y obliga a penar y repesar el 'porqué' de cada movimiento, se desarrollaría una labor crítica que permite aproximarse a su contenido de verdad.

La crítica se establece como un modo de perseverar en la coherencia, desde la detección de las incoherencias entre los múltiples sistemas, elementos y relaciones que confluyen. Por ello se habla de un tejido de coherencias que se generan desde la crítica poética y dialéctica sobre sí misma.

Así se hace necesaria la dialéctica y su versión negativa, como aquella que permite confrontar contrarios y depurar en la unión de lo diferente, pensando positiva y negativamente al mismo tiempo, de forma sincrónica y paradójica.

«La forma todavía no está enfocada, mientras se sigue, dialécticamente, excluyendo o incluyendo, en búsqueda de una 'estructura' anterior a lo formal...».

F. Purini, 1980

Kant, en 1790, nos dice que le es consustancial a la razón someterse a la crítica y ésta, a su vez, comporta el juicio que se enfrenta a aquello que K. Harries ha definido como la *híperconciencia* de que el trabajo proyectual puede ser de otra manera.

Una acepción -la más usual- es considerar esta posibilidad (que el proyecto pueda ser de otra manera) como un paso a la arbitrariedad. Sin embargo, otra comprensión nos lleva a corroborar la necesidad y cuasi-obligatoriedad de desarrollar el juicio crítico para decidir³³.

Sabemos que la razón del juicio es 'fría', pero que nos ayuda a ver claro en su sometimiento a la verdad³⁴. Por ello la práctica enriquece el juicio por medio de la crítica inteligente que, a su vez, permite regular el propio hacer. La filiación entre juicio y crítica la expresa con claridad C. Martí:

«...crítica y crisis tiene la misma raíz: ambas aluden a esas situaciones que se dan a lo largo de todo proceso en las que ocurre algo decisivo, o en las que se produce una inflexión importante. En griego, crisis significa precisamente 'decisión' y deriva de krino, 'yo decido, separo, juzgo'. De ahí que el crítico sea el que emite juicios, el que posee kriterion o facultad de juzgar.» (2003:99).

Entonces la crítica es sustancia esencial del proyecto, desde su intelectualidad y lógica insustituible. Volvamos a Jakobson que, como vimos en el capítulo seis, nos permite entender que la crítica poética se encarga de lo propiamente arquitectónico de la arquitectura. Es decir:

³³ En palabras de Mies: «...desde la irresponsabilidad de la opinión a la responsabilidad del juicio.» (1938:44).

³⁴ La razón es definida por Machado como 'tribunal de la lógica'. Un lugar donde no se puede aceptar nada sin examen (Thomas, 1998). Porque el juicio es, como escribe T. S. Eliot (1932), 'tan inevitable como la respiración'.

el proyecto y su proyectualidad, que le permiten a la crítica acceder a la lógica y verdades interna y externas de la propia obra en generación³⁵.

Para Adorno (1966) el juicio siempre debe referirse al ente que debe ser juzgado, por encima de toda particularidad encerrada en el juicio mismo. De este modo, entiende que la crítica se debe apartar cuidadosamente de toda emoción y desprenderse de cualquier propósito distinto a ella misma, llevándose a cabo de manera completamente impersonal. Esta crítica concreta podría ser objetiva y sincera, tal como lo sostiene Russell:

«Es importante comprender que cuando decimos que algo es bueno en sí mismo, y no simplemente como un medio, atribuimos al objeto una propiedad que puede tener o no, con entera independencia de nuestra opinión sobre la cuestión, de nuestros deseos o de los de otras personas.» (1966:20).

Este acomodo de la crítica al objeto es desarrollado por W. Benjamin cuando ofrece una forma materialista de crítica, en el sentido de ajustada al material propio de la obra, en la búsqueda de los contenidos de verdad que ella comporta. Esa 'objetividad' del juicio crítico obliga a anular los prejuicios y buscar la veracidad de éste.

Ahora bien, H. Piñón logra vincular la objetividad del juicio con su innegable condición subjetiva, en cuanto realizado por el sujeto, pero con criterios de validez universal y no personal o individual:

«Tal subjetividad está desprovista, pues de cualquier componente personal, que remitiría a uno u otro individuo particular, y se refiere al sujeto del juicio por oposición al objeto del mismo.» (1998:110).

Hablamos de una subjetividad objetiva, que comporta una actividad crítica y enjuiciadora en el proceso proyectual. Donde el sujeto participa en la construcción de un 'universo' ordenado, con criterios que determinan los atributos propios de la obra, independientes de él mismo (como autor) y de cualquier sistema o regla exterior a la obra. De este modo lo personal, en cuanto arbitrario, deja de tener relación con lo subjetivo.

En cierta forma para la auto-crítica del proceso y proyecto es necesario un 'inconformismo positivo' y productivo que asuma ese trabajo 'horrible' -como le llama T. Eliot (1932)- a la labor de criba, combinación, construcción, erosión, corrección y prueba creativa, donde nunca se debe estar conforme con la propia obra pues es muy probable que la verdad sea lo contrario³⁶.

Desde esa base conviene seguir a Adorno, cuando nos dice: *«Sólo aquellos pensamientos que van hasta el extremo hacen frente a la omnipresente impotencia del sólido consensus universal.»* (1966:42).

De este modo, el arquitecto 'crítico' se ve en el trance de decidir por dónde comenzar a 'demoler' pues, como ha dicho Teige (1929), sin un agudo criticismo y una sinceridad crítica hacia el proyecto, la obra se encuentra en peligro de estancamiento.

³⁵ Por esto S. Sontag (1966) nos dice que la función de la crítica debería residir en mostrar *cómo es lo que es*, e incluso *qué es lo que es*.

³⁶ Recordemos que Eliot decía: *«Incluso sostengo que la crítica empleada por un hábil y diestro escritor sobre su propia obra es el tipo de crítica más vital y de mayor nivel...»* (1932:18).

En este sentido, la crítica debe poner en crisis aquello que va a enjuiciar y poner en crisis es dudar³⁷. Como lo dice J. A. Marina, al pedir enjuiciar su propia obra:

«...no se fíen de lo que digo. No acepten nada sin mirarlo previamente con lupa. Piensen primero si tengo razón, descubran el eslabón más débil de cada argumento –que es por donde siempre se rompe–, busquen ejemplos en contra, estiren las costuras del discurso para ver si aguantan, aplíquenlo a casos diferentes, nieguen lo que digo a ver qué pasa, saquen consecuencias y exijan las explicaciones antes de asentir. En esto consiste pensar críticamente.» (2004:170).

Así, se hace imprescindible someter todos los aspectos a un riguroso juicio crítico, de modo que se haga presente el valor de la crítica para contraponer, desmontar y montar -ajustando los diversos requerimientos relativos- los 'aparatos de relojería' que se van constituyendo.

Para ser profunda y fecunda la crítica debe 'desconfiar' y 'sospechar', un escepticismo crítico que permite mirar o examinar cuidadosamente. Como lo ha enunciado Pérez Oyarzun:

«Un escepticismo que puede verse como actitud crítica más que puramente pesimista. [...] escepticismo crítico –tal vez como respuesta a tantos y sucesivos cambios de paradigmas– constituye la base sobre la cual se asienta esa importancia concedida al caso arquitectónico, concebido como un universo, acotado e irreductible a cualquier intento de generalización.» (2002:33-34).

Este camino debe asumir que reflexionar seriamente es dudar de todo antes de afirmar nada. Como ha dicho F. L. Wright (1931): hay que acostumbrarse a pensar inmediatamente el *porqué* de cualquier cosa, para que las razones de un edificio no cubran las grietas de la duda, sino que ayuden a revelarlas.

De este modo y con el escepticismo crítico que duda constantemente³⁸, aparece como objetivo del juicio crítico, la capacidad de 'valoración' que busca la esquivada y difícil calidad. Es el deber que tenemos de reconocer lo bueno por medio de la exigencia de la corrección de un juicio acertado que valore la calidad.

Este examen de la importancia de una realización, que distingue lo valioso de aquello carente de valor, lleva a Mies a recocer que dicha pregunta es decisiva: *«La crítica consiste en ponderar el valor e importancia de una determinada obra.»* (1930b:465).

En este sentido, Norberg-Schultz nos dice que la crítica debe decidir si una operación es verdaderamente una solución real y acertada, o si es más o menos agradable pero irrelevante. Este distinguir entre lo bueno y lo malo nos recuerda que, como ha dicho Seguí: *«Crítica quiere decir juzgar la bondad, verdad y belleza de las cosas.»* (1996:93).

En este sentido, Para Adorno (1970), en una obra todo lo que deba ser o no ser, no puede separarse de juicio que pregunta por lo bueno y lo malo. Siendo necesario -para distinguir lo correcto o equivocado- reconocer lo verdadero, pues el parámetro básico es comprender la verdad o falsedad de una proposición.

³⁷ Esto lo explica J. Seguí (1996).

³⁸ Antonio Machado argumenta a favor del escepticismo crítico, al que ve como único medio para defender algunas cosas; donde se debe empezar dudando, para luego aceptarlas, pero con reservas y restricciones. Pues *«La gracia del escéptico es que los argumentos no le convencen.»* (1936:45), siendo el escepticismo poético, que suele ser más hondo y riguroso, el más difícil de refutar por su auto-origen crítico.

De éste modo el contenido de verdad se enlaza con la crítica, como ‘inmanencia reflexiva de la obra’, donde el rigor de juicio facilita el repudio de todo lo que en la obra no es al caso. En este sentido, para W. Benjamin, las apariencias objetivas se confunden con el contenido de verdad por lo que deben ser criticadas³⁹.

Ahora bien, la crítica muestra su relación con la obtención de coherencia cuando Valdecantos escribe «...la estrategia de la crítica va buscando la preservación de la coherencia.» (1999:54). De esta forma la ubica como un juicio sobre este concepto. Cuestión que Gregotti expresa claramente: «Es un juicio sobre la coherencia entre principios internos y resultado, juicio, pues, sólo interno a la obra.» (1991:45).

Entonces puede entenderse la crítica proyectual como una detección de incoherencias o *falsación*, dada desde el estudio y análisis de las relaciones múltiples que el proyecto establece en su proceso para construir su más sólido y eficaz sistema de regulación proyectual. Por lo tanto la coherencia no es un absoluto, sino que depende del entramado sistémico (también ético y epistémico) que el proyecto configura para darse forma.

En este sentido, podemos comprender que parte del juicio de valor de un proyecto procede del estudio de la coherencia de la obra y su trabajo está en detectar las contradicciones, las incoherencias y las faltas de compromiso (como relaciones negativas que separan las apariencias verdaderas de las falsas). Hasta un nivel superior de coherencia que mide la verdad propia de la obra; así lo expresa A. Miranda:

«La falsación puede detectar el grado de calidad interna o propia, el grado de autocoherencia o fiabilidad o, en caso contrario, el defecto de éstas y el grado de descomposición estructural de la obra.» (2011a:131).

Este juego de ‘distancias recíprocas’, que es como define Gregotti a la crítica, no es tan solo ‘evaluativa’ o ‘normativa’. Comporta en sí mismo la fuerza constructora que produce desde sí para iluminar la situación donde se ocasiona una arquitectura⁴⁰.

De este modo la crítica ayuda a guiar y reorientar por medio de un nuevo estado de conocimiento, que se renueva continuamente. Como se deja entender en este extracto de la *Oda a la Crítica* de Pablo Neruda:

«Crítica, motor claro del mundo, / ciencia pura, / signo de la velocidad, / aceite de la eterna rueda humana, / espada de oro, / piedra de la estructura [...] Crítica, eres mano constructora.».

En este sentido, Carles Martí (2003) nos recuerda que la crítica, más allá de decirnos cómo la obra ha sido hecha, debe incidir en la concepción de la obra. Pues analizar, criticar y proponer son partes enlazadas de un solo proceso cognitivo, donde el crítico y el artífice se sitúan en el mismo campo de interés constructor.

Así, y tal como lo ha dicho Todorov (1968), existe una relación de complementación entre poética y crítica⁴¹. Que es la condición de ser generadora o propulsora de nuevas formas, con ello se reafirma que toda acción creadora tiene ‘forzosamente’ una raíz crítica.

³⁹ Para E. Maura «...de tal manera que dichas apariencias no pueden ser ‘desveladas’ sino destruidas críticamente.» (2013:59).

⁴⁰ Esto lo desarrolla I. de Solà-Morales (1995).

De esta forma, cobra sentido comprender que la crítica no llega desde fuera, sino que es inmanente a la obra y su proceso. Como pide Oud (1922-23), cuando nos dice que se debe *poner el agujón* precisamente en una autocorrección continua de resistencia eterna, al modo de los razonamientos encadenados, hasta alcanzar el ápice o el vórtice de nuestro ingenio.

En este sentido, sería desde la penetración en la complejidad y heterogeneidad de los enlaces, sistemas y elementos que actúan en un proyecto, desde donde nace la buena crítica. De hecho, para Montaner (1999), es su constante sometimiento a ese examen de forma dialéctica, es decir sin dogmas, ni posturas ajenas al objeto, el que permite entrar de lleno en la sustancia misma del proyecto para reconocer y potenciar sus cualidades y los problemas irresueltos que permanecen camuflados.

Así se puede entender el proyecto como un proceso formativo constituido por un encadenamiento de juicios que, en constante dialéctica, van dando estructura y forma al objeto. Una suerte de crítica poética o creativa, donde se va realizando el entramado de coherencias para dar soporte a la forma construida. Un entramado que se genera poéticamente al criticarse a sí misma, en una extraordinaria 'doble objetividad', propia de la obra que se juzga a sí misma con sus propias leyes y ángulos de análisis.

El proceso dialéctico crítico debe asumir, por un lado, que la contradicción es no dialéctica pero, por otro lado y como ha dicho D. Hofstadter, ella es una de las fuentes más importantes de clarificación y progreso. Pues en cuanto surge una contradicción, por ejemplo en matemáticas, los encargados intentan determinar inmediatamente qué sistema es responsable para distinguirlo, examinarlo y corregirlo. Por ello, lejos de debilitar una disciplina, la contradicción y su rectificación la fortalecen.

De acuerdo a P. Valéry (1957) ese sentimiento contradictorio es una condición de toda obra. Entonces aceptamos que las contradicciones inherentes a la esfera de un determinado fenómeno son las que configuran el objeto de estudio de una determinada ciencia. Por ello, Battisti propone pensar el proyecto como instrumento de análisis para el conocimiento material de contradicciones en la disciplina arquitectónica. Así la contradicción deja de ser una categoría dada y pasa a ser parte de un proceso de conocimiento.

De esta manera la arquitectura tiene la capacidad de reunir, bajo la forma de una respuesta concreta a un encargo, los extremos de la contradicción. En palabras de G. Luckàcs:

«Es claro que los elementos de esa contrariedad -considerados abstracta y genéricamente- dan con un problema central de la arquitectura: la contradicción y la unidad de las contradicciones en la dialéctica de la finalidad 'externa', extra-artística, y la finalidad puramente estética es ciertamente un problema central de la arquitectura.» (1963:86).

Ahora bien, esa 'región de controversias'⁴² que es la oposición de contrarios, debe ser irrenunciablemente resuelta por la arquitectura, pues las contradicciones son parte fundamental e interna del problema, pero no de la solución. Para esto se debe querer buscar lo problemático y poner en duda lo pensado, una suerte de escepticismo operativo que incluso llegue a pensar, críticamente, en contra de lo que se diga o haga.

⁴¹ V. Gregotti (1968) habla de la insolubilidad de los nexos entre crítica y proyecto, entre acción y reflexión, y entre teoría y práctica.

⁴² Con estas palabras define J. Ruskin (1849) la oposición de situaciones contrarias en el proyecto arquitectónico.

Sabemos que la dialéctica es irremediabilmente escéptica, pues sólo así se puede llegar a los ‘callejones sin salida’ del pensamiento y lograr buscar una nueva opción de salida ‘por los tejados’⁴³.

Para ello, nos dice Shusterman, debemos entender y aceptar la diferencia dentro de la unidad orgánica; pues sólo gracias a la dialéctica se puede tomar conciencia de lo diferente que mantiene lo heterogéneo en la búsqueda de la unidad. Así la dialéctica puede desvelar que es la disyunción -no diferencia- de elementos irreconciliables quien atenta contra la necesidad de síntesis:

«...[la disyunción es] el fundamento lógico estructurador de dos argumentos de primer orden que pretende socavar la misma coherencia del concepto de unidad.» (1992:95).

Debemos reconocer que, tal como dice M. Breuer, la mayoría de los problemas que debemos resolver presenta dualidades inherentes. Donde este perfil ‘opositivo’ obliga a entender y convertir la diferencia en un elemento de factibilidad y viabilidad de la dialéctica; pues la fundación de la diferencia viene a ser la defensa de su propia posibilidad de ser pensado por medio de la razón crítica que interviene sobre lo que existe.

Aquí entronca la negatividad dialéctica de Adorno (1966), en cuanto ella se libera de la imposición afirmativa, sin perder precisión. Es una suerte de antisistema que mide lo heterogéneo, donde ‘dialéctica’ pasa a ser la ‘conciencia consecuente de la diferencia’⁴⁴.

Reconocida la necesidad de la diferencia, ésta toma sentido cuando Ferrater Mora (1994) habla de la dialéctica como un ‘acuerdo en el desacuerdo’, donde la dialogía enfrenta posiciones contrapuestas que son esencialmente una tendencia a la unión.

Este juego de conjunciones inherentemente contradictorias, como lo define Benjamin (1936), hace que *el uno* se convierta en *lo otro* hasta no poder decir cuál es uno y cual otro. Pues el principio dialógico nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad, asociando términos completamente antagónicos⁴⁵.

Para F. Jameson (1985) parece un imposible el tener que pensar al mismo tiempo en positivo y negativo sin que ninguno de los juicios atenúe la fuerza de su contrario; sino, más bien, siendo perfectamente capaz de registrarse lo heterogéneo, considerándolo en el propio interior del objeto de pensamiento. Esto consiste en oponer lo que no es a lo que es, pues cada cosa se torna, a la larga, en su contrario.

De este modo la dialéctica desarrolla la diferencia que dicta lo universal. Por medio de un movimiento en forma de contradicciones, que en cada paso parece enseñar sus variaciones de

⁴³ ‘Callejones sin salida’ y ‘salir por los tejados’ son expresiones que usa A. Machado (1936) para referirse a la dialéctica.

⁴⁴ Adorno lo explica en profundidad suficiente para nosotros: «Desde los críticos aristotélicos de Hegel se viene objetando contra la dialéctica, que reduce todo lo que cae en su molino a la forma puramente lógica de la contradicción, dejando de lado -según argumenta aún Croce- toda la variedad de lo no contradictorio, de lo simplemente distinto. Así se le achaca al método lo que es culpa de la cosa. Mientras la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo.» (1966:14).

⁴⁵ Al respecto, véase el texto de E. Morin (1999).

totalidad posible. Es una suerte de autocrítica que respeta su objeto desde la convicción de que hay contradicciones irreductibles a la síntesis, de no ser tratándolas⁴⁶.

De esta forma se comprende que el antagonismo debe surgir desde el objeto. No ser impuesto por el sujeto al objeto, en una contrariedad forzada que nada tiene que ver con la contrariedad objetiva que la dialéctica necesita.

Entendemos entonces que se debe fundar la proyectualidad en la superación dialéctica de lo positivo y lo negativo. Que encuentra resonancias cuando Behne (1923) expresa su '*Contra lo uno y lo otro*', o cuando Alexander (1964) afirma su '*Ni lo uno ni lo otro*'.

En el caso de Behne, esta doble 'contra' se salva desde la oscilación entre los extremos y la aceptación y negación siempre cambiantes de lo contrapuesto, donde se abre la posibilidad de recoger todas las tensiones dinámicas -abierta y libremente- en una evolución continua. Tal como pide Buckminster Fuller cuando habla de oponerse a las fuerzas destructivas externas e internas, una oposición que sólo se superará aceptando la realidad desinteresadamente y resolviendo las tensiones en un nivel superior.

Esto es lo que se llama 'proceso dialectico', que llega a la afirmación a través de la negación que dice simultáneamente sí y no. Una racionalidad consciente de las dificultades que surgen de esta confrontación y de las contradicciones que ella suscita; pues el perseguir la totalidad y arremeter contra ella, hasta hacerla resistente, esconde la ambición de la completitud.

La capacidad de oponer objeciones al propio proceso de pensamiento y generar conflictos en algo que podría quedarse aparentemente calmo, sólo se hace posible en la convicción de que el proceso dialectico, al discurrir y confrontar, avanza y se depura⁴⁷. Como ha escrito Vittorio Savi:

«Ninguna de las dos refundadas representa radicalmente las antípodas de la otra, por tanto, no existe oposición [irremediable], sino sólo la probabilidad de la alianza, de la integración, de la síntesis, de la armonía reencontrada...» (2003:104).

Llegado este punto se debe hablar de dos condiciones subyacentes en la dialéctica: la sincronía y la paradoja. La primera nos habla de la armonía de contrarios, queriendo hacernos presente la correspondencia entre estados simultáneos de dos sistemas donde su conexión no es de causa y efecto, sino de homología entre dos cosas que ocurren complementariamente al mismo instante.

Entonces la sincronicidad implica considerar al mundo tal como es, como un sistema interrelacionado y ya armonizado, donde no existen dualismos a pesar de las diferencias profundas que se complementan.

Es una sutil especie de liberación de las contradicciones. No se niegan, pero se comprende que desde la exclusión que ellas comportan se debe pasar a diferencias simultáneamente necesarias, que se hagan sincrónicas en su dualidad y complejidad.

⁴⁶ Escribe Adorno: «*El pensamiento dialectico busca captar aquello que es heterogéneo al pensamiento como un momento propio del pensamiento...*» (1966:146).

⁴⁷ Arnau nos lo fundamenta más profundamente: «*El 'sed contra', que quiere decir pero en contra de Santo Tomás, que fabrica pruebas contrarias a lo que sostiene, o la duda metódica cartesiana no son sino modalidades del viejo y limpio pensamiento socrático y dialéctico [...] que atribuimos a la arquitectura una condición dialéctica quiere decir, sencillamente, que la consideramos acontecimiento que da juego a una constelación de ideas.*» (2000:42-43).

Por su parte, la paradoja, como nos dice A. Heckscher «...permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad» (1962:102). En este sentido, la potencialidad de la paradoja reside en que no es contradictoria simplemente, sino que nos permite acceder al origen de la contradicción. Por ello J. A. Marina nos dice que para comprender alguna de las paradojas debemos conocer profundamente el intrincado sistema de relaciones que conlleva.

La paradoja es, para F. S. Fitzgerald, prueba de una inteligencia superior, al tener ideas contrapuestas en mente y seguir funcionando. Implica que, para poder comprender la paradoja, sea necesario pensar contra sí mismo y su propia obra, con la finalidad de encontrar ese 'salto de nivel' que las resuelve. Así lo escribe Marina:

«...tenemos que lidiar con la complejidad. Hace siglos Heráclito dijo: 'el conflicto es el padre de todo' pero los lógicos y matemáticos que han estudiado las paradojas saben que sólo se solucionan subiendo de nivel. Las contradicciones se resuelven por elevación.» (2004:27).

Esta necesaria duda de la propia obra⁴⁸ le da a la 'creación' un carácter 'negativo' pues, como ha sostenido Adorno (1955), pensar contra sí mismo y su obra no puede separarse de su fuerza productiva. Este reflexionar críticamente sobre su propio actuar es parte fundamental de la dialéctica negativa:

«Si la dialéctica negativa exige la reflexión sobre sí mismo, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo.» (Adorno, 1966:265).

Esto es esencial para poder comprender la paradoja, pues el pensamiento crítico debería darse necesariamente de forma negativa, lo que en el fondo quiere decir: positivamente pensando en mejorar.

De esta forma obliga a sostener una doble negación, que no es lo positivo. Es la desarticulación de ambas negaciones en una cualidad cuasi científica al combinar unidades complejamente contradictorias que, por su origen constructivo, permiten el progreso desde la paradoja. Así lo explica E. Barahona:

«...la apertura del pensamiento a lo-otro-de-sí a través de una nueva razón de carácter dialéctico, negativo e, incluso, estético, como salida y corrección de la racionalidad de dominio instrumental. El propósito es encontrar lo otro distinto de la razón identificante, algo que, finalmente, sólo se podrá hallar si no se baja la guardia en la tarea crítica, pues a la esencia de la dialéctica negativa pertenece que no se tranquilice en sí misma como si fuese un sistema total; tal es su esperanza. Para Adorno, incluso la dialéctica negativa tiene que criticarse a sí misma, aplicarse sus propios principios, ir contra ella.» (2006:233).

Entonces el proceso dialéctico se convierte, como ha dicho Purini, necesariamente en la paradoja inevitable, donde se dan coexistencias inesperadas -aparentemente inconciliables- suponiendo un desafío a la lógica para entrever una realidad más elevada, superando la contradicción.

⁴⁸ «¡Yo dudo de mi obra!» (Balzac, 1831:42).

De este modo la paradoja puede ser comprendida como un mecanismo de la dialéctica para llegar a una completitud sincrónica y coherente, que acepte la diferencia original en la poética proyectual⁴⁹.

Así es como la paradoja en arquitectura debe aclararse desde la poética, que como síntesis dialéctica permite condensar y ‘creer’ de forma simultánea en verdades confrontadas. Es un rigor que no permite las aporías que contiene una inviabilidad de orden racional, para buscar que dejen de ser opuestos y se transmuten en una realidad única.

El mismo Adorno sostiene que el proceso dialéctico es autocrítico⁵⁰ para indicarnos que el conocimiento y la dialéctica coinciden en su función sintética de conexión de lo diverso. Todo ello nos recuerda que solo la negación crítica especulativa es capaz de hacer saltar lo insoluble, donde paradójicamente pervive el rasgo sistemático. Como ha dicho Masiero:

«El arquitecto se encuentra en la primera línea de este ir más allá, en el centro de lo existente, en el punto en el que lo existente se hace proyecto.» (1999:260).

De hecho, para Van Doesburg, es en este continuo cambio y superación, de lo uno por lo otro, donde surgen relaciones siempre nuevas y armoniosas: *«Podemos resumir lo esencial de la idea creadora (idea estética) en la noción de superación. Superación de lo uno por lo otro.»* (1919:80).

En esta misma línea Ginzburg sostiene que los arquitectos están ‘condenados’ a superar las contradicciones en una síntesis rotunda por medio del método dialéctico. Esta radicalidad de la síntesis es compartida por M. Breuer, para quien debe rehuirse la facilidad de alcanzar, un acuerdo endeble que tienda al empate entre ambas posiciones opuestas, o bien decantarse sólo por una y lograr determinados efectos.

Por el contrario, lo que Breuer busca es que al mantener ambas cosas en su propia ‘claridad no diluida’ se dé una enérgica oposición. Poniéndose a prueba la capacidad de la obra para unificar esas ideas contrapuestas en una sola solución, como una respuesta clara y firme que logra satisfacer propósitos opuestos:

«El verdadero impacto de cualquier obra reside en su capacidad de unificar ideas contrapuestas, es decir un punto de vista y su contrario. Y digo ‘unificar y no ‘llegar a compromiso’.» (1956:130).

En esta ‘solución’ dialéctica surge la idea de pensar el proyecto como hipótesis, o más bien entender que la dialéctica es condición, fundamento e hipótesis porque ofrece a la arquitectura el terreno necesario para la constitución continua de nuevos horizontes de sentido por medio de la propia forma específica. En palabras de Gregotti:

«...estoy convencido de que las mejores arquitecturas de nuestro siglo nacen bajo el signo de las contradicciones que esa conjunción implica, de la crítica e incluso de la oposición radical a la misma...» (1991:60).

⁴⁹ A. Miranda escribe: «A los ojos de la ciencia, la estructura de la realidad también se muestra contradictoria. Sí la arquitectura implica la verdad en marcha, versará en extremo sobre la contradicción y su forma poética: la paradoja.» (2005:47).

⁵⁰ «El movimiento dialéctico es autocrítica...» (Adorno, 1966:156).

Así, el proyecto toma la lógica dialéctica de tesis-antítesis-síntesis. Donde se da la superación de la oposición tesis-antítesis por la síntesis que, en su culminación, contribuye a establecer nuevas hipótesis desde el saber acumulado por la negación de múltiples determinaciones⁵¹.

Esta confrontación de doble negación escéptica, impersonal, libre y abierta -como el pensamiento científico- hace que la coherencia del proyecto pueda renovarse y convertirse en nueva realidad desde el proceso discontinuo de errores decrecientes que resuelven contradicciones cada vez menos evidentes, pero más difíciles y exquisitas.

Es una suerte de producción dialéctica-poética, crítica y paradójica, que se apoya en la humildad del hallazgo de verdades en proceso desde una coherencia de la negación-superación entre sistemas. Donde la pervivencia de contradicciones insalvables, que impidan la síntesis óptima formal, sería su contrario.

De éste modo, la demanda de coherencia es un tránsito dialéctico, en nada perteneciente al racionalismo obtuso y 'tecnocrático'. Lo sintetiza A. Miranda:

«La exigencia de coherencia [...] un camino dialéctico que permite jerarquizar las decisiones, detectar en cada momento cual es la contradicción principal que se debe resolver y, en resumen, elegir de manera óptima entre inconvenientes cada vez menores.» (1999:39).

Entonces la crítica, por medio de su proceso escéptico de puesta en duda permanente, de refutación dialéctica y simultánea, permite depurar hasta alcanzar niveles de certeza o precisión que ayudan a la constitución de la coherencia, como estado óptimo e ideal del proyecto.

⁵¹ Sobre esto, puede consultarse a J. Arnau y a Graciela Silvestri (2007).

7.3. CONSIDERACIONES SOBRE EL JUICIO CRÍTICO EN EL PROCESO PROYECTUAL

7.3.1. DISTINGUIR Y ELEGIR

En este epígrafe se advierten y profundizan los argumentos en torno a justificar la necesidad de desarrollar las capacidades de reflexión y análisis crítico, que ayuden a descomponer las partes y sistemas de un problema proyectual, intentando reconocer su orden propio.

De igual manera el énfasis en la selección, que se comprende como un saber decidir y elegir con acierto de calidad, se considera necesario para ir buscando las mejores consecuencias en un proceso de errores decrecientes. Que en su depuración posible, se aproximaría a la solución más acertada, lógica y cabal del proyecto.

«...pacientes hemos de ser en nuestra propia clínica, tanto como quirurgos, y hasta si me apuráis, cadáveres que su misma disección ejecuten en nuestra propia sala de disección.»

A. Machado, 1936

Para alcanzar el juicio apropiado, ya L. B. Alberti nos recomendaba analizar y estudiar reiteradamente y con gran cuidado todo lo que tenga relación con el proyecto. Este reconocimiento al estudio y reflexión de todas las partes, sin excepción alguna, es una voluntad por ‘dominar’ desde la comprensión intelectual el objeto de estudio arquitectónico⁵².

De esta forma, y para evitar las confusiones, se debe examinar con extraordinaria objetividad, calibrando e investigando cada parte para dar el lugar que le corresponde dentro del orden proyectual, evitando desvalorizarlos por evaluarlos de forma arbitraria.

En este mismo sentido se hace necesario detectar con claridad todas las incógnitas, intentando alcanzar un conocimiento cabal de cada elemento participante en el proyecto. Así lo dice Norberg-Schultz: «...el carácter sintético de la arquitectura no significa que no debamos intentar alcanzar un conocimiento profundo de sus componentes.» (1967:122).

Por esto, para De la Sota, nada debe ser inventado, ni dejar de serlo, si es fruto de un mayor conocimiento, donde la falta de algún dato necesario y preciso en la totalidad impide llegar a una buena solución final⁵³. De esta forma el análisis serio y minucioso se vuelve imprescindible para ‘dominar’ todo el universo de materiales que inciden en el proceso de definición del objeto arquitectónico.

Este proceso de descomposición (en aparente oposición a la integración) se vuelve fundamental para poder comprender el orden propio del objeto. Busca encajar las diferentes partes en sistemas y subsistemas jerárquicos que ayuden a su penetración y conocimiento. En este sentido, para Alexander (1964) cada problema tiene una descomposición posible que le es apropiada.

⁵² «Que no haya en la obra ni el más mínimo detalle del que no sepas con seguridad qué es, de qué clase, qué lugar, cuánto espacio y que función tendrá.» (Alberti, 1452:95) Como ha dicho F. Ll. Wright (1931) cuando pide el análisis exhaustivo: y disciplinado de las diferentes facetas del proyecto «...nunca los confundan si no quieren que ellos los confundan a ustedes.» (1931:219)

⁵³ De la Sota habla de esto en dos textos: (1970a y 1982).

De esta comprensión -y su justeza- depende su posible solución, como intento por reconocer estructuras existentes de forma subyacente⁵⁴. El límite está en que el análisis nos lleva a la descripción y comprensión del problema, pero no pudiendo ser nunca totalmente sintético, puesto que una descripción sintética sería una nueva obra.

Ahora bien, la descomposición es inversamente necesaria para componer. Puesto que en todo descomponer existe un organizar nuevo y sólo es posible descomponer lo que está junto, en nuestro caso, de forma insatisfactoria e informe. Al reconocerse las variables de la descomposición en su naturaleza y posibilidades será necesario saber con qué puede asociarse algo para no provocar antagonismos gratuitos⁵⁵.

Desde la resolución de las incógnitas parece asomar un control sensato de todas las circunstancias que ayudan a resolver correctamente el problema; al promover un método de pensamiento libre de prejuicios, donde se analiza todo y, fruto de ese análisis y orden, se organiza una solución prudente.

Desde una posición idealista, Alexander (1964) nos habla de un 'árbol de conjuntos' como resultado de la descomposición, que sería una descripción estructural completa del problema. Siendo el mejor árbol aquel que no interfiere con la tarea de sintetizar de modo unificado todas sus partes⁵⁶.

Desde una visión más modesta, este análisis, para permitir ordenar todas las dimensiones que intervienen en el proyecto en un orden complejo, exige ir del todo a las partes y viceversa, una y otra vez, para poder organizar la materia y colaborar a la resolución del problema. Este reconocimiento de los límites específicos permite sostener la idea de 'predicción' de Gregotti (1991), como aquella que reside en la capacidad para desprender hipótesis con clara conciencia de sus posibilidades reales. Así lo argumenta Quaroni:

«...muchos han llegado a formular la afirmación de que análisis y proyecto son prácticamente una sola cosa; lo cual es verdad, pero no puede dejar de provocar desviaciones peligrosas si se toma así, como una verdad simple. Porque no existe juicio de análisis que no determine en el arquitecto (aunque no esté encargado del proyecto) una propensión mental hacia una determinada hipótesis proyectual, o sea hacia una hipótesis de resolución del problema...» (1977:39).

De esta forma se comprende que tanto la distinción y elección son elementos constitutivos del proceso y resultado proyectual. Pues este último es consecuencia del modo de hacer y de cómo se organiza la praxis arquitectónica en toda su extensión lógica. Así lo expresa De la Sota:

«El procedimiento para hacer la arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos que se hacen exhaustivos teniendo en cuenta todos los posibles puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades de resolver el problema de todas las maneras posibles. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un

⁵⁴ Alexander escribe: «Los hombres de ciencias tratan de identificar los componentes de estructuras existentes.» (1964:127).

⁵⁵ Por esto F. L. Wright (1931) pide acostumbrarse al análisis, como parte determinante de la síntesis derivada del estudio lógico que da consecuencias satisfactorias

⁵⁶ «Como un programa para la síntesis de una forma que resuelve este problema.» (Alexander, 1964:124).

resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es arquitectura.» (1982:71).

Donald Schön, a fines de la década del 1.980, escribía dos reputados textos sobre la forma de proceder en el proceso proyectual arquitectónico⁵⁷. En ellos logra describir el proceso como un ‘hacerse en la acción’, donde el autor se mueve entre los extremos y niveles de un espiral decreciente de diámetro, que conducen a una solución.

Esto se desarrolla intentando ligar y anudar todos los puntos, sin que nada se quede atrás. Volviendo atrás -una y otra vez- para componer nudos entre sistemas que den cierta consistencia a un problema mal definido, que no es posible resolver sino es desde el hacer mismo.

De la Sota nos recuerda que ante la obligación de hacer, pero no sabiendo qué hacer, actuar es una imprudencia muy negativa⁵⁸. Esta turbación de las probabilidades, surge porque en arquitectura ningún juicio nace desde una relación única con un objeto único; sino que las variables se enfrentan al autor todas a un mismo tiempo, simultáneamente, en forma de dudas y contradicciones.

Ahora bien, esta información difusa y desorganizada, puede equivaler a dudas positivas y generosas, como dice De la Sota: *«Todos conocemos que en estas grandes dudas [...] resulta que salen las obras más importantes, más grandes y más presentes...» (1980:170).*

Para E. Battisti la reflexión de K. Marx, donde compara a la abeja con el arquitecto⁵⁹, puede resumirse al proyecto. Esta diferencia que posee el arquitecto de sintetizar el proceso de transformación, que ha decidido intelectualmente, es la arquitectura difícil. Que repleta de conocimientos, saturada de datos y de planteamientos múltiples llega a su verdadera profundidad y sólo hace con la razón, al estar antes como problema intelectual.

Esta mantención del ‘control’ intelectual del proyecto en su propio proceso de realizarse, depende del criterio para designar valor al sistema de posibilidades específicas. En palabras de Adorno sobre el proceso del objeto estético: *«...no tiene leyes generales, pero en cada una de sus fases hay prohibiciones vinculantes [...] su existencia, ordena lo que a partir de ahora ya no es posible.» (1970:407).*

Pero esta ‘telaraña razonada’ de decisiones que se necesita construir⁶⁰, debe dar margen amplio para expresar todos los criterios de solución posible, eliminando los errores en un proceso de depuración constante, según nos dice Alexander:

«Sin una constante comprensión de los errores y de los esfuerzos humanos que ello implica, sin una continua habilidad en crear y destruir términos de referencia, es

⁵⁷ *El profesional reflexivo Cómo piensan los profesionales cuando actúan.* Barcelona, Paidós, 1988. Y *La formación de profesionales reflexivos*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁵⁸ *«...seguir haciendo es suicida, es tonto y, verdaderamente, no tiene explicación.» (De la Sota, 1980:171).*

⁵⁹ *«...aquello que desde el principio distingue al peor arquitecto de la mejor abeja es el hecho de que aquél ha construido la celda en su cabeza antes de construirla en cera, al fin del proceso productivo emerge un resultado que existían en su inicio en la mente...» (Marx, 1873:126).*

⁶⁰ Para Ruslin (1849), es decisivo elegir el ‘punto de ataque’ de acuerdo a un proceso de decisión inteligente.

En este sentido, según Le Corbusier (1923), es necesario seleccionar, y para ello se debe ser capaz de descartar, limpiar, y buscar lo esencial, en una reducción de importancia, o mejor dicho, una graduación afinada de la jerarquía correspondiente a cada cuestión, como pide Aalto (1938).

absolutamente imposible penetrar y ocupar aquellos territorios de la mente donde sólo la creación significativa reina y florece...» (1973:121).

Por ello, es esencial la verificación de la congruencia de las elecciones hechas respecto a lo elaborado en las operaciones de selección de estados intermedios durante el proceso proyectual. La arquitectura debe seleccionar perfeccionando la capacidad de elección y escogimiento, donde se requiere el previo conocimiento para construir el sistema que genera el proyecto de forma acertada. Como escribe J. A. Marina: «*El instante decisivo de la actividad creadora no es la ocurrencia o la invención, sino la selección.*» (1992:58).

Esta capacidad de juzgar con acierto de calidad que es la selección, para Mies (1938) es un hacer visible y consciente, paso por paso, lo que es posible, necesario y que además tiene sentido. Eso que A. Behne ha llamado 'objetividad', denominando así el sopesar y controlar por medio de un pensamiento disciplinado, de cierta precisión en los datos y las realidades, no siendo un obstáculo para la imaginación, sino su estímulo:

«...se equivocan los que piensan que la objetividad es solo sequedad, simplicidad o aplicación de esquemas estériles. Objetividad significa pensamiento responsable, significa un modo de actuar que satisface todas las funciones con y desde la imaginación. Porque corresponde a la imaginación concebir la función allá donde se descubre su sentido revolucionario. [...] La objetividad no tiene nada que ver con un temperamento más o menos artístico [...] sino, más exactamente, con el sentido del trabajo, es decir con el criterio sobre el carácter necesario o superfluo.» (1927:2).

Esta capacidad y afán por encontrar y valorar con sutileza la exactitud de cada decisión proyectual, lleva a Quaroni a proponer un 'cerebro único' que supervise -comprobando y corrigiendo- todo el proceso de decisiones que se dan durante la praxis proyectual.

En este sentido, Gregotti (1972) pide penetrar más profundamente en la capacidad de elegir y decidir con sentido preciso y minuciosidad; viendo con perspicacia, sopesando y teniendo conciencia de la importancia de las ausencias, de todas las variaciones y relaciones que intervienen y se generan en el proceso del proyecto.

El rigor de las relaciones, y las consecuencias que generan, obliga a ejecutar deliberaciones y tanteos sin total certeza, pero con la reflexión apuntando hacia lo más justo y prudente. Porque el juicio, según nos dice B. Russell (1966), es la explicación exacta de la 'correspondencia' que constituye la verdad de la obra⁶¹.

En este sentido, la calidad de una obra residiría en las decisiones en que se fundamenta. Pero ello, dice Alexander (1964), no se da explícitamente, sino que se revela a través de la corrección de los errores, que despejan el camino desde la pertinencia del juicio⁶².

Para G. C. Argan esto es la 'intromisión' de la crítica en el proceso de proyecto; pues ella da la posibilidad de verificación, paso por paso, de los actos intencionados y de su decisión: «*Lo que*

⁶¹ Por ello, para Russell el acto más justo es aquel que, entre todos los posibles, tendrá probablemente las mejores consecuencias, y el acto más prudente será aquel que, tomando en consideración todos los datos disponibles, proporcionará la mayor expectativa de bien o la menor de maldad.

Esto es muy similar a lo que vuelve a pedir Alberti con su «*Saber juzgar adecuadamente qué es lo conveniente.*» pues «*...más hecha la cosa no te pese haberla hecho y hayas de decir: esto no quisiera, más quisiera aquello.*» (1452:401 y 93).

⁶² Juicio que debe ser 'cuasi quirúrgico' para Le Corbusier, cuando habla de organismos precisos y concatenación lógica de operaciones. Y también Mies, cuando afirma: «*Todo cómo ha de apoyarse en un qué*» (1927e:393).

se verifica de modo crítico no es tanto el acto en sí, cuanto el acto en su condición de estímulo y dirección de una actuación ulterior.» (1965:342). Para ello es necesario centrar continuamente el proceso en los puntos de valor, sin dejar nada fuera, integrando todo. Lo escribe Quaroni:

«Estas manipulaciones y esta elaboración deben tender en lo posible a la resolución integral del problema sin simplificaciones que no sean las exigidas por el mismo proceso creativo, es decir, sin reducciones facilonas que podrían dejar fuera de juego algún elemento aparentemente poco importante que en cambio podría actuar como catalizador en la reacción proyectual...» (1977:19).

Ese ‘catalizador’ proyectual es visto como el reconocedor o detector de posibilidades inéditas que, como ‘camino salvador de encrucijadas’, hace posible la resolución más acertada del proyecto. Debemos comprender que estas decisiones no se dan desde un conocimiento perfecto y concluso, sino que toman la forma de una elección frente a niveles de incertidumbre limitada desde una racionalidad abierta.

Para Zumthor proyectar significa entender y ordenar una concatenación lógica de elecciones, donde cada decisión debe ser puesta en crisis o duda, pero reconociendo que resulta más libre la elección que tiene conciencia de lo que se deja, que aquella donde no se alcanzan a discernir las posibilidades infinitas⁶³.

Entonces se hace necesaria la aguda selección, elección, y comprobación de pertinencia de aquellos ‘puntos de fricción’ que permitan al objeto llegar a un desarrollo optimizado⁶⁴. Así la poética proyectual empieza distinguiendo y seleccionando inconvenientes, para luego elegir y fabricar con el pensamiento la más idónea solución cabal, que hace múltiple lo uno. En palabras de Gregotti:

«Las razones de las elecciones, a su vez, deben ser descifrables incluso cuando se ofrezcan voluntariamente como destinadas a quedar excluidas de la coherencia aparente, de tal modo que toda solución debe presentarse como punto de equilibrio sin alternativas entre el laberinto de razones posibles.» (1991:56).

El límite de esta interrogación al objeto en su propio hacerse o proceso crítico proyectual, es la ‘verdad’; por lo menos así nos dice E. Maura: *«...el conocimiento puede ser interrogado, pero la verdad no.»* (2013:68).

Así, lo verdadero se pone fuera de cuestión, pues es la determinación inmediata y directa. El conocimiento, en cambio, es desde lo singular o individual, tomando forma de una conexión entre pares para aproximarse a la inalcanzable verdad y permaneciendo supeditado a interrogación perpetua.

En este mismo sentido, A. Pérez Gómez nos dice que *«La arquitectura revela verdad.»* (2003:189)⁶⁵ pero, como escribe el arquitecto y poeta catalán J. Margarit, la verdad siempre tiene un punto de ‘cruel’, porque es necesaria e imprescindible, pero a la vez hace daño por su dureza. Entonces debemos ser prudentes con ella, como nos recuerda Solà-Morales cuando cita a Goethe:

⁶³ Zumthor profundiza esto en dos textos, (1988 y 1996a).

⁶⁴ De los ‘puntos de fricción’ habla B. Amann en su tesis doctoral (2014).

⁶⁵ Balzac escribe en *La obra maestra desconocida* *«...aún falta un poco de verdad...»* (1831:40). Por su parte, De la Sota (1955) sostiene que las verdades se buscan.

«No es necesario que lo verdadero tome siempre cuerpo, es suficiente con que aletee alrededor, como un espíritu y que provoque una suerte de acorde; como cuando el tañido de una campana suena amistosamente aportándonos un poco de paz.»⁶⁶.

Ahora bien, entonces es necesario comprender que el trayecto decreciente de errores corregidos será la base de acceso a 'verdades' potenciales en el proyecto⁶⁷. En este sentido, Paul Valéry nos dice que siempre se puede mirar con provecho una acción fallida *«...como una grada que nos acerca a lo más bello.»*, *«Pero al cabo la verdad alguna vez se declara y explota en el armonioso sistema de errores y fantasmagorías...»* (1924:82 y 106).

Por ello Alexander (1964) nos dice que proyectar sigue siendo un proceso reductivo de errores que es necesario corregir, debiendo tenerse en cuenta que el error es inintencionado o 'sin intención' de ser producido. Es una falla en la búsqueda de lo correcto, que muestra un sorprendente nexo con lo 'verdadero' y más apropiado. Así lo dice B. Croce:

«El estrecho nexo que une al error con la verdad nace de que un error puro y completo resulta inconcebible, y en tanto que inconcebible, inexistente. El error habla a dos voces, una de las cuales afirma lo falso, mientras que la otra lo desmiente en un continuo oponerse de síes y noes al que se llama contradicción.» (1913:19).

Porque, como nos vuelve a decir Croce, la verdad germina del humus del error mismo, que en arquitectura toma la forma de certezas puntuales en continua corrección y mejora, 'en proceso' o 'en desarrollo' de verdades⁶⁸.

Y si realmente no es posible la verdad, al menos su tendencia o estela, pues como bien entiende E. N. Rogers, (1958a) el verdadero problema está en saber decir la verdad con los medios más dispares. Tal como nuevamente lo concluye Croce:

«A causa de este estrecho nexo con el error, la afirmación de la verdad supone siempre un proceso de lucha gracias al cual aquella se libera del error en el error, y es aquí donde reside otro deseo sagrado pero imposible; el que exige que la verdad sea expuesta directamente...» (1913:20).

Por consiguiente la tarea de análisis y de descomposición exhaustiva, para volver a componer desde un tejido de decisiones razonadas, se apoya en la capacidad de distinguir y elegir correctamente y con ello seleccionar con acierto de calidad. Así, esto se posiciona como una condición necesaria para poder transitar ese camino decreciente de errores que permite aproximarse a la respuesta más correcta y cercana a la coherencia, en la especificidad de cada caso proyectual.

⁶⁶ Extraído de (Solà-Morales, 1995:78).

⁶⁷ Para F. Purini, uno de los componentes de la tensión hacia la belleza-verdad es la necesidad del descubrir, como deseo de conocer y reconocer un enigma. Por ello nos dice que el 'placer' que produce la belleza-verdad será reconocido como 'placer' cognoscitivo.

⁶⁸ En este sentido, A. Machado pide tantear, corregir, borrar, hasta 'escribir de nuevo', *«...y riete, Laurencio, de poeta que no borra.»* (1936:73). Como el afamado verso de Lope de Vega, *«Oscuro el borrador y el verso claro.»* (Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, 1624).

7.3.2. EL BUEN HACER Y EL BUEN NO HACER

En este título se exponen las voces que argumentan hacia ciertos principios epistémico-éticos de actuación poética en el proceso proyectual. Desde la acción intelectual que se corrige, crítica y continuamente, por medio de la precisión y la concentración, hasta una poética de la renuncia, abstención y omisión que implica una serie de valores de procedimiento como la ‘negación’ del sujeto y la concentración en el objeto para dejar salir sus razones, formas y verdades.

Todo esto desde una acción modesta, mesurada, paciente y serena que permite sugerir y reflexionar sobre la pertinencia de cómo actuar por acción u omisión intencionada.

«No la toques ya más que así es la rosa.»

A. Machado, 1936

Entre dos extremos inadecuados, el relativismo pseudo-tolerante que acarrea ambigüedad y confusión carente de lógica interna y sentido externo, y la rigidez de una comprensión ‘mecánica’ o lineal que promueve un orden restrictivo y simplista. Debemos comprender, como hace Gropius, que es necesario evitar toda rigidez con riguroso estudio.

El esfuerzo por mejorar la obra que se produce requiere pagar el precio de una progresión agotadora, con tan largas y rudas obligaciones, que parecieran nunca estar satisfecha⁶⁹. Es esa insatisfacción que busca localizar los propios errores desde la duda que genera el pudor, según nos dice H. de Balzac:

«Por un momento he creído que mi obra estaba terminada; pero ciertamente me he equivocado en algunos detalles y no estaré tranquilo hasta que haya esclarecido mis dudas.» (1931:49).

Es la corrección continua, en busca de la eliminación de la insatisfacción que nos obliga a corregir tantas veces como sea necesario para llegar. Es un llegar y una corrección que se dan por un rigor árido que, como nos dice Valéry (1931), muestra estrechas relaciones entre saber y sufrir, pues son las molestias voluntarias las que le darían más nivel intelectual al autor. Como lo entiende también J. A. Marina cuando nos dice que el gran autor se impone siempre más obligaciones.

En este sentido, para J. Ruskin, están en cuestión deberes éticos como la paciencia, el cuidado y la aplicación absoluta, donde la negligencia no tiene derecho a impunidad. Como pide Le Corbusier cuando escribe: «...tanto mayor rigor cuanto más difícil es el problema.» (1923:80). Por esto Mies (1923c) muestra la convicción de que sólo un trabajo disciplinado puede llevarnos

⁶⁹ En este sentido, P. Valéry propone la ‘teoría de los desvíos’ como aquella que resume el rechazo humano a la especialización o profundización de conocimiento prolongado, siendo remplazada por el estado de ‘libre disponibilidad’:

«...Pero la inestabilidad -la discontinuidad-, la irregularidad de la mosca representan muy bien...

—El espíritu de un idiota.

—El estado ordinario del nuestro. Ordinario no es la palabra. El estado de... no-atención que es, sin duda, el más frecuente.

—No es un estado fácil de definir.

—No es imposible. Es un estado en el que todo puede reemplazar a todo.» (Valéry, 1931:24).

a conseguir las metas de una arquitectura simple, a la que paradójicamente cuesta mucho sacrificio, honestidad, empeño y rigor llegar⁷⁰.

De este modo la disciplina, la precisión, exactitud y minuciosidad que exige el rigor llevan a la aparición de órdenes emergentes, desde la astucia de la inteligencia concentrada y productiva, en toda su capacidad. Como argumenta Valéry:

«Y con verdad se dice. La astucia, los enigmas, una precisión casi cruel, una finura implacable y casi bestial, todos los signos de la atención felina y de una espiritualidad feroz son visibles en los simulacros de esas duras divinidades., La mezcla hábilmente dosificada de agudeza y frialdad causa un malestar y una inquietud particulares en el alma. Y esos monstruos de silencio y lucidez, infinitamente calmos, infinitamente atentos, rígidos y se diría que dotados de inminencia, o de una próxima elasticidad, parecen la Inteligencia misma, en tanto bestia y animal impenetrable que todo lo penetra.» (1924:48).

Valéry nos habla de aquello podemos denominar ‘sujetar la atención y acción’ hacia un objeto determinado. Hablamos de esa objetividad y calma para concretar, una forma de modestia que, como nos recuerda J. Bergamin (1934), rebasa al ‘aburrimiento’ que -en ausencia de toda distracción o diversión- lleva a la ostra a producir perlas.

Esta concentración necesaria se basa en un ‘tomarse en serio’ o trabajar con seriedad máxima. Esto hace que nos pongamos ‘en guardia’ en la búsqueda, desde la paciencia y la persistencia de ‘consagrarse’ al objetivo. Así lo escribe J. L. H. Thomas: *«el serio no pretende jamás haber alcanzado su fin [...] el serio se halla siempre a la busca de algo: el serio busca.»* (1998:117).

En este sentido cobra importancia la afirmación de P. Jhonson, quien recuerda que, frente a la notoriedad, Mies le ha respondido: *«Yo no quiero ser interesante; yo quiero ser bueno.»*⁷¹. Todo esto se relaciona con comprender que los niveles más altos de calidad se dan, precisamente, en los casos en que la constancia y el perfeccionamiento se han asumido como vías de acceso a la autenticidad de la obra.

De este modo, la arquitectura no debe ser entendida como un hecho personal. Más bien, es el sacrificio de la ambición propia, según E. N. Rogers (1958a), para quien el personalismo a ultranza, aparte de ser un mal disimulado egoísmo, es extravagante y perjudica a través de una lógica errónea y una estética que ‘ofende’ a la sociedad⁷².

La humildad de la postura del arquitecto frente al proyecto, trata de despojarse temporalmente de su propia figura e intereses, como escribe el Gruppo 7: *«Es necesario persuadirse de que, al menos por un tiempo, la nueva arquitectura estará hecha, en parte, de renunciaciones.»* (1926:46)⁷³.

⁷⁰ A. Loos habla del mismo tema, cuando nos dice que la cuestión principal es hacer un buen trabajo *«...y si de algo me he librado en esta vida ha sido de la producción de nuevas formas.»* (1924b:213).

⁷¹ Extraído de (Jhonson, 1961:187).

⁷² por esto Alexander (1979) pide abandonar las imágenes premeditadas, con las que se puede obtener algo novedoso y excitante, pero lleno de superficialidad y vulgaridad.

⁷³ *«Entre el hacer las cosas bien y el hacerlas mal está el no hacerlas, como término medio no exento de virtud.»* (Machado, 1936:264). En arquitectura, para Ruskin (1849) es necesaria la abnegación, la contracción y el sacrificio, pues son ellos quienes deben oponerse a la vanidad y el interés personal. Similarmente se ubican Ginzburg (1923b) y Mies (1958) cuando habla de dominar las aspiraciones propias para mantener siempre una postura humilde frente a las cosas.

En este sentido, De la Sota (1985) nos dice que ‘el no hacer’ es un camino para hacer genuinamente, donde la virtud es la renuncia que sabe actuar poco, pero acertadamente. Esta inacción, que nada deja de hacer, se representa en el silencio que consume la curiosidad e inmolando la impaciencia. Aquella *virtud* de llegar a la acción acertada por una no-acción que, por medio de la contemplación y la quietud, vacía las imágenes y alcanza la precisión máxima de realización.

Es la medida, entendida como una delgada línea entre quedarse sin ir e ir más allá de lo adecuado. Así, nunca se debería actuar de forma impaciente, pues en el detenerse, pensar y esperar se abren más oportunidades de desarrollo gracias a la serenidad, la contención y la aceptación que permite reflejar con precisión⁷⁴.

Los muchos autores que se expresan a favor de la medida, el juicio y el equilibrio, como condiciones propias de la ausencia de jactancia; además de apoyar el saber declinar, eludir y mantener una probidad lógica, hacen que el ‘no hacer’ cobre una importancia que ya advertía Quaroni⁷⁵: «*Es necesario esperar y saber esperar, trabajando sobre ello, prudente, paciente e inteligentemente.*» (1977:217).

Esto es la discreción de entender que se debe cumplir cabalmente con una obligación pero, como escribe Gregotti (1991), debe realizarse desde una arquitectura de la espera, de la resistencia y de la interrogación modesta y firme que se contiene y se modera suprimiendo cualquier pretensión en su carencia de ambiciones.

Por esta condición de renuncia es que Adorno (1970) habla de un momento ‘ajeno al yo’, que debe ser preservado para dar salida al objeto en sí, sin intromisiones personales durante el proceso. Tal como pide A. Reinhardt cuando habla de la ausencia absoluta de huellas, firmas o vestigios de los ‘genios malignos’ íntimos del autor sobre la obra⁷⁶.

Esto es un olvidarse de uno mismo alcanzando un auténtico desprendimiento de sí. Donde ya no se puede estar presente como autor, sino que solamente penetrando de manera fenomenológica en la obra en sí, para verla en su ‘verdad’. En este sentido cobra actualidad

⁷⁴ En este sentido, Mies (1927-28) pide contemplación y mucho silencio en el obrar reflexivo en torno al proceso de proyecto.

⁷⁵ En la arquitectura esto se expresa ya en Alberti y sus nociones de moderación (*mediocritas*) severidad y austeridad; en el caso de la moderación pide ser pacientes, actuar con discreción, usar la razón y habilidad para alcanzar una estrategia de acción adecuada y conocedora de las propias fuerzas. «*Hay que imitar la moderación de la naturaleza.*» escribe Alberti (1452:82) para solicitar sobriedad e intentar llegar a ser objeto de reconocimiento por la eficacia, prudencia y rectitud del juicio:

«*Por último, cuando todos los aspectos y el proyecto de tu obra os hayan dejado satisfechos a ti y a los otros expertos, de forma que no se te presente ningún aspecto en que tengas dudas, ninguno en que pienses que es posible tomar otra decisión mejor, te advierto para que no te apures, llevado por el ansia de construir, a tirar abajo edificios antiguos o echando desmesurados cimientos para la obra entera, cosa que hacen los irresponsables y los que se precipitan; sino que, si me haces caso, dejarás pasar cierto tiempo, hasta que cese el entusiasmo por el espaldarazo que acaba de recibir tu inteligencia, volverás luego a examinar todo el proyecto de nuevo más a fondo, cuando te sea factible juzgar sobre el asunto en cuestión de una manera más reflexiva, llevado no por la pasión por el hallazgo sino por la medida de la inteligencia.*» (1452:95).

Es la misma moderación que piden, O. Wagner, Ginzburg (1924) y Oud (1951), desde la serenidad y tranquilidad interior, como sentido de la medida y sensatez que ayuda a realizar correctamente, perseverando en la humildad y realizando únicamente lo necesario y justo.

⁷⁶ Racionero (1983) habla de un ‘rendirse’ completamente al objeto, hasta que éste se ‘rinda’ al autor y le revele sus ‘secretos’.

que, limitarse o ignorarse a uno mismo no sea renunciar, sino conseguir. Esto lo resume G. Flaubert⁷⁷:

«...La impersonalidad de la obra [...] el artista debe ser en su obra invisible y todopoderoso, que se le sienta por todas partes pero que no se le vea en absoluto.» (1857:201).

Esto se entiende como la aceptación activa y crítica del hecho, que se concibe como un someterse voluntariamente a restricciones que liberen de prejuicios que, como deseos personales, perturban un planteamiento arquitectónico cabal. En palabras del Gruppo 7:

«... ahora es necesario sacrificar la propia personalidad, y sólo a partir de ésta nivelación temporal, de ésta fusión de todas las tendencias en una sola tendencia, podrá nacer nuestra arquitectura...» (1926:46).

Para Alexander (1979) sólo se puede hacer un buen edificio cuando nos desprendemos del yo, olvidándonos sinceramente de nosotros mismos, por medio de un anonimato serio que tiene presencia discreta, por conocimientos, y por esto es útil.

En este sentido, De la Sota escribe: *«No hay mayor presencia que la ausencia.»* (s.f.b:68), para pedir una arquitectura al margen de su autor, en un permanecer distante junto a ella, pero cercano a la esencia propia de la cosa que se debe crear⁷⁸.

Esto nos lleva a la noción del 'hortelano' de Sáenz de Oiza; que -con prudencia- solo vigila desde fuera como germina la obra, sin apenas participar, para que ella se desarrolle por sí misma:

«...llegamos a algo aparentemente contradictorio, que el autor se queda muy lejos de su obra, que recibe un primer germen que lleva ya dentro los principios de su propio desarrollo, y lo único que tiene que hacer es dejar que aquello se desenvuelva con libertad, no estorbar en ese desenvolvimiento [...] el autor desaparece, como en aquella cita que tanto he repetido, y permanece alejado de su obra, 'distante, indiferente, entretenido en arreglarse las uñas'.» (1993:212).

Así el autor sólo se limita a custodiar e interpretar la voluntad de ser de la propia obra, sin intervenir con intereses personales, más allá de colocarse con humildad al servicio de ella para dejar que libremente sea lo que deba y necesite.

De este modo el proyecto puede ordenarse por sí mismo, con un autor que actúa como un facilitador de las propias razones y formas del objeto, por medio de un distanciamiento prudente que busca la objetividad de ver el problema 'externamente', sin imponer criterios o voluntades ajenas a su auto-entidad.

Es una po-ética de la renuncia, que se nutre de las omisiones. Como una continencia que evita y guarda una cierta medida en la expresión, que actúa por sugestión, tal como pide S. Mallarmé:

⁷⁷ Como escribieran Goethe, Van Gogh o Picasso: Goethe nos dice *«...en la limitación sale a la luz el maestro.»*, Van Gogh escribe *«Lo único que podemos hacer es dejar que hablen nuestras obras.»* y Picasso sostiene que *«...procuro no estar en mi obra, y por más que lo intento siempre estoy en ella demasiado.»*

⁷⁸ E. N Rogers escribe sobre el no dejar huella en la obra: *«Un artista, cuando lo es verdaderamente, deja siempre huella de sí mismo en su trabajo, y esta huella creemos es tanto más profunda cuanto menos se haya preocupado el artista en trazarla.» (1958a:27).*

«Creo que es necesario que no haya más que alusión. Decir es eliminar o suprimir tres cuartas partes del goce de un poema, que consiste en adivinar poco a poco; sugerir, esto es lo que se desea.» (1987:52).

Hablamos también de una abstinencia⁷⁹, que contiene tanta pasión como el ‘derroche’ de recursos, pero lo hace desde la austeridad que, para Le Corbusier, es una de las regiones superiores del espíritu.

Es un modo fundado en la ardua reflexión inteligente que llega a la simplicidad de lo justo y exige una absoluta atención para dejar solo lo necesario. Como escribe Alexander: *«la pérdida exige atención, no su negación.» (1964:18).*

Por todo esto, para De la Sota, es muy importante la persuasión para alejarse a tiempo de la obra, evitando el excesivo manoseo y preservando las ausencias resultantes de un saber tan profundo que logra hacer y luego no lo hace notar; por eso nos dice: *«La arquitectura está llena de estas renunciaciones a todo.» (1986:75).*

En el caso de Gregotti (1991), su acento está puesto en la disciplina que, como minoría paciente, está más segura de sus negaciones por medio de un profundo respeto a la invención, en cuanto solución y no frivolidad arbitraria.

Esto se relaciona con C. Martí y la interpretación que propone sobre el profundo sentido del ‘menos es más’ de Mies: un trabajo basado en la omisión y renuncia guiado por el principio de ‘economía espiritual’ para estar dispuesto a desprenderse de todo lo que no resista el análisis de la necesidad, sin sucumbir a la tentación del hacer.

Hasta llegar a P. Zumthor (2006) y su valoración del anonimato sobre el proyecto. Nos dice que la belleza surge de la ausencia, una ausencia que duele y llena de gozo a la obra que se enciende en virtud de las sugerencias surgidas desde las renunciaciones.

Es una ‘ausencia no ausente’⁸⁰, donde el conjunto pierde información pero sugiere más. Entendiéndose la consecución del proyecto desde un anteponer y renunciar, un renunciar a aspiraciones personales del autor y anteponer el ‘deber ser’ del proyecto en sí mismo.

Esta voluntad de abstención o no intervención, que dice sin decir, respeta las señales tenues y débiles de la obra que, en su esencia, le va diciendo al autor como quiere ser construida y proyectada.

Es una forma poética de hacerse a sí misma. Donde el autor la ‘reverencia’ e interviene lo menos posible y si lo hace es para abrir camino y permitir, por medio de la resistencia a actuar, que la obra se configure tal como quiera y deba ser.

Todo esto, Valéry lo define como: *«...encontrar el medio de hacer sin hacer nada.» (1931:62);* Es decir, el modo poético en que la obra se hace a sí misma, plena de intenciones y sentido pero libre de acciones innecesarias.

⁷⁹ En este sentido, Lao-Tse habla de no obrar y no dejar de hacer, realizando sin hacer nada por medio de la sagacidad que no actúa en la acción. Así, son la resonancia y reticencia dos virtudes que ayudan a ‘decir sin decir’ o sugerir: *«La no acción ‘wu-wei’ es un equilibrio dinámico, un contrapeso de facultades, que no puede confundirse con el no hacer nada. Es hacer con tan perfecta naturalidad que parece no hacer, que las cosas se hagan por sí solas. Y las cosas se hacen por sí solas siguiendo ciertos modos de ser, que en occidente llamamos leyes naturales [...] La naturaleza se mueve sin esfuerzo en el Tao, no así el hombre, que ha de buscarlo y, además, sin forzar, buscarlo sin buscar, encontrando como el ‘yo no busco, encuentro’ de Picasso.» (Racionero, 1983:32-34).*

⁸⁰ Así la definen Moneo e Eisenman (2003).

Con este breve recorrido de autores, se puede inferir o advertir que el carácter y modo en que se afronta el proceso proyectual de generación de la forma arquitectónica, presenta interrelaciones claras entre los campos epistémicos y éticos con la labor poética de 'dar forma' a un ente que todavía 'no es', pero que deber llegar a ser. Y más aún cuando ese 'traer a presencia' depende de cómo se aborde por parte del arquitecto la acción en el proceso de gestación proyectual.

De sus decisiones, vacilaciones y modos de trabajo, depende en gran medida la constitución del objeto y por consiguiente su acercamiento mayor o menor a la búsqueda de una coherencia, como factor de una posible aproximación a la verdad morfológica, ética y epistémica del proyecto.

7.4. APROXIMACIÓN A LO CIENTÍFICO

7.4.1. LA SÍNTESIS PROYECTUAL COMO CATALIZADOR DE LA COHERENCIA

Este título aborda la importancia de la síntesis poética del proyecto arquitectónico como un elemento capaz de unificar e integrar, en una convergencia nueva e inesperada, lo complicado heterogéneo hacia la simplicidad de lo complejo.

La síntesis aumenta su fuerza en cada rehacerse crítico, como una depuración de todo lo que debe vincular sinérgicamente. Hasta el extremo de constituirse en una 'poética vertical', que propone un salto resolutivo donde una morfología inclusiva permite la aproximación a una coherencia más comprensiva y plena, que permitiría resolver problemas en todas partes y direcciones de modo simultáneo.

«...todavía no se han cerciorado de la imposibilidad de cuadrar todo pensamiento en una forma poética.»

P. Valéry, 1957

La multitud de implicaciones fragmentarias que concurren en el proceso proyectual no equivalen por sí solas a la forma. De hecho, lo que se necesita es la síntesis, pero una síntesis que debe comprenderse inevitablemente unida al análisis, pues adquiere su carácter desde la integración y unificación de todos los elementos reunidos, transitando -como ya se ha argumentado- de lo más 'simple' a lo más complejo⁸¹.

Para Ferrater Mora el método sintético es equivalente al método compositivo: «*La síntesis es composición porque 'compone' lo complejo a partir de lo simple.*» (1994:448), haciendo posible reunir lo diverso, como coincidencia de contrarios, en un solo acto. Así lo indica J. Arnau:

«El ciclo es, pues, indefinido. Sobre lo que se supone, la hipótesis, se propone una tesis a la que luego, o a la vez, se contrapone una o varias antítesis, con las cuales, al fin se compone una síntesis. En efecto sin-tesis es com-posición.» (2000:44).

La síntesis es una facultad capaz de coordinar, armonizar y orquestar un gran número de piezas o elementos de raíz diversa o antagónica⁸², por ello Adorno (1966) la define como 'construcción contra disolución', donde se degrada a inconexo lo que se niega objetivamente a la síntesis.

De esta forma se comprende que la síntesis es concepción polifacética y crisol entre elementos extraños. Tal como la va E. Battisti, cuando nos dice que es el resultado de un conflicto entre intereses antagónicos de carácter complejo en una multiplicidad de variables pertenecientes a muy distintas disciplinas. Donde su interdependencia, como sistemas que confluyen, hace difícil su elaboración.

Comprendemos entonces, que el proceso de síntesis demanda operaciones de exactitud, solidez, rigor, sujeción y coherencia para que, desde la confusión inicial, se fusionen en un orden que tiende a formar o construir sistemas de relaciones de afinidades.

⁸¹ De esto habla A. Aalto (1967).

⁸² Valéry habla de esto en dos textos: (1931 y 1957).

De esta manera se busca que todas las partes se unan y alcancen la convergencia en las posibles configuraciones variables de cada elemento, como lo advierte Valéry:

«Se trata de llegar a la visión neta [...] Cada uno de esos órganos puede tomar configuraciones independientes. Imaginemos ahora que para componer el sistema de valor único al cual corresponde la visión precisa de tal objeto, esté usted obligado a un esfuerzo muy sensible, tan sensible que pocos individuos puedan soportarlo; y tan limitado por el tiempo, o la pena, que la visión precisa toma un carácter excepcional, muy precioso, genial, que atribuimos a la visión mental de calidad suprema...» (1931:116).

Así, nos dice el autor, se procede de lo más arbitrario hacia una cierta ‘necesidad’ por inevitabilidad. De un cierto desorden hacia un cierto orden, que durante su acción no puede desligarse de las sensaciones de arbitrariedad y desorganización, obteniendo sus fuerzas desde ese contraste que se transmuta en instantes de resolución.

En este sentido Adorno (1970) asegura que la multiplicidad dispersa no se ofrece naturalmente a la síntesis, sino que ésta debe realizarse desde la razón que comporta una función sintética inmanente, permitiendo unificar diferentes orientaciones y llevarlas a ‘solución’.

Esta aspiración sintética y su difícil proceso de elaboración se articulan desde el proceso dialéctico decreciente, que tiende a acercarse al objeto por medio de la unificación de la diversidad que busca alcanzar la definición de entes sintéticos totales.

Para Gregotti (1991) el entretejido sintético del proyecto se alcanza por la lenta y paciente construcción dialéctica de relaciones entre plenitudes y necesidades establecidas jerárquicamente; albergando la complejidad inherente entre los sistemas y sus elementos que, por cantidad y heterogeneidad, se muestran como contradicciones.

Así, como ya hemos visto, la composición dialéctica o poética se realiza por un ejercicio de síntesis de ‘contrarios’. Aquello que se identifica con una nebulosa confusa que, como pregunta, es esencialmente incompleta. Sin embargo, nos exige encontrar y precisar -con expresión exacta e intensa- una respuesta absolutamente ‘quirúrgica’, porque ella debe permitir su ejecución.

La síntesis, para Adorno (1966), se coloca frente a la crítica como idea conductora y suprema, permaneciendo fiel a la negación, que logra juntar los factores superados en su relación. En este sentido, es la autorreflexión crítica propia de la obra la que ayuda a la síntesis como momento invisible en que se esboza una idea básica acertada.

Momento sintético-crítico, donde se logra vincular e integrar -de la forma más completa y eficaz- el universo de demandas que confluyen en el proceso de proyecto, con una disciplina similar a la científica. Lo escribe De la Sota:

«Cuando tantas diversidades de actuación, por serias, se sintetizan solas, el camino comienza a ser esperanzador. Esta síntesis es nuestra ciencia de hoy...» (1968a:46).

Esta ‘ciencia’ depende del arduo trabajo mental que se dirige a la totalidad y a las partes en forma simultánea. Como una suerte de organicismo intelectual, donde cada operación mental lo diferencia y hace más elaborado, pero sigue considerándose un todo y opera como tal. Como escribe Gregotti: *«Quien proyecta debe pensar la hipótesis con la pasión de lo absoluto y, al mismo tiempo, con la conciencia de su provisionalidad.» (1991:25).*

En este sentido, la capacidad para precisar a fondo la cuestión relativa a la formulación de hipótesis proyectuales es, para Gregotti, la fijación silenciosa y simple de una infinita serie de vacilaciones, pruebas, cancelaciones y experiencias, que actúa como reescritura de lo que ‘siempre se supo’, pero no se sabe cómo.

El proceso sintético del proyecto arquitectónico aumenta gradualmente su complejidad en cada rehacerse y, junto con aumentar esa complejidad, aumenta su sencillez *compositiva*. Pues cada estado sintético intermedio se convierte en objeto-sujeto de crítica y autocritica desde su propio proceso de hacerse.

De este modo, la síntesis dialéctica se convierte en un camino constructivo que logra la transducción desde la mayor cantidad posible de fenómenos inherentes a la obra, hacia la obtención racional e inteligente de leyes poéticas que configuran sus propias estructuras y sistemas en la simultaneidad geométrica que da forma y alberga recíprocos equilibrios dinámicos.

Esta síntesis sinérgica, afortunada, completa e inextricable que incluye todos los sistemas que conforman el objeto arquitectónico, es totalmente incompatible con cualquier prejuicio que determine las características del objeto. Pues ella se orienta a la formación de un objeto ‘inexistente’ que ya será y lo dota de una ‘auto-legalidad’ específica, dada por la irreplicable unidad única de lo múltiple en lo uno.

Esta construcción superior, de indivisibilidad orgánica, debe aprovechar todas las posibilidades en cada caso particular. Haciendo posible la concreción formal en el momento en que se ‘organizan’ en la inteligencia aplicada del autor, tal como dice Quaroni:

«...integrarlas entre sí en el discurso unificado que anula las partes mismas y las resuelve en el resultado final, que es un acervo de elementos y de coágulos diferentes, y al mismo tiempo una unidad final, orgánica, que engloba y homogeniza a todos, anulándolos como unidades autónomas.» (1977:190).

Esta síntesis poética tiene, básicamente, que conocer los *qué* y saber *cómo* realizarlos. Para ello debe anular las incoherencias posibles en formas de discrepancias, disonancias, etc. y buscar la máxima adecuación o eficacia entre todos los integrantes del proyecto.

De este modo la poética va purificando la forma, hasta darle claridad y flexibilidad por medio de la audacia y radicalidad de seguir el propio dictado del proyecto. Lo que permite integrar, como pide J. A. Marina (2004), verdades, bondades y también bellezas en una forma total, aun cuando ciertamente imperfecta.

Para H. Piñón, el ‘acto supremo’ que supone la síntesis específica de la forma, logra resolver sus contradicciones al alcanzar un orden que estructura el proyecto sin violentar las lógicas particulares de los diferentes elementos que lo constituyen.

Nos dice Piñón, que esta operación de síntesis *«...da coherencia a la concepción de la forma.»* (1998:62), Donde los criterios quedan integrados en el todo. Pero siendo superados por su efecto, pues su finalidad es reconocer la forma que confluye ocultamente en el proyecto.

De alcanzar ese halo, que permite comprender el sentido de la forma, en una operación inversa a la deducción mecánica analítica, surge el orden propio de cada proyecto para Piñón:

«...encuentra su legalidad formal al concluir su proceso de concepción: el orden es específico de cada objeto y aparece sólo al final del proyecto. Tal estructura, propia de cada artefacto, le confiere una identidad concreta: le hace ‘ser algo’, sin necesidad, por tanto, de ‘parecerse a nada’.» (2006:48).

Para Español (2007), a menudo esta síntesis poética demanda imaginación. Pues en estas obras hay un desbordamiento de la relación pregunta-respuesta, lo que requiere un ‘salto de nivel’ que como un ‘algo más’ de la inteligencia, de una ‘vuelta de tuerca’ adicional potenciando un ejercicio intelectual que permita cargar de lógica a la obra, como nueva producción *múltiplemente* solucionadora y reveladora.

Hablamos de una ‘poética vertical’, que sale del conflicto por elevación o salto resolutivo, alcanzando la multifunción y multiplicación de su sentido. Le corresponde a esta ‘invención’ el ser capaz de resolver problemas que no habían sido planteados previamente. Para ello debe actuar por medio de un orden, tan extremadamente preciso, afilado, abierto y potente que se hace inclusivo y, sin disiparse, permite la pluralidad de concreciones que se ajustan a las diversas solicitudes.

Un holograma formal inclusivo, que despliega en concreciones complejas, y en varios niveles, la capacidad del proyecto de realizar poderosas síntesis de diversos componentes. Alcanzando la economía de lo beneficioso en múltiples direcciones, resolviendo problemas en todas partes, sin molestar a nadie. Hablamos de aquellas obras que contienen *tambienes y ademases*. Como la capacidad de solucionar simultáneamente las coherencias en una intensa reciprocidad⁸³.

Esta plenitud formal poética va, llena de sentido, permitiendo utilidades infinitas desde la razón profunda de su ser. Donde resuelve necesidades que no se habían pedido y soluciona errores no detectados por la benéfica poética de la estructura acertada que responde radical y adecuadamente. Así nos lo dice Español:

«Estas arquitecturas dejan perplejo cuando son el fruto de una imaginación espacial capaz de dar un salto de nivel ante un conflicto paralizador, cuando subvierten imperceptiblemente los tipos funcionales o estructurales acostumbrados, cuando inventan respuestas a problemas que aún no se habían formulado, porque son éstos algunos de los atributos que identifican el orden misterioso de la belleza.» (2001:208).

⁸³ A. Miranda establece la equivalencia entre coherencia y verdad poética: *«La verdad poética equivale a la multiplicación de sentido; es coherencia o compacidad o conccinitas de Alberti.» (2005:80).*

7.4.2. CONDENSACIÓN Y POÉTICA ‘ALGORÍTMICA’ EN EL PROYECTO

Este epígrafe entra en el difícil campo de la calidad del proyecto, como asociación directa a la calidad de juicios y del proceso que le configura. En ese sentido reconoce el necesario tránsito desde lo extensivo (cantidad) a lo intensivo (síntesis), donde la poética actúa como un multiplicador de sentido y cualidades positivas al condensar e integrar -en un sistema único y cohesionado- las relaciones de intensidad que permiten la fusión de todo lo cooperante en un ‘algoritmo’.

Algoritmo que, lleno de cálculos poéticos, de imaginación exacta y de audacia pensante, entrega una ‘receta’ justa y depurada hasta la precisión máxima. Haciéndose portadora de una concentración y coherencia tan profunda, que es insoluble desde su comprensión ideal.

«Admiro a los poetas. Lo que ellos dicen con dos palabras nosotros tenemos que exprimirlo con millares de ladrillos.»

J. B. Vilanova Artigas

Para Th. Adorno (1970) la calidad de una obra está adherida al compromiso del autor sobre su trabajo. Hablamos del interés que debe existir por parte de los arquitectos hacia la calidad que, como solución óptima, se debe traducir en la búsqueda y compromiso de encontrar y distinguir el mejor modo que conduce hacia ella⁸⁴.

Es una suerte de compromiso social desde lo propiamente arquitectónico: la búsqueda de la más alta calidad o excelencia de una obra. Porque, como nos dice Piñón: «No hay ningún motivo que justifique el no hacer la mejor arquitectura.» (2006:36).

Ya estamos sobre aviso de que la perfección es inalcanzable, pero eso debe tornarse en un estímulo para enfocar el hacer hacia la búsqueda de la más alta calidad posible en la obra. Para ello conviene recordar a O. Wagner cuando escribe: «La escala para medir la calidad de un artista es siempre la calidad de su propia obra.» (1895:132).

Entonces la calidad de una obra está ligada al compromiso y calidad del hacer, el que -a su vez- es reflejo de la calidad del autor. Por ello O. Wagner habla de exigir que sólo se creen obras de calidad, que bellas y buenas, busquen siempre lo mejor. Como también lo expresara A. Rossi: «Para la mala arquitectura no hay justificación ideológica, como no la hay para un puente que se hunde.» (1973:13).

En este mismo sentido, se debe comprender que es la calidad con que se ha proyectado la que determina la calidad de la obra, esa ‘tradición’ de hacer las cosas bien que implica conseguir algo mejor de lo que se pide. El propósito principal sería conseguir, ante todo, una alta calidad del proyecto arquitectónico. Pero debe entenderse, como nos indica Piñón (2006), que este

⁸⁴ Aquí es significativa la expresión de A. Loos: «...la calidad del trabajo realizado cuenta para valorar un objeto.» (1899b:147).

atributo es eminentemente sintético y hace referencia a la totalidad, pues no puede haber calidad por partes aisladas o sistemas independientes, como cualidades separadas⁸⁵.

Si el objetivo es proyectar con criterio de calidad, debemos comprender que el proceso proyectual y su juicio crítico deben centrarse en captar esa condición. Superando, lo que Alexander entiende como un dogma popular, que es la creencia de que no existe una base sólida para diferencias buenos y malos proyectos:

«Nos han enseñado que no hay diferencias objetivas entre buenos y malos edificios, entre buenas y malas ciudades. La verdad es que la diferencia entre un buen edificio y un mal edificio, entre una buena y mala ciudad, es una cuestión objetiva.» (Alexander, 1979:35).

Por lo tanto no es un problema técnico, sino de capacidad de juicio. No se trata de aprender una técnica que pueda garantizar la calidad, sino de ser capaz de reconocerla, distinguirla y desplazarse hacia ella.

En este sentido, A. Loos, en 1907, llama a los arquitectos a proponerse hacer obras de valor permanente. Aquello que, bastante tiempo después, Sáenz de Oiza llama 'hacer arquitectura para nunca jamás'. Condición que, como presente, no tiene tiempo real, alcanzándose la vigencia desde su permanente actualidad por su calidad. De hecho, Piñón entiende la vigencia de una obra como el cúmulo de cualidades que determinan su calidad, y no desde una inalcanzable adecuación dinámica permanente.

Por ese camino llegamos a comprender la calidad como un conjunto de cualidades, siempre inconclusas, pero tendentes a la inteligencia materializada en el proyecto. Que desde el compromiso ético-epistémico, busca obtener la mayor exactitud benéfica para el objeto y los sujetos.

Este énfasis en la búsqueda del proyecto óptimo, como acierto de lo que se ha hecho, no tiene que ver ni con el tamaño ni con cualquier atributo aislado, sino con la dignidad y calidad de la solución.

Esa calidad, que es un atributo esquivo y equívoco en cada caso, al no tener relación con la cantidad en sus formas de envergadura, connotación o dimensión del proyecto, valida la búsqueda exclusiva y el resultado inesperado que produce la materialización de muchas razones inteligentes con independencia de prejuicios y preformas. Al respecto F. Ll. Wright nos dice: *«Consideren tan deseable construir un gallinero como una catedral [...] la dimensión del proyecto significa poco.»* (1931:217-219).

Si la calidad no depende de la cantidad entendida como 'voluminosidad', tampoco puede separarse de ella, en cuanto se consigue por las diferentes y apropiadas cantidades, como una suerte de búsqueda económica de lo máximo óptimo con (y por) lo mínimo.

Ahora bien, recordemos que Adorno (1970) entiende la cantidad de verdad presente en una obra como el factor de calidad y belleza de la misma. Entonces la relación entre verdad y calidad se entiende como un estado superior de la poética.

⁸⁵ Por ejemplo, si un proyecto logra aproximarse a la calidad en su sistema funcional pero su sistema de relaciones con el entorno es inadecuado y carente de calidad, será el total del proyecto quien resienta su nivel de calidad general.

En este sentido, Mies nos indica que el proceso debe llevarnos desde la cantidad (extensiva) hasta la calidad (intensiva), por ello ha escrito «...*la cantidad en calidad*.» (1928a:455). Esa forma de entender la economía en sentido lato, como relación entre cantidad y calidad.

Esto nos lleva a comprender la fuerza que adquiere, para la coherencia del proyecto, el discurso disciplinar sobre la condensación poética. Que, como multiplicador, logra alcanzar la unidad verdadera de múltiples razones en su acomodo, adecuación y reciproca sinergia para la ‘excelencia’ de la totalidad del hecho proyectual.

Por ello es importante mencionar que cuando P. Valéry (1931) escribe sobre su asistencia a una charla de Albert Einstein, donde el científico explicó que para superar ciertos problemas de distancia entre teoría y experiencia, se vio en la necesidad de encontrar ‘puntos de vista de arquitectura’. Lo hace porque considera que Einstein es un *poeta* de primer orden; un *artista* de una envergadura superior, pues al saber con claridad lo que hacía se fiaba conscientemente en la necesidad de la aparición de ciertas preferencias, en la sugestión de ciertas respuestas de origen ‘oscuro’, pero imperiosas en su verdad como ‘poesía pura’, dice Valéry.

Esto es, para Adorno (1970), el parentesco de la construcción sintética de lo múltiple de un proyecto con los procesos cognitivos y epistemológicos de la razón. Una ejecución donde no hay detalles y que encuentra necesariamente la forma mejor, que no perfecta⁸⁶, por su realidad material. Sintetizando la determinación de la diferencia, en una reconciliación pacífica y quebradiza de lo uno y lo múltiple.

Esa obra capaz de comunicar todas las verdades que permiten aprender siempre de ella, en cuanto revela la ‘belleza’ de la sustancia que dura perpetuamente. Esto se enlaza con el deber arquitectónico de integrar, en un sistema único, la multiplicidad de las exigencias formuladas. Esa ‘forma total’, llena de plenitud y vida, que se hace presente en el resultado arquitectónico de belleza apropiada y encontrada.

En este sentido, para Linazasoro (1984) existe un *unicum* arquitectónico que, como síntesis formal, no puede contemplar ni fragmentaciones ni incoherencias, debiendo producir totalidades óptimas capaces de responder simultáneamente a lógicas plurales, distintas e independientes.

Tal como nos dice T. S. Eliot (1922), cuando asegura que el buen poeta convierte todo en algo mejor por medio de la integración en un único objeto cohesionado. Aquello que Baumgarten - en su *Aesthetica*- llama ‘la perfección de la razón’, que de modo *confuso* soluciona. Aquí, *confusión* no significa desorden, sino más bien *con-fusión*, o simplemente *fusión*. Lo aclara Eagleton:

«Esto, sin embargo, no significa que dichas representaciones sean oscuras. Más bien al contrario: cuando más ‘confusas’ son (cuanta más unidad alcanzan en la pluralidad) más claras, perfectas y determinadas llegan a ser.» (1990:68).

Esa fusión, que se alcanza con la unidad en la pluralidad, es -para Valéry - desde donde las obras extraen el ‘entero jugo de sus operaciones’, que permiten reunir las cosas que se hallaban distintas y confusas pero inexorablemente vinculadas en la informalidad.

⁸⁶ Recordemos que la perfección es para Aristóteles, «...aquello que contiene en sí todo, y fuera de lo que no hay nada, ni una sola parte.» (s.f.c:16).

Por ello Valéry habla de esas tentativas de síntesis que buscan relaciones de intensidad, que en su grado más puro, como fusión armónica realizada por los movimientos proyectuales del proceso, actúan como 'factor de fusión', permitiendo 'olvidar' la cuestión de la forma⁸⁷.

Esta tendencia a la fusión nos recuerda la sentencia de Adorno en la que nos ha dicho que la coherencia plena, como factor global, no es cosificable pues no se puede descomponer. En arquitectura es J. J. P. Oud quien expresa que los detalles deben desaparecer en el todo; esa noción indisoluble del proyecto, como sistema integrado y compuesto, la reclama Quaroni:

«...falta una concepción unitaria [...] un organismo en el que los componentes [...] no sólo se hallen presentes sino que estén necesariamente fundidos, resueltos y disueltos en la resultante 'arquitectura' y sólo arquitectura...» (1977:8).

Para ello, nos dice Quaroni, el proyecto debe anular sus incompatibilidades reciprocas e incluso su originaria identidad, transformándose todas -simple e íntimamente fundidas- en arquitectura. Esta fusión poética, consumada en el destilado formal, es fruto de la inteligencia crítica que impugna, resiste y resuelve un material capaz de responder a más cosas al mismo tiempo. Alcanzando un orden interno y externo coincidente en la unidad de sí mismo⁸⁸.

Para Español (2001), el proyecto capaz de alcanzar la fusión en la integración de diversidades recibe el nombre de 'global'. Siendo global aquel proyecto que reduce el número de componentes del conjunto en favor de formas sintéticas, completas y depuradas. Esa depuración poética que A. Machado define de la siguiente forma: «*Poesía pura es lo que resta después de quitar a la poesía todas sus impurezas.*» (1936:86).

Es aquello que Valéry define como un sutil 'virtuosismo matemático' que permite una condensación extraordinaria de relaciones:

«También hay discursos tan breves, algunos de una sola palabra, pero tan plenos, y con tal hondura al responder a todo con clara energía, que parecen concentrar en sí años de discusiones internas y eliminaciones secretas; son indivisibles y decisivos como actos soberanos.» (1924:67).

Hablamos de poder lograr una condensación⁸⁹ en la obra, donde no falte nada y no haya nada superfluo. Esto encuentra correlación y semejanzas en aquella forma 'vigorosamente concentrada' que debe carecer de todo carácter difuso, llegando a funcionar como condensador⁹⁰.

En este mismo sentido, es Terragni y el Gruppo 7 (1927c) quienes piden limitar al máximo el número de elementos y refinarlos para llegar a su más alta perfección como pureza condensada. Como escribiera A. Benhe: «*La auténtica concreción artística nace de la condensación...*» (1927:2).

⁸⁷ Para Racionero la interacción de opuestos, como estados extremos de una misma cosa, «*Siempre conduce a su fusión o síntesis.*» (1983:14).

⁸⁸ Sobre esto puede consultarse a Moussavi & Zaera (2003).

⁸⁹ En el idioma alemán *dichtung* sirve para nombrar indistintamente poética, composición o condensación.

⁹⁰ Esto ya lo exponía L. B. Alberti: «*...debe ejecutarse de forma que reúna en un solo conjunto orgánico numerosos elementos y los contenga en adecuada y estable coherencia y acuerdo, a lo que se asemeja muchísimo el concepto sobre el que estamos indagando, es menester que conlleve el propio poder y, por así decir, el jugo de todos aquellos elementos a los que está vinculado y con los que se compenetra; en caso contrario, lucharían entre sí hasta su desaparición en medio de la desunión y el rompimiento.*» (1452:382).

La condensación superior no debe confundirse con una difusa totalidad donde sea difícil o imposible distinguir; sino que, más bien, la condensación lo distingue todo desde su unicidad múltiple y abierta, por inclusiva y generosa.

De igual modo, Gregotti (1972) se expresa a favor de lograr una condensación que le sea propia a la obra. Eso que De la Sota busca al pedir reducir la arquitectura al mínimo para que lo que salga sea puro extracto, alcanzando una ‘depuración exquisita’:

«La auténtica belleza de las cosas es algo así como un jugo tremendamente, denso que sólo puede extraerse apretándolas con todas nuestras fuerzas hasta producir dolor en quien se aprieta y en lo apretado; solamente podremos hacer cosas bellas usando estos jugos.» (1954b:27).

Para Zumthor (1991), finalmente, ‘la dura pepita de la belleza’ es su sustancia concentrada, una condensación que, sin dejar nada necesario fuera, es *esencialización* absoluta. Por este mismo camino Español nos dice que las buenas arquitecturas son estructuras condensadas, comprimidas, rigurosas, con la máxima sustancia en el fondo y la más alta energía de las formas, como expresión de la complejidad poética⁹¹.

Ese proceso extractivo y ‘reductor’ de cualidades, propio de lo poético, aumenta por la condensación y una cierta ‘desnudez radical’ propia de su capacidad de sugestión, sin olvidar que es tanto más difícil contenerse y prescindir que agregar. Por eso, para Español, la reducción solo es posible por un esfuerzo ‘titánico’; aquello que Tobías Wolff defiende al decirnos que depurar no es suprimir, sino ascender en calidad poética:

«...las posibilidades son infinitas, y por cada decisión que tomas eliminas todas las alternativas, hasta que comienza a aparecer una forma, y la refinas y la refinas hasta que empieza a respirar y cobra vida.» (2016:102)⁹².

En esta línea de indagación, Italo Calvino escribe sobre E. A. Poe en términos como ‘ingeniero literario’, ‘demonio de la lucidez’ o ‘genio del análisis’ para referirse a la capacidad inventiva de calcular nuevas combinaciones de la lógica con la imaginación exacta⁹³. Un paso más allá da Valéry, cuando escribe que, entre las palabras, las más simples son los números porque reflejan el asombroso ingenio que se oculta tras el más claro de los lenguajes. Así razón y cálculo mezclan e inventan ‘trucos’ y números que son ‘la prestidigitación de la razón’:

«Pues ¿Qué es la razón, sino el discurso mismo cuando los significados de los términos están tan bien delimitados, y asegurada su constancia, y cuando esas significaciones inmutables se ajusta unas a otras y se componen con claridad? Y eso es uno con el cálculo.» (1924:49).

Nos aproximamos a una arquitectura del cálculo no numérico, de la audacia reflexiva y la sencillez como continuas aproximaciones a la exactitud real. Por esto Gregotti defiende la exactitud y el cálculo como precursores de la lógica interna de la obra⁹⁴. Tal como también hace Valéry cuando ve que las formas deben surgir desde la potencia oculta de los cálculos y sus

⁹¹ Español habla de esto en sus dos textos citados: (2001 y 2007).

⁹² Wolf nos dice también: *«Es como estrujar sangre de una piedra»*.

⁹³ Esta precisión la expresa Machado al referirse a la poesía: *«Sabed que en poesía –sobre todo en poesía- no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian...»* (1936:264).

⁹⁴ V. Gregotti habla de esto en dos textos: (1972 y 1991).

relaciones. Cálculos que no son estrictamente ‘matemáticos’ sino poéticos, cual fórmulas engendradas por sutilezas máximas, ‘secretas’ y complejas que guían las operaciones para componer o formar con tendencia a la calidad.

Ahora bien, Cuando De la Sota exige claridad para formular en la obra, está seguro que ella lleva a encontrar *la forma* de hacer y cuando eso ocurre -que las cosas sólo puedan ser de una manera- nos dice que es cuando se vuelven claras y realmente importantes.

En este sentido, Para Alexander (1964) las ‘fórmulas abstractas’ pero aplicadas al caso, son decisivas para la configuración, en cuanto permiten la organización que se tornará en forma. Por ello J. Herreros (2012) nos dice que debemos ‘encontrar las ecuaciones’ con las que enfrentarnos a la generación del proyecto.

Es una forma de ‘álgebra’ no matemática, pero si rigurosa en sus cálculos, que existe en las operaciones poéticas, donde se buscan ‘signos’ precisos. Como nos dice K. Boulding sobre la disciplina matemática: «...*apunta a la organización de relaciones altamente generales en un sistema coherente estudiando todas las relaciones pensables...*» (1956:197.)

Es la interminable búsqueda de aquella ecuación donde se alcanza una definición que presenta despejada la incógnita de resolución de los problemas. Aquel intento por lograr la mejor utilización de todas las posibilidades en un proceso de síntesis creativa, donde todo esfuerzo debe alcanzar la ‘perfección’ de desarrollar una fórmula que, como sistema, aspira a descubrir la idea de forma misma. Aclarando las ‘incógnitas’ del problema junto a los elementos y métodos de su resolución.

Por ello, para Le Corbusier, es imperioso ‘resolver la ecuación’ que hablará de relaciones y medidas o enlaces para conjugar un engranaje ‘perfecto’ por medio de la imaginación activa y de la disciplina más severa: «...*es la determinación del todo, es el momento decisivo. Un plan no es tan lindo de trazar como el rostro de una madona; es una abstracción austera, una algebrización, árida a la vista.*» (1923:36).

Recordemos que De la Sota (1954) llama a esto ‘la receta justa’, que considera como la obra ‘ya hecha’; una suerte de relaciones precisas y formadoras o ‘algoritmo estructural’ que posibilita las variaciones racionales necesarias y permite pensar la forma científica y poéticamente.

Este ‘algoritmo’ es una fórmula no formal que, sin presencia plástica, da pie al fomento de variaciones de una geometría en la que no existen variables independientes. Haciendo coherente y consecuente la disparidad de elementos desde la unidad del *qué*, el *porqué*, el *para qué* y el *cómo*. Esto lo resume Sánchez Ferlosio en *Caserón de Pueblo*:

«Aunque no era posible adivinar ni descifrar el porqué de tan insólita organización de puertas y ventanas, se imponía, sin embargo, la certeza de que tenía que haber alguno, pues la fisonomía de la fachada no hablaba ni de azar, ni de rutina, ni de arbitrio, ni de estética, sino que componía el semblante inconfundiblemente intencionado de la razón práctica.» (1993:18).

Este capítulo final reconoce una terminología que intenta expresar lo propio del proceso de generación arquitectónico en su búsqueda de coherencia, como su necesidad y vinculación a criterios éticos y epistémicos que determinan su condición de ‘ciencia’. Pero una ciencia *arquitectónica* de la acción constructora, que podría denominarse como ‘ciencia poética del proyecto arquitectónico’.

De esta forma, con estos últimos epígrafes que simultáneamente hablan de poética y epistémica, en cuanto muestran la mezcla de los discursos arquitectónicos y aquellos que reconocen esa frecuencia 'científica' sobre el proyectar, ponemos término a la búsqueda poética epistémica de una posible coherencia en el proyecto.

Así concluimos también las aproximaciones a las cuatro dimensiones de investigación que ésta tesis comprende necesarias para su desarrollo. En el reconocimiento que bajo la indisoluble naturaleza de unicidad del proyecto arquitectónico, se ha intentado reconocer y distinguir sin fragmentar ni separar (pues más que aquello se necesita desfragmentar), la noción de coherencia en el proyecto arquitectónico. Tal como nos lo indica M. Ginzburg:

«Y así son todos los matices de lo que es esencialmente una única sensibilidad arquitectónica enredada como una madeja; e intentar establecer sus límites sería forzar la solución del problema.» (1924:188).

EPILOGO

CONSIDERACIONES FINALES

«...cuando nos proponemos descubrir y examinar la naturaleza de un objeto; dado que lo muy oculto y abstruso no se comprende con aplicación liviana. Ella nos inspirará prudente desconfianza en el resultado de nuestras investigaciones...»

J. Balmes, 1845

Tal como dijeran Juan de Mairena y Gil de Biedma, es posible que lo que aquí se presenta como conclusiones no resulten del todo congruentes con las premisas, pues en el momento de producirse aquéllas ya ha caducado, en parte, el valor de las otras.

Nada sería más estéril que transformar la oportunidad que dan las conclusiones en una defensa cerrada de la Coherencia, o en una recopilación exhaustiva y fehacientemente ‘técnica’ de lo investigado¹. De este modo, después de la búsqueda desde la reflexión moderna hasta la más contemporánea, es prudente advertir y sugerir las cualidades más útiles para la práctica proyectual, como también ciertas limitaciones y contradicciones que el concepto ofrece.

Con cada sección el trabajo ha intentado conformar una definición extensiva del concepto para convertirlo en una cualidad del proyecto, que se distancie de su comprensión común y, muchas veces prejuiciosa relación, entre lo pensado y lo realizado por el autor. Sin embargo, de forma reiterada durante el desarrollo, ha sido difícil comprender si lo que ofrece la coherencia es una forma de hacer o un resultado esperado.

Puede ser que no deba ser ni lo uno ni lo otro, sino ambos en conjunto. Como una situación deseable en el proyecto: una cualidad o calidad propia del objeto arquitectónico. La mayoría de los argumentos sugieren entender la coherencia como una condición de calidad del hecho proyectual que, en su naturaleza sintética y global, permite a la obra alcanzar consistencia interna y pertinencia externa.

En ciertos momentos la investigación se torna ‘negativa’ o, mejor dicho, en una negación escéptica y cuestionadora, porque deshace y refuta las bases comúnmente aceptadas en las que se ha venido configurando la comprensión de la noción de coherencia. Gracias a ello, el ámbito queda disponible para trazar nuevas direcciones necesarias para comprender que la coherencia posible en la actualidad funciona más como un archipiélago denso de condiciones apropiadas en un instante arquitectónico específico, que se encuentra en un mar de variables inciertas y fluctuantes.

En este sentido parece ser determinante la puesta en contradicción que sugiere la posmodernidad, pues ella ha permitido -y en parte obligado- a una relectura de la modernidad

¹ En el segundo anexo, titulado Síntesis Argumental (epígrafe 10.2), se ha desarrollado un intento por condensar los argumentos de la tesis a modo de discusión de resultados, que contiene las “conclusiones metodológicamente científicas” que se logran extraer de esta investigación. Para no reiterar en demasía argumentos que ya han sido expuestos con profundidad, ellos se han dispuesto dentro de ese apartado de información complementaria adjunta.

para comprender la coherencia de mejor manera. De forma más abierta e inclusiva, sin perder compromisos y posiciones, pero sí redimensionando su extensión, labor y alcance. anexo

De este modo podemos entender que lo coherente es una preocupación, una especie de fuerza en movimiento; pues a pesar de entenderse como una condición que reside y es propia del objeto, no puede eludirse su carácter necesariamente subjetivo, como búsqueda arquitectónica que realiza el arquitecto en el objeto que está por hacer. En este sentido, la filiación reflexiva entre autores distantes en el tiempo muestra la continuidad de la preocupación por la coherencia, que rebasa las categorías y clasificaciones propuestas hasta ahora por la historia y teoría arquitectónica para situarla dentro de los conocimientos disciplinares.

La presencia diluida de la coherencia en otros conceptos catalizadores, hace que ella se entrevere en una compleja red de ideas tangenciales, pero necesarias para su revisión. Por ello, casi nunca aparece directamente y, sin embargo, está presente y conformada por todos esos términos que la rodean y perfilan. Esas presencias reconocibles desde los primeros atisbos del pensamiento moderno, van dando señales que permiten relacionar simultánea y complejamente, en el proyecto arquitectónico, las cuatro dimensiones donde ha sido posible reconocer a la coherencia. No obstante cuesta, además de ser posiblemente innecesario, por su condición multidireccional y sincrónica, trazar límites claros entre ellas.

Esa sugerencia de falta de límites entre conceptos catalizadores y dimensiones reflexivas de la coherencia, se debe entender como el germen de una proyectualidad compleja y preocupada por lo real, donde esas distinciones quedan superadas por la unidad del hecho arquitectónico. Esa indeterminación conceptual que muestra la coherencia permite convertirla en un objeto del proceso crítico, que debe aceptar ser inalcanzable para tener posibilidad formal.

De ese modo, la coherencia posee de forma implícita la idea de una doble dependencia en las relaciones internas y externas que atañen a su constitución. Junto con buscar precisar los sistemas cooperantes, se debe comprender la dificultad que esto conlleva, al reconocer que son muy abiertos y diversos en el campo especulativo y que en la realidad se muestran heterodoxos, heterogéneos, con innumerables posibilidades y una carencia de definiciones precisas.

En este último campo es donde la búsqueda se complejiza más, en parte por la presencia de agentes externos con poder de decisión y opinión sobre el proyecto. Todo esto hace de la *ecuación poética* que busca la coherencia, una operación con varias incógnitas cambiantes de manera simultánea, que el arquitecto posiblemente no pueda controlar en plenitud.

A esta aparente contradicción entre el ideal conceptual de la coherencia y su presencia real, se suma la inevitabilidad estética que comporta el proyecto. En la medida que la estética arquitectónica puede ser entendida como una consecuencia material de sus compromisos o un corolario de su sentido, la morfología ya no es un a priori y, más que nunca, se ubica como un *desiderátum*, donde su 'negación' como fin plástico o formalista, permite convertirla en objeto esencial del hacer arquitectónico y responsable de aglutinar las poliédricas condiciones de la coherencia proyectual.

La coherencia tiende a una completitud extrema, un espesor proyectual tan compacto, que la debiese tornar casi impenetrable en su integridad. Esto la relaciona nuevamente con la forma arquitectónica, pues en cada proyecto se da un renovado interés y reconocimiento de su

importancia. Ella surge desde la férrea vinculación a la singularidad del caso específico donde, nada previo y ajeno al proyecto, puede determinarla.

La comprensión del caso arquitectónico como un sistema de sistemas, o un complejo sistema de coherencias parciales e internas, está incrustada en la lógica de lo coherente. Así, la conformación proyectual adecuada se realizaría sólo al responder a la definición formal que está contenida en su propia entidad y que condensa de modo irrepetible. El problema de esto, es que el posible reconocimiento de la forma propia del objeto, debe lidiar con la complejidad de pulsiones dialécticas y flexibles de todos los sistemas vinculados al proyecto.

En este sentido, una capacidad importante que tiene la coherencia es la de configurarse y permanecer estable en la adecuación a la diversidad, la divergencia y la flexibilidad de los elementos que la componen. Una especie de condición de ser *entre*, que no es aceptación de una posición media entre opuestos, sino su distinción en el movimiento y cambio de manera sutil pero firme, en reformulación continua. Como una delgada línea de capacidad de juicio para discernir y decidir continuamente entre diferentes variables en confrontación, que deben superarse y relacionarse. Esto hace que la labor crítica de doble negación escéptica, se pueda aproximar a distinguir el reconocimiento de la lógica que precede el problema, como instante de inicio de la búsqueda paratáctica de respuesta y solución proyectual.

Pero los problemas arquitectónicos suelen ser mal definidos, en parte por su exceso de elementos concernientes y en parte por la dudosa capacidad de elegir y decidir con criterios de calidad. Por ello el proyecto debe esperar la conformación de certezas puntuales, en continua corrección y mejora, que permiten alcanzar un entramado de decisiones razonadas de orden superior, pero también de carácter operativo.

Una vez más, la posible coherencia se singulariza y se convierte en un constructo que debe buscarse crítica, escéptica y complejamente, pues en cada hecho arquitectónico se muestra diferente. Permitiendo la configuración de sinergias precisas y únicas que, a su vez, la renuevan constantemente, imposibilitando cualquier voluntad de reiteración en otras circunstancias proyectuales.

Así la coherencia parece actuar por indiferencia, una indiferencia positiva y objetiva que, meticulosamente precisa, permite al proyecto liberarse de cuanta carga ajena a su ser lo presione y de toda especulación de sobrecarga significativa. La indiferencia actúa como respeto por las señales y razones del propio objeto, pues sólo respondiendo a su designio puede encontrar correlación material con su estructura interna y sus responsabilidades externas.

El reconocimiento de las condiciones/razones 'ocultas' en el propio proyecto requiere la capacidad de destilación creativa y un filtrado de intromisiones que se apoya en un reticente escepticismo epistemológico operativo. En general los autores, en detrimento de la espontaneidad y el sentimiento, buscan la densidad del raciocinio para mejor entender y así situar, explicarse y socavar hasta reformular y ajustar la ecuación proyectual.

Igualmente se advierte una concordancia lejana en cierta preferencia por el realismo. Una preferencia por que los proyectos no sean abstracciones nominalistas o idealistas, sino realidades concretas provistas de una coherencia 'atmosférica' propia, parecidas quizá entre sí pero nunca iguales. Esto lleva a desechar la complicitad de la novedad para centrarse en una destemplada lucidez que busca la calidad en la difícil condensación *formativa*, donde prevalece la fluencia de las fuerzas del objeto que se realiza.

Como en un ejercicio de depuración, la coherencia obliga al proyecto a realizar un tránsito desde lo extensivo (cantidad) hacia lo intensivo (calidad posible), donde la síntesis proyectual permite, desde la reducción y refinación dialéctica, configurar una coherencia superior de todos los sistemas concurrentes. Por esto la coherencia se puede convertir en un factor o atributo de una posible calidad arquitectónica, que chocará continuamente con la realidad y la complejidad de la práctica proyectual contemporánea, donde las posibilidades son potencialmente infinitas y mal definidas.

En este sentido, la poética -desde la reducción dialéctica- conjugaría una unidad superior de todos los sistemas concurrentes en el proyecto, que condensados en sus 'verdades' por medio de la construcción crítica, dan sentido de coherencia a su triple implicación ética, estética y epistémica.

Entonces, al menos desde un punto de vista ideal y a la luz de los argumentos dados por los autores, el proyecto 'coherente' funcionaría como una triple síntesis simultánea: 1) condensación formal o consistencia interna (estética-poética), 2) síntesis del sentido o pertenencia externa (ética-estética) y 3) síntesis dialéctica (poética-epistémica) que, como coherencia dialéctica y global ($1 + 2 = 3$), plantearía relaciones sincrónicas, múltiples y poliédricas, beneficiosas en todos sus sentidos posibles.

De este modo, entendemos que en el proyecto todo estaría en todo, la ética con la estética, ésta con la epistémica y, simultáneamente, tuteladas por una poética que condensa el triángulo de coherencias dialécticas y múltiples relaciones bilaterales entre ellas.

Esa intensidad del proyecto coherente, se basa en los ajustes idóneos de cada sistema *en* y *entre* múltiples direcciones y dimensiones. Así se puede hablar de una coherencia proyectual que implica una condición *multiescalar* o *multidimensional* al ser posible reconocer su presencia tanto en situaciones específicas y determinadas (interacción entre dos sistemas concretos, nítidos y cooperantes entre sí), como en situaciones complejas y fluctuantes (enlaces múltiples entre diferentes sistemas heterogéneos), como en situaciones dialécticas de superación por elevación y hasta en situaciones globales donde se compromete toda la realidad e integridad del objeto. Ahora bien, si la coherencia se muestra presente en múltiples escalas del proyecto, la resolución individual de alguna de esas circunstancias sólo otorga una coherencia parcial que es puntual, limitada y restringida pero que no puede alcanzar más que una fracción de la coherencia total, global y completa que el proyecto necesita.

En este sentido, la coherencia se ubica como un principio básico del proyecto, en cuanto enlaza los deberes de conjunción crítica, de consistencia de sentido y de búsqueda de verdad. Comprendemos, en el campo ideal, que la coherencia es la base de la verdad poética del proyecto, que en unidad de completitud sintética se articula como un holograma morfológico inclusivo e idóneo del objeto arquitectónico.

Volvamos a la condición 'indiferente' de la coherencia ¿No será ella una estrategia de resistencia sigilosa frente a tanta intrusión externa en los dominios del proyecto? La respuesta parece estar en la posibilidad que presenta la coherencia de demostrar que ya no se encuentra comprometida a ninguna adhesión a esquemas previos, sean estas ideologías, pautas de actuación o herramientas morfo-plásticas. Por el contrario, este estudio nos indica que desde la comprensión exhaustiva, escéptica, crítica, sincrética y nutritiva del caso específico, la coherencia proyectual se refuerza en su capacidad de componer relaciones, sistemas y

elementos complejos, en sincronía dialéctica con la búsqueda de dar respuesta y solución a una situación arquitectónica singular e irrepetible.

De este modo, la coherencia del proyecto pide establecer un entramado de posibilidades específicas, donde los apegos ideológicos o morfológicos previos son contrarios e inútiles a su posibilidad. Esto hace que esas adhesiones sean resistidas, pues dificultan el encuentro paradójico de variables generales que condensan de forma singular en cada proyecto.

Esta condición única e irrepetible de la coherencia en cada proyecto, lleva a los métodos de hacer arquitectura a tener que respetar la singularidad y a comprender que deben reformularse junto a cada caso. Por esto se habla de un eclecticismo y sincretismo de método, que reconoce la necesidad de pensar para cada proyecto un procedimiento de elaboración diferente, donde el autor debe mostrar extrema agudeza intelectual para lograr distinguir y seleccionar qué proceso proyectual es prudente recorrer. Así la coherencia pasaría a ser una búsqueda proyectual basada en la profundidad y agudeza de indagación y aproximación al hecho arquitectónico.

Estos dos reconocimientos de la coherencia: el caso y proceso singular, hacen que se habrá paso a la percepción y reconocimiento de coherencias arquitectónicas nuevas, de apariencias extrañas e inesperadas, porque surgen y serían el resultado de obrar teniendo como centro el propio proyecto y sus lógicas de determinación.

Desde una condición contemporánea que presiona por saber acerca de lo que está por venir, con la necesidad de dar respuestas antes de que las preguntas sean formuladas, la fuerza de un hacer arquitectónico que busque la coherencia de su objeto, es una posibilidad operativa de avanzar en un hacer mejor, tal como pedía J. Ruskin: «*No se trata de hacer más, sino de hacer mejor*».

Ahora bien, desde el punto de vista metodológico, se reconoce que con todo el aparato conceptual y dialéctico elaborado, esta tesis se establece como un marco teórico, que permitiría profundizar y aventurarse en los aspectos específicos y particulares del proyecto: buscar comprender, distinguir y también analizar la coherencia en los proyectos, sea en un caso específico o en una familia de ellos; como también en la singularidad de un solo autor.

Se esperaría, potencialmente, que fuese posible poder investigar, detectar, reconocer y refutar las obras más próximas a la coherencia de aquellas menos próximas. Como también aquellas que hacen avanzar o reformular el término, e indagar en las que se reconocen de calidad para saber cómo han abordado lo que esta tesis ha logrado identificar. Examinando en sus formas, el total de implicaciones que esta tesis le confiere a ella, como 'lugarteniente' de la totalidad del hecho arquitectónico para profundizar en la comprensión de cómo cada proyecto ha puesto en juego su búsqueda de coherencia.

En este sentido, es y será prudente preguntarse ¿Realmente la búsqueda de la coherencia en el proyecto asegura o, al menos, propicia una aproximación a la calidad arquitectónica de éste? Pues ha de revisarse y contemplarse cuántos proyectos de atribuida calidad lo son por haber considerado coherencias diversas, infracciones o trasgresiones necesarias y cuestionamientos inevitables a todo lo aquí dicho en relación al tema.

Por otro lado, y en un plano distinto de indagación, una alternativa de interés teórico es buscar la coherencia exhaustivamente desde otros marcos epistémicos, culturales y espacio-temporales. Como puede ser, precisamente, la posmodernidad por su connotación de antítesis argumental de esta investigación. Así se podría poner en confrontación, someter a duda e interpretar y dilucidar su consistencia y pertinencia argumental.

De este modo -y para finalizar- conscientes de que esta tesis es un trabajo inacabado, no a causa de que no se hayan conseguido sus objetivos, sino porque su potencial dimensión se reveló mucho mayor a lo esperado. Esta investigación quisiera convertirse en un constructo digno de ser refutado, contradicho y negado dialécticamente, pues su objetivo no ha sido el constituirse en un cuerpo cerrado y acabado, sino en una contribución al estudio de la coherencia en el proyecto y, fiel a su voluntad científica, comporta en su esencia la provisionalidad del conocimiento, si es que éste realmente ha llegado a producirse.

«Lo que ya está hecho no importa; lo que interesa es lo que se puede hacer.»

V. Gregotti, 1991

La bibliografía de esta investigación se descompone en dos segmentos principales: textos de arquitectura (9.1) y textos generales o de otras disciplinas (9.2). Estos segmentos se dividen, a su vez, en cuatro categorías: en primera instancia se ha considerado una selección esencial de textos fundamentales para el desarrollo de esta tesis, después se contempla la bibliografía utilizada para el tratamiento y argumentación del trabajo, a continuación, aparece una tercera categoría integrada por el grupo de textos que han sido consultados específicamente y, finalmente, se incluye una última categoría con textos complementarios.

En el caso de los textos de arquitectura, la categoría de *textos consultados* considera un epígrafe específico (9.1.4) para el detalle de los textos pertenecientes a autores del periodo moderno.

Por una parte, para ordenar las referencias utilizadas, cada epígrafe se ha dividido en textos de arquitectura y textos generales, además de la clasificación por tipo de documento (Libros, Secciones de libros, Artículos, Documentos webs y entrevistas, Conferencias y Actas de congresos y Tesis Doctorales).

Por otra, como se ha dicho en la presentación de esta investigación, se ha considerado un Anexo (10) específicamente creado para la búsqueda de referencias durante la lectura, el que ha sido dispuesto según la norma de citación utilizada (APA), en estricto orden alfabético y de año decreciente, para su rápida gestión.

De igual forma, es necesario advertir que algunos textos que se han citado puntualmente, o de los cuales se utiliza sólo un argumento secundario, están contenidos y referenciados en el Anexo de textos en formato APA, donde se contiene el total de textos, independiente del grado de participación en la argumentación del trabajo.

ESTRUCTURA DE LA BIBLIOGRAFÍA

9.1 BIBLIOGRAFÍA TEXTOS DE ARQUITECTURA

- 9.1.1 Esencial
- 9.1.2 Utilizada
- 9.1.3 Consultada
- 9.1.4 Consultada textos de la modernidad
- 9.1.5 Complementaria

9.2 BIBLIOGRAFÍA TEXTOS GENERALES

- 9.2.1 Esencial
- 9.2.2 Utilizada
- 9.2.3 Consultada
- 9.2.4 Complementaria

9.1. BIBLIOGRAFÍA TEXTOS DE ARQUITECTURA

9.1.1 BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL¹

-Libros

ALBERTI, LEON BATTISTA. *De Re Aedificatoria o Los diez libros de arquitectura*. (1452). Madrid. Ediciones Akal. S.A., 1991.

ALEXANDER, CHRISTOPHER. *The Timeless Way of Building*. 1979. (Versión castellana: *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona 1981).

_____. *Notes on the Synthesis of Form*. 1964. (Versión castellana: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1986).

ARNAU, JOAQUÍN. *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Madrid, Ediciones Celeste S.A., 2000.

ARGAN, GIULIO CARLO. *Arte Moderna 1770-1970*. 1970. (Versión castellana: *El arte Moderno*. Madrid, Ediciones AKAL, 2004.)

_____. *Progeto e destino*. Milán, 1965. (Versión castellana: *Proyecto y Destino*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

BATTISTI, EMILIO. *Architettura, Ideologia e Scienza*. 1975. (Versión Castellana: *Arquitectura, Ideología y Ciencia. Teoría y Práctica en la Disciplina del Proyecto*. Madrid, Ediciones Blume, 1980).

BENHE, ADOLF. *Von der Sachlichkeit*. En TAUT, MAX. *Bauten und pläne*. Ernst Wasmuth, Berlín, 1927. (Versión castellana: *sobre la objetividad*).

_____. *Der moderne Zweckbau*. 1923. (Versión Castellana: *1923 La Construcción funcional moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994).

BONFANTI, E.; **BONICALZI**, R.; **ROSSI**, A.; **SCOLARI**, M.; **VITALE**, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

CHAVES, NORBERTO. *EL diseño invisible: Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005.

DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

EISENMAN, PETER. *The Formal Basic of Modern Architecture*. (1963a). Baden, Lars Müller Publishers, 2006.

ESPAÑOL, JOAQUIM. *Forma y consistencia. La construcción de la forma en arquitectura*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

_____. *El orden frágil de la arquitectura*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2001.

GÍNzburg, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007.

GRASSI, GIORGIO. *Architettura Lingua Morta*. 1988. (Versión castellana: *Arquitectura Lengua Muerta y Otros Escritos*. Barcelona, Ediciones del Serbal. Col.Arquitectura / Teoría 7, 2003).

_____. *La costruzione logica dell'architettura*. 1967. (Versión castellana: *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona, Colección oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares. 1975).

GREGOTTI, VITTORIO. *La architettura del realismo crítico*. Laterza Editoriale, Roma y Bari, 2004.

_____. *Dentro l'architettura*. 1991. (Versión castellana: *Desde el Interior de la Arquitectura. Un ensayo de interpretación*. Barcelona, Ediciones Península / Ideas, 1991).

_____. *Il territorio dell'architettura*. 1972. (Versión castellana: *El territorio de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972).

KOOLHAAS, REM. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, London, Thames and Hudson, 1978. (Versión castellana: *Delirio de Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009).

LEACH, NEIL. *The Anaesthetics of Architecture*. 1999. (Versión castellana: *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001).

LE CORBUSIER. *Entretien avec les étudiant des Ecoles d'Architecture*. 1957. (Versión castellano: *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2001).

_____. *L'esprit nouveau en architecture* (1925). *Défense de l'architecture*. (1929). (Versión castellana: *El Espíritu nuevo en arquitectura, En defensa de la Arquitectura*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, Madrid, 1983).

_____. *Vers une architecture*. 1923. (Versión castellana *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Ediciones Apostrophe, 1998).

LOOS, ADOLF*. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), El Croquis Editorial, 1993a.

_____. *Escritos II 1910/1932*. El Escorial (Madrid), El Croquis Editorial, 1993b.

MASIERO, ROBERTO. *Estetica dell'architettura*. 1999. (Versión Castellana: *Estética de la arquitectura*. Madrid, Ediciones la balsa de medusa, 2003).

MALDONADO, TOMÁS. *Il futuro della modernità*. 1987. (Versión castellana: *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucár, 1990).

¹Esta sección bibliográfica considera con asterisco (*) los libros compilatorios de textos de un determinado autor, cuya fecha indicada es aquella en que se ha editado como tal.

El detalle individualizado de cada uno de los textos que contienen estos libros, se desarrolla en el apartado 9.1.4 de esta bibliografía.

MARTÍ ARÍS, CARLES. *Por un resurgimiento de la crítica.* En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales.* Barcelona, Edicions UPC, 2003.

_____. *Silencios elocuentes.* Barcelona, Edicions UPC, 1999.

_____. *Las Variaciones de la Identidad. Ensayo sobre el Tipo en Arquitectura.* Barcelona, Ediciones del Serbal. Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1993.

MEYER, HANNES*. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942.* 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

MIES VAN DER ROHE, LUDWIG*. *Escritos, Diálogos y Discursos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

MONTANER, JOSEP MARÍA. *Sistemas Arquitectónicos contemporáneos,* Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

_____. *Las formas del siglo XX.* Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

_____. *Arquitectura y Crítica.* Barcelona, Gustavo Gili, Col. Básicos, 1999.

MONTANER, JOSEP MARIA; MUXI ZAIDA. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos.* Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

NEUMEYER, FRITZ*. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst,* 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968.* Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

NORBERG-SCHULTZ, CHRISTIÁN. *Système logique de l'architecture.* 1967. (Versión Castellana: *Intenciones en arquitectura.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998).

ODD, J. J. P.* *Mi trayectoria en "De Stijl".* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

PIÑÓN, HELIO. *Teoría del Proyecto,* Barcelona. Edicions UPC, 2006.

_____. *Curso Básico de Proyectos.* Barcelona, Edicions UPC, 1998.

PURINI, FRANCO. *L'architettura Didattica.* 1980. (Versión castellana: *La Arquitectura Didáctica.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984).

QUARONI, LUDOVICO. *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura.* 1977. (Versión castellana: *Proyectar un Edificio. Ocho Lecciones de Arquitectura.* Madrid, Ediciones Xarait, 1980).

ROGERS, ERNESTO NATHAN. *Esperienza dell'architettura.* 1958a. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale.* 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional.* Madrid, Alianza Editorial, 1979).

RUSKIN, JOHN. *The Seven Lamps of Architecture.* 1849. (Versión castellana: *Las siete lámparas de la arquitectura.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional. 1989).

SARQUIS, JORGE. *Itinerarios del proyecto: ficción epistemológica. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura.* Vol. 1. Buenos Aires, Nobuko, 2003.

_____. *Investigación proyectual: historia de las teorías, los procedimientos y las técnicas -teorías, praxis y poesis.* Revista Área, nº 8, 2000, 3-25.

SCALVINI, MARIA L. *Para una teoría de la arquitectura* (1969). Barcelona, Asesoría técnica de ediciones, Publicación del colegio oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972.

SCRUTON, ROGER. *The Aesthetics of Architecture.* Princeton - Londres, Princeton University Press, 1979.

SEGUÍ DE LA RIVA, JAVIER. *Escritos para una Introducción al Proyecto Arquitectónico.* Madrid, Edición Dpto. Ideación Gráfica Arquitectónica E.T.S. De Arquitectura de Madrid, 1996.

TEIGE, KAREL*. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier.* Barcelona, Edicions UPC, 2008.

TERRAGNI, GIUSEPPE*. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982.

VAN DOESBURG, THEO*. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

VENTURI, ROBERT. *Complexity and Contradiction in Architecture.* 1966. (Versión castellana: *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

VENTURI, ROBERT, SCOTT BROWN, DENISE Y IZENOUR, STEVEN. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form.* 1972 (Versión castellana: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica.* Barcelona, Gustavo Gili, 1998).

VIOLET-LE-DUC, EUGENE. *Entretiens sur l'Architecture.* 1863. (Versión castellana: *Coloquios sobre la Arquitectura.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

WAGNER, OTTO. *Die Baukunst unserer Zeit.* 1895. (Versión castellana: *La arquitectura de nuestro tiempo: una guía para los jóvenes arquitectos.* El escorial (Madrid), El Croquis Editorial, 1993).

ZUMTHOR, PETER. *Atmosphären.* 2006. (Versión castellana: *Atmósferas.* Barcelona, Gustavo Gili, 2006).

_____. *Pensar la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

-Secciones de libros

GREGOTTI, VITTORIO. *Los materiales de la proyectación.* (1968). En CANELLA, G; COPPA, M; GREGOTTI, V; ROSSI, A; SAMONÀ, A; SCIMEMI, G; SEMERANI, L; Y TAFURI, M. *Teoría de la progettazione architettonica.* 1968. (Versión castellana: *Teoría de la Proyectación Arquitectónica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1971).

KOOLHAAS, REM. *Last Apples.* (1993). En KOOLHAAS, REM; MAU, BRUCE. *S,M,L,XL.* New York, The Monacelli Press, 1995.

LE CORBUSIER; JEANNERET, PIERRE. *Cinco puntos para una nueva arquitectura.* 1926. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

PIÑÓN, HELIO. *Presentación.* En SCALVINI, MARIA L. *Para una teoría de la arquitectura.* Barcelona, Asesoría técnica de ediciones, Publicación del colegio oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972.

ROSSI, ALDO. *Introducción.* En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale.* 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional.* Madrid, Alianza Editorial, 1979).

_____. *Una Arquitectura para los museos.* (1968). En CANELLA, G; COPPA, M; GREGOTTI, V; ROSSI, A; SAMONÀ, A; SCIMEMI, G; SEMERANI, L; Y TAFURI, M. *Teoría de la progettazione architettonica.* 1968. (Versión castellana: *Teoría de la Proyectación Arquitectónica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1971).

SILVESTRI, GRACIELA. *En el círculo mágico del lenguaje: La teoría de la arquitectura contemporánea.* En SARQUIS, JORGE (ed.). *Coloquio: Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto.* Buenos Aires, Nobuko, 2007.

VENTURI, ROBERT.; SCOTT BROWN, D. *On Ducks and Decoration.* 1968. (Versión castellana: *Gansadas y decoración. El edificio anuncio.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

ZUMTHOR, PETER. *¿Tiene la belleza una forma?* (1998). En *Pensar la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *El cuerpo de la arquitectura.* (1996a). En *Pensar la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *Enseñar arquitectura, aprender arquitectura.* (1996b). En *Pensar la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *De las pasiones a las cosas.* (1994). En *Pensar la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *La dura pepita de la belleza.* (1991). En *Pensar la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *Una intuición de las cosas.* (1988). En *Pensar la arquitectura.* Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

-Artículos

EISENMAN, PETER. *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End.* Perspecta, nº21, 1984a. (Versión castellana: *El fin de lo clásico.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *The Futility of Objects: Decomposition and Processes of Differentiation.* Harvard Architecture Review, nº 3, 1984b, 64-82. (Reeditado en EISENMAN, PETER. *Inside Out, Selected Writings 1963-1988,* 169-188).

_____. *Towards an Understanding of Form in Architecture.* Architectural Design, nº 33, October 1963b, 457-458. (Reeditado en EISENMAN, PETER. *Inside Out, Selected Writings 1963-1988.* New Haven, Yale University Press, 2004).

KOOLHAAS, REM. 1. *Le contexte: La splendeur terrifiante du XXe siècle.* L'architecture d'aujourd'hui, nº 238, 1985a, 15-37.

_____. 2. *Urbanisme; imaginer le nant.* L'architecture d'aujourd'hui, nº238, 1985b, 38-54.

_____. 4. *Architecture; Pour qui? Pourquoi?.* L'architecture d'aujourd'hui, nº 238, 1985c, 71-98.

MONTANER, JOSEP MARÍA. *Otra crítica es posible.* Arquitectura COAM, nº 332, Madrid, 2003,102-107.

ROGERS, ERNESTO NATHAN. *L'ufficio dell' architetto.* En *Esperienza dell'architettura,* 1958b. (Versión castellana: *El oficio del arquitecto.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri.* Casabella, nº 211, 1956. (Versión castellana: *La arquitectura después de la generación de los maestros.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

PÉREZ OYARZUN, FERNANDO. *Poéticas del caso, Chile entre la palabra y la materia.* Arquitectura Viva, nº 85, 2002, 28-35.

ROJO DE CASTRO, LUIS. *De la coherencia a la contradicción y de la contradicción a la paradoja: o qué hacer con la arbitrariedad en la arquitectura.* Arquitectura COAM, Nº326, 2003, 26-33.

SILVESTRI, GRACIELA. *Un Sublime Atardecer. El comercio simbólico entre arquitectos y filósofos.* Punto de Vista, nº 74, diciembre de 2002, 22-29.

VENTURI, ROBERT. *Diversity, Relevance and Representation un Historicism or plus ça change.*1982. (Versión castellana: *Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo. La idea de applique.* Arquitectura bis, nº 48, 1984. (Reeditado en HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

9.1.2. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA TEXTOS DE ARQUITECTURA

-Libros

AALTO, ALVAR. *La Humanización de la Arquitectura*. (1970). Barcelona, Tusquets Editor. Serie de Arquitectura y Diseño, 1977.

BENÉVOLO, LEONARDO. *Una Introduzione all'architettura*. Bari, Laterza, 1962. (Versión castellana: Introducción a la arquitectura. Barcelona, Ediciones Celeste, 1993).

BREUER, MARCEL. *Sun and Shadow: The Philosophy of an Architect*. Londres, Nueva York, Toronto, Longmans, Green & Co. 1956. (Versión castellana: *Sol y sombra*. Revista 2G, nº 17, Barcelona, 2001, 130-131).

CAPITEL, ANTÓN. *La arquitectura como arte impuro*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

CORTÉS, JUAN ANTONIO. *Nueva consistencia, Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Valladolid, Universidad de Valladolid /Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2003.

GAUSA, MANUEL. *Open. Espacio Tiempo Información. Arquitectura, vivienda y ciudad contemporánea. Historia de un cambio*. Barcelona - Nueva York, Actar, 2010.

GAUSA, MANUEL; **DEVESA**, RICARDO. *Otra mirada: posiciones contra crónicas: la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

HARRIES, KARSTEN. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge (MA) y Londres, MIT Press, 1997.

HEREU, PERE; **MONTANER**, JOSEP Mª; **OLIVERAS**, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994.

JENCKS, CHARLES. *The Language of Post-Modern Architecture*. 1977. (Versión castellana: *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980).

KAHN, LOUIS. *Form and Design*. 1961. (Versión castellana: *Forma y diseño*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003).

KRUFT, HANNO-WALTER. *Geschichte der Architekturtheorie*. 1985a. (Versión castellana: *Historia de la Teoría de la Arquitectura 1, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1990).

_____. *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985b. (Versión castellana: *Historia de la Teoría de la Arquitectura 2, desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1990).

LEUPEN, BERNARD; **GRAFE**, CHRISTOPH, **KÖRNING**; NICOLA; **LAMPE**, MARK; **DE ZEEUW**, PETER. *Ontwerp en analyse*. 1993. (Versión castellana: *Proyecto y análisis. Evolución de*

los principios en arquitectura. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1999).

LINAZASORO, JOSÉ IGNACIO. *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid, Abada Editores, 2013.

_____. *Apuntes para una Teoría del Proyecto*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones, 1984.

MIRANDA, ANTONIO. *Arquitectura y verdad. Un curso de crítica*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 2013a.

_____. *A todos los becarios de la reina. Ocho ensayos de estética civil*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L., 2011a.

_____. *Columnas para la Resistencia. Variaciones sobre ciudad, arquitectura y subcultura*. Madrid, Marea Libros, Colección Razón Común., 2008a.

_____. *Un Canon de Arquitectura Moderna (1900-2000)*. Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Grande Temas, 2005.

_____. *Ni Robot ni Bufón. Manual para la crítica de arquitectura*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1999.

QUATREMÈRE DE QUINCY, ANTOINE C. *Diccionario de arquitectura: Voces teóricas*. (1788-1832). Buenos Aires, Nobuko, 2007.

SORIANO, FEDERICO. *Sin_tesis*. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 2004.

TAFURI, MANFREDO. *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza, 1973.

TEDESCHI, ENRICO. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1962.

TSCHUMI, BERNARD. *Themes for the Manhattan Transcripts*. 1982. (Versión castellana: *Temas extraídos de Los Manhattan Transcripts*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

ZEVI, BRUNO. *Il linguaggio moderno dell'architettura*. 1973. (Versión castellana: *El lenguaje moderno de la arquitectura*. Madrid, Ediciones Apóstrofe, 2008).

-Secciones de libros

BLASI, CARLO. *La progettazione come ricerca scientifica*. En BLASI CARLO. *Struttura urbana dell'architettura*. Milán, 1968.

BOITO, CAMILO. *Sullo stile dell'architettura italiana*. En BOITO, CAMILO. *Architettura del Medioevo in Italia*. Milán, Ulrico Hoepli Editore, 1880.

BONICALZI, ROSALDO. *Herencia del movimiento moderno*. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

HERREROS, JUAN. *Presentación*. En GARCÍA-GERMÁN, JACOBO. *Estrategias operativas en Arquitectura: Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*, Buenos Aires, Nobuko, 2012.

_____. *Cosas para comentar con Solà-Morales: Teoría y Crítica o la impertinencia de los extremos*. (2002). En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

JOHNSON, PHILIP. *Schinkel y Mies*. 1961. En *Philip Johnson. Escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.

KAHN, LOUIS. *Amo gli inizi*. 1972. (Versión castellana: *Amo los inicios*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *Orden es*. 1955. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

LLINÁS, JOSEP. *Introducción 2*. En DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

MIRANDA, ANTONIO. *Por la colectivización de la crítica inorgánica*. En MIRANDA, A; PINA, R; MARURI, N; GONZÁLEZ, A (eds.). *DM PAT PECH Estrategias de proyectos: experimentos*. Madrid, Marea Libros, 2013b.

_____. *Introducción. Vivienda. Una historia en cinco tiempos*. En SEPES; ARKRIT; UPM. (ed.). *Instrumentos de proyecto. Concurso Viva SEPES*. Madrid, SEPES, 2009.

_____. *La modernidad en territorio hostil*. En CÁNOVAS. ANDRÉS; CASQUEIRO, FERNANDO (eds.). *Pabellón de cristal Cabrero, Labiano y Ruiz*. Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. E.T.S. de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2008b.

PERÉZ GÓMEZ, ALBERTO. *La hermenéutica como un discurso arquitectónico*. En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

PERSICO, EDOARDO. *Il Rosai* (catálogo de exhibición de Ottone Rosai). Milán, Galleria del Milione, 1930.

SCOLARI, MASSIMO. *Vanguardia y nueva Arquitectura*. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

VITALE, DANIELE. *Las escuelas de arquitectura Presentación de algunos proyectos*. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

-Artículos

BONICALZI, ROSALDO. *Autonomía dell'architettura*. *Controspazio*, nº 1, 1969, 24-29.

CACHÓN, CARLOS. *Indiferencia y modernidad: de lo impersonal como metáfora*, en *Arquitectura COAM*, Nº349, 2010, 30-37.

CHALK, WARREN. *Architecture as a Consumer Product*. *Perspecta*, nº 11, 1967. (Versión castellana: *La arquitectura como producto del consumidor*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de*

Arquitectura de la Modernidad. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

CORTÉS, JUAN ANTONIO. *La coherencia de un método*. En *Lecciones de equilibrio*. Barcelona, Colección la cimbra 2, Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

_____. *La geometría a muerto, ¡viva la geometría!*, en CIRCO Nº 57, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 1998.

KIPNIS, JEFFREY. *Towards a New Architecture*. Architecture and Science, 2001. (Versión Castellana: *Hacia una Nueva Arquitectura*., DAR, nº3, Santa Cruz de la Sierra, enero-febrero-marzo, 2014, 35-42).

LLINÁS, JOSEP. *La relativa importancia de la forma*. *Revista 2C: Construcción de la ciudad*, nº 22, Barcelona, 1985, 24-25.

MIRANDA, ANTONIO. *Lo retro siempre está de moda*. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, nº 1, Madrid, 2012, 23-27.

MONEO, RAFAEL. *Otra modernidad*. *Arquitectura y ciudad*. *Revista del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, 2007, 43-75.

_____. *Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad*. *Arquitectura Viva*, nº 66 mayo-junio, Madrid, 1999, 650-658.

_____. *Contra la Indiferencia como Norma*. Conferencia Anyway, Barcelona, 1993.

_____. *Inesperadas coincidencias*. *El Croquis*, nº41 Peter Eisenman, El Escorial (Madrid), 1989, 52-61.

MONTANER, JOSEP MARÍA. *La mutación pragmática de la crítica de arquitectura*. En *Palimpsesto*, nº 8, Septiembre, 2013, 15-16.

MOUSSAVI, FARSHID; ZAERA, ALEJANDRO. *Complejidad y Consistencia*. Entrevista, En *Foreign office architectes 1996-2003*. *El Croquis*, nº 115-116, El Escorial (Madrid), 2003, 8-30.

STRAUVEN, FRANCIS. *L'orphélinat d' Aldo Van Eyck*. *Boletín 2, École d'Architecture de Versailles*, 1992.

TAFURI, MANFREDO. *Per una critica dell'ideologia architettonica*. *Contropiano*, 1/1969. (reeditado en TAFURI, MANFREDO, CACCIARI, MASSIMO y DAL CO, FRANCESCO, *De la vanguardia a la metrópoli*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972).

ZEVİ, BRUNO. *Pluralismo e pop-architettura*. *L'architettura cronache e storia*, nº 146, 1967.

-Documentos webs y entrevistas

JOHNSON, PHILIP. Entrevista Realizada por la Revista *Arquitectura a Philip Johnson*. *Arquitectura COAM*, nº 269, noviembre-diciembre 1987.

SAENZ DE OÍZA, FCO. JAVIER. Entrevista Realizada por la Revista *Arquitectura a Fco. Javier Sáez de Oiza*. *Arquitectura COAM*, nº 264-265, enero-abril 1987.

SARQUIS, JORGE. *Rem Koolhaas*. Entrevista, Congreso Anyway, Barcelona, 1993. <http://centropoiesis.com/jorge-sarquis-articulos/koolhaas-sarquis.pdf>

-Conferencias y actas de congresos

MIRANDA, ANTONIO. *El alma del arquitecto.* Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, nº 9, mayo, 2011b, 130-143.

SAENZ DE OÍZA, FCO. JAVIER. *La actitud creadora. El proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica,* (1993). Conferencia pronunciada el 12 de febrero en la ETSAM. En: CÁNOVAS, ANDRES (ed.). *Banco de Bilbao. Saenz de Oiza.* Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2000.

-Tesis Doctorales

AMANN, BEATRIZ. *La crítica poética como instrumento del proyecto de arquitectura.* 2014. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Directores de la tesis: A. Miranda y N. Maruri.

MUÑOZ, MARÍA TERESA. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea.* 1982. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Director de la tesis: R. Moneo.

PINA, RAFAEL. *El Proyecto de Arquitectura. El rigor científico como instrumento poético. Vol. 1.* 2004a. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Director de la tesis: A. Miranda.

_____. *El Proyecto de Arquitectura. El rigor científico como instrumento poético. Vol. 2.* 2004b. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Director de la tesis: A. Miranda.

RUIZ ALLEN, IGNACIO. *Contradictio in terminis: Dialéctica de la ambigüedad en la arquitectura contemporánea.* 2012. Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Directores de la tesis: A. Miranda y C. Lapayese.

9.1.3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA TEXTOS DE ARQUITECTURA

-Libros

ALLEN, STAN. *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Nueva York, G+B Arts International, 2000.

ARNHEIM, RUDOLF. *The Dynamics of Architectural Form*. University of California Press, 1974. (Versión castellana: *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

AYMONINO, CARLO. *Lo studio dei fenomeni urbani*. 1977. (Versión castellana: *El estudio de los fenómenos urbanos*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

BALMOND, CECIL. *Informal*. Nueva York, Prestel Verlag, 2002.

BORIE, ALAIN, **MICHELONI**, PIERRE y **PINON**, PIERRE. *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*. París, 1978. (Versión castellana: *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos*. Madrid, Ediciones Reverte, 2008).

BOULLÉE, ETIENNE – LOUIS. *Essai sur l'art*. 1793. (Versión castellana: *Arquitectura. ensayo sobre el arte*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

CLARK, ROGER H.; **PAUSE**, MICHAEL. *Analysis of Precedent*. Volume 28. The Student Publication of The School of Design. North Carolina State University, Raleigh, North Carolina. (Versión castellana: *Arquitectura: Temas de Composición*. Editorial Gustavo Gili. Col. Arquitectura / Perspectivas. Barcelona, 1983).

CORONA MARTÍNEZ, ALFONSO. *Ensayo sobre el proyecto*. (1990). Buenos Aires, Nobuko, 1998.

DARDI, CONSTANTINO. *Il gioco sapiente: Tendenze della nuova architettura*. Padua, Marsilio, 1971.

DURAND, J. N. L. *Precis des Lecons D'Architecture*. 1817-1819. (Versión castellana: *Compendio de lecciones de arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

EBERLE, DIETMAR. *Von der Stadt zum Haus: Eine Entwurfslehre/ From City to House: A design Theory*. Zurich, ETH, Simmendinger, 2007.

EISENMAN, PETER. *Transformations, Decompositions, Critiques: House X*. Nueva York, Monacelly Press, 2003.

GARNIER, CHARLES. *Le théâtre*. 1871. (Versión castellana: *El teatro*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

HAYS, MICHAEL. *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-garde*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2010.

KOOLHAAS, REM; **MAU**, BRUCE. *S,M,L,XL*. Nueva York, The Monacelli Press, 1995.

KRACAUER, SIGFRIED. *The Mass Ornament*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

LAUGIER, MARC-ANTOINE. *Essai sur l'Architecture*. 1755. (Versión castellana: *Ensayo sobre la Arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

LE CAMUS DE MÉZIÈRES, NICOLÀS. *Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations*. 1780. (Versión castellana: *El genio de la arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

LEDoux, CLAUDE-NICOLAS. *L'architecture de Ledoux inédits pour une tome, précédés d'un texte de Michel Gallet*. Paris, Paris du Demi-Cercle, D.L., 1991.

PERRAULT, CLAUDE. *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en Français*. 1673. (Versión castellana: *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981).

RAPOPORT, AMOS. *Cultura, arquitectura y diseño*. Barcelona, Edicions UPC., Serie Arquitectonics. Mind, land & society, nº 5, 2003.

ROWE, COLIN; **KOETTER**, FRED. *Collage City*. 1978. (Versión castellana: *Ciudad Collage*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

SAVI, VITTORIO. *Amistad*. En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

SOLÁ-MORALES, IGNASI. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

SUMMERSON, JOHN. *The Classical Language of Architecture*. 1949. (Versión castellana: *El lenguaje clásico de la arquitectura: De L. B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001).

TZONIS, A.; **LEFAIVRE**, L.; **BILODEAU**, D. *De taal van de Klassicistische Architectuur*. 1983. (Versión castellana: *El clasicismo en arquitectura: La poética del orden*. Madrid, Hermann Blume, 1.984).

WATKIN, DAVID. *Moral and Architecture*. 1977. (Versión castellana: *Moral y Arquitectura. Desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el "revival" del gótico al Movimiento Moderno*. Barcelona, Tusquets Editores. 1981).

-Secciones de libros

BORJA, JORDI. *Prólogo. Homeopatía crítica.* En MONTANER, JOSEP MARIA; MUXI ZAIDA. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos.* Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

BRU, EDUARD. *Estratos, no mutaciones.* En KOOLHAAS, REM et al. *Mutaciones.* Barcelona, Actar, 2000.

DAL CO, FRANCESCO. *Introducción: Hannes Meyer y la venerable escuela de Dessau.* 1972. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942.* 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

EISENMAN, P.; MONEO, R. *La escritura.* En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales.* Barcelona, Edicions UPC, 2003.

GIESELMANN, REINHARD.; UNGERS, OSWALD M. *para una nueva arquitectura.* 1960. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

HUNDERTWASSER, FRIEDENSREICH. *Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en arquitectura.* 1958. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

OCKMAN, JOAN. *Pragmatism / Architecture: The idea of the workshop project.* En OCKMAN, JOAN (ed.). *The Pragmatist imagination. Think About "thing in the making".* Nueva York, Princeton Architectural Press, 2000.

PÉREZ OYARZUN, FERNANDO. *La arquitectura en el chile actual y sus precedentes inmediatos.* En Catálogo BAL segunda Bienal de Arquitectura Latinoamericana, T6 Ediciones, S.L. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, 2011, 7-17.

PICHLER, WALTER.; HOLLEIN, HANS. *Arquitectura absoluta.* 1962. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

POLESELLO, GIANUGO. *Memoria del Proyecto Cámara de Diputados en Roma.* 1967. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale.* 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional.* Madrid, Alianza Editorial, 1979).

ROWE, COLIN. *Notas sobre el movimiento moderno y la arquitectura americana.* En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale.* 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional.* Madrid, Alianza Editorial, 1979).

SAMONÁ, GIUSEPPE.; SAMONÁ, ALBERTO. *Memoria del Proyecto Cámara de Diputados en Roma.* 1967. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale.* 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional.* Madrid, Alianza Editorial, 1979).

SEMPER, GOTTFRIED. *Wissenschaft, industrie und Kunst.* 1852. (Versión castellana: *Ciencia, Industria y Arte.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI.

Textos de Arquitectura de la Modernidad. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

SOLÁ-MORALES, IGNASI. *¿Qué ha de ser la crítica?.* (1989). En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales.* Barcelona, Edicions UPC, 2003.

SUMMERSON, JOHN. *The Case for Theory of Modern Architecture* (1957). En OCKMAN, JOAN (ed.). *Architecture Culture 1943-1968.* Nueva York, Rizzoli, 1993.

VON HILDENBRAND, ADOLF. *Das Problem der Form in der bildenden kunst.* 1893. (Versión castellana: *El problema de la forma en la obra de arte.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

WACHSMANN, KONRAD. *Siete tesis.* 1957. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

-Artículos

ÁBALOS, IÑAKI. *La belleza termodinámica.* Circo nº 157, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 2008.

_____. *La belleza en el siglo XXI.* Circo nº 128, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 2005.

CORTÉS, J. A.; MUÑOZ, M. T. La repetición en la arquitectura moderna / 1. *Arquitectura* nº 229, Madrid, 1981, 57-59.

BALMOND, CECIL. *La nueva estructura y lo informal.* Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 222 Espirales = Spirals, Barcelona, 1999, 150.

KWINTER, SANFORD. *The Genealogy of Models: The Hammer and the Song.* Any, nº 23 Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age, Nueva York, 1998.

MUÑOZ, MARÍA T. *La ética contra la modernidad.* Arquitecturas Bis, nº 27 Marzo-Abril, Madrid, 1979, 9-15.

PALAZUELO, PABLO; POWER, KEVIN. *La forma como búsqueda.* Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 218, Repensando la movilidad = Rethinking mobility, Barcelona, 1997, 40-45.

PAWSON, JOHN. *La expresión Sencilla del Pensamiento Complejo.* En John Pawson 1995-2005: Pausar para pensar. El Croquis, nº 127, El Escorial (Madrid), 2005, 6.

PORRAS, FERNANDO. *Editorial.* BAU, nº 014, 1996, 7-8.

ROJO DE CASTRO, LUIS. *Dominando el domi-no.* CIRCO N° 120, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 2004.

SORIANO, FEDERICO. *Artículos Hipermínimos 1 y 2.* CIRCO N° 57b, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 1998.

-Documentos webs y entrevistas

EISENMAN, PETER. Entrevista de David Cohn, El Croquis, nº41, Peter Eisenman 1986-1989, El Escorial (Madrid), El Croquis, 1989, 9.

9.1.4. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA TEXTOS DE ARQUITECTURA DE LA MODERNIDAD².

-Libros

GROPIUS, WALTER. *Scope of total architecture*. 1956. (Versión castellana: *Alcances de la Arquitectura integral. Perspectivas del mundo*. Buenos Aires, Editorial La isla. 1956).

PERRET, AUGUSTE. *Contributions à une théorie de l'architecture*, Paris, André Wahl, 1952.

SULLIVAN, LOUIS HENRY. *Kindergarten Chats and other writings*. (1947). Nueva York, Dover Publications Inc., 1980.

_____. *The autobiography of an idea*. 1924. (Versión castellana: *Autobiografía de una idea*. Buenos Aires, Editorial Infinito, 1961).

TESSENOW, HEINRICH. *Hausbau und Dergleichen*. (1916). En LINAZASORO, JOSÉ IGNACIO. *Apuntes para una Teoría del Proyecto*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones, 1984.

-Secciones de libros

AALTO, ALVAR. *Discusión*. En MOSSO, LEONARDO. *Alvar Aalto: Teokset 1918-1967*. Milán, Otava, 1967.

_____. *A modo de Artículo*. 1958. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 368-369).

_____. *Entre Humanismo y Materialismo*. 1955. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 247-252).

_____. *La influencia de los métodos constructivos y los materiales en la arquitectura moderna*. 1938. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 136-140).

_____. *La exposición de Estocolmo de 1930*. 1930. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 98-105).

BEHRENS, PETER. *Kunst und Technik*. 1910b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

BERLAGE, H. P. *Grundladgen und Entwicklung der Architektur*. 1908. (Versión castellana en BEHNE, ADOLF. *Der moderne Zweckbau*. 1923. Versión Castellana: *1923 La*

Construcción funcional moderna. Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994).

_____. *Gedanken über den Stil in der Baukunst*. Leipzig, 1905. En NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

BUCKMINSTER FULLER, RICHARD. *Arquitectura universal*. 1932. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

CHERNIKOV, IAKOV. *Konstruktivna arhitektturnykh i mashinnykh form*. 1931. (Versión castellana: *La construcción de formas arquitectónicas y de la máquina*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Arquitectura y arquitectura*. (s.f.a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Arquitectura posmoderna*. (s.f.b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Aprender a inventar en Arte*. (s.f.c). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

_____. *La arquitectura como arte y necesidad*. (s.f.d). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Nuevos materiales, nuevas arquitecturas*. (s.f.e). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica*. (s.f.f). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Josep Llinás*. (1996). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *A Víctor y Carlos*. (1988a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *León y Zaragoza*. (1988b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

² Este epígrafe reúne el detalle de los textos arquitectónicos de la modernidad, como despiece de aquellos libros recopilatorios que en la Bibliografía Esencial han sido marcados con asterisco (*).

_____. *Carta Maravillas*. (1985). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Lección ética y profesional*. Informaciones de las artes y las letras, 1972. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 63).

_____. *Memorias de la catedra de Elementos de Composición*. (1970a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Enseñanza de la arquitectura*. (1970b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *El método*. (1968c). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Mensaje a los recién titulados*. (1968d). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Le Corbusier*. (1965). *Arquitectura*, nº 264-265, 1987. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 101-103).

_____. *Sentimiento sobre cerramientos ligeros*. (1963). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Arquitectura y naturaleza*. (1956a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Carta a la Dirección de la Revista Nacional de Arquitectura*. (1956b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *La arquitectura y nosotros*. (1955a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Carta a la Dirección de la Revista Nacional de Arquitectura*. (1953). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

GABO, NAUM.; **PEVSNER**, ANTOINE. *Principios fundamentales del constructivismo*. 1920. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

GÍNzburg, MOISES. *Teoría de la composición arquitectónica. Programa 1926*. (1926e). En *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007).

_____. *Estilo y Época. El problema de la arquitectura moderna*. (1924). En *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007.

_____. *El ritmo en arquitectura*. (1923a). En *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007.

GROPIUS, WALTER. *Principios de la producción de la Bauhaus (Dessau)*. 1926. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Programa de la Staatliches Bauhaus de Weimar*. 1919. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

GROPIUS, WALTER.; **TAUT**, MAX.; **BEHNE**, ADOLF. *El nuevo pensamiento en arquitectura*. 1919. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

HÄRING, HUGO. *La casa como estructura orgánica*. 1932. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Formulaciones para una nueva orientación de las artes aplicadas*. 1927. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

LINDER, WERNER. *Die Ingenieurbauten un uhrer guten Gestaltung*. 1923. En NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

LISSITZKY, EL. *Superestructura ideológica*. 1929. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

LOOS, ADOLF. *Pese a todo*. (1931). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Arte y Arquitectura*. (1920). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Reglas para quien construya montañas*. (1913b). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *AL CHISTE. Por haberse burlado de 'Ornamento y delito'*. (1910a). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Una carta*. Neve Freie Presse, 6 de diciembre, 1910b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 22).

_____. *Arquitectura*. (1910c). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Mi primera casa*. (1910d). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Cuestiones de Arquitectura vienesa*. (1910e). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Ornamento y delito*. (1908a). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Reglas para quien construya montañas*. (1913b). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *AL CHISTE. Por haberse burlado de 'Ornamento y delito'*. (1910a). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Una carta*. Neve Freie Presse, 6 de diciembre, 1910b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 22).

_____. *Arquitectura*. (1910c). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Mi primera casa*. (1910d). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Cuestiones de Arquitectura vienesa*. (1910e). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Ornamento y delito*. (1908a). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Degeneración cultural*. (1908d). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Viena descubierta*. (1907). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Cerámica*. (1904). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

MEYER, HANNES. *Experiencias de urbanismo*. 1938. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *La arquitectura capitalista de posguerra*. 1935. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *El arquitecto en la lucha de clases*. 1932. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *La construcción, los obreros y los técnicos en la Unión Soviética*. 1931a. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El*

Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *La arquitectura marxista*. 1931b. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *El nuevo mundo*. 1927. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *Friedorf Siedlung*. 1921. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

MALEVICH, KASEMIR. *Manifiesto suprematista Unovis*. 1924. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

MELNIKOV, KONSTANTIN. *Architecture for a cultural revolution 1928-1932*. En STARR, S. FREDERICK. *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.

MENDELSON, ERICH. *El problema de una nueva arquitectura*. 1919. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

MIES VAN DER ROHE. *Homenaje a Walter Gropius*. 1969. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Bases para la educación en el arte de construir*. 1965b. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Mi trayectoria profesional*. 1965c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Último adiós a Le Corbusier*. 1965d. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Rudolf Schwarz*. 1963b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Prólogo al libro The new city de Ludwig Hilberseimer*. 1944. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*.

Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Frank Lloyd Wright*. 1940. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *¿Qué sería del hormigón y del acero, sin el vidrio reflectante?*. 1933. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Los requisitos de la creatividad arquitectónica*. 1928a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Cuaderno de Notas*. 1927-1928. (Inédito en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Prólogo al libro Bau und Wohnung*. 1927b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Prólogo al catálogo oficial de la Exposición sobre Vivienda de la Werkbund en Stuttgart*. 1927c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Edificio de Oficinas*. 1923a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

MUTHESIUS, HERMAN. *Objetos del Werkbund*. 1911. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Le Corbusier*. (1963). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Mi trayectoria en 'de Stijl'* (1960). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Arquitecto y pintor*. (1951). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos

Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *El movimiento de la nueva arquitectura en Europa*. (1933). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *¿A dónde va la arquitectura?*. (1927). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *La influencia de Frank Lloyd Wright en la arquitectura europea*. (1925a). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Sí y no. Confesiones de un arquitecto*. (1925b). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *La evolución de la arquitectura moderna en Holanda. Pasado, presente y futuro*. (1923). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas*. (1921). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

PLA, JOSEP. *Cartes d'Italia*. En PLA, JOSEP. *Les escales de llevant*. Vol. 13, Barcelona, Destino, 1969.

PLATZ, GUSTAV ADOLF. *El objeto (la función)*. En *Die Baukunst der Neuesten Zeit*. Berlin, Propyläen, 1930.

POELZIG, HANS. *Efervescencia en la arquitectura*. 1906. En CONRADS, ULRICH, *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

SANT'ELIA, ANTONIO.; MARINETTI, FILIPPO T. *Arquitectura futurista*. 1914. En CONRADS, ULRICH, *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

SCOTT, GEOFFREY. *Architecture of Humanism*. 1914. (Versión castellana: *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

SCHLEMMER, OSCAR. *Manifiesto para la primera exposición de la Bauhaus*. 1923. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

SCHMIDT, HANS. *Beiträge zur Architektur. 1924-1964.* 1965. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale.* 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional.* Madrid, Alianza Editorial, 1979).

VAN DE VELDE, HENRY. *Formas.* 1949. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne.* 1917. (Versión castellana: *Fórmulas de la Belleza Arquitectónica Moderna.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *Credo.* 1907. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Programa.* 1903. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

VAN DOESBURG, THEO. *La lucha por el nuevo estilo.* 1929. En VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

_____. *Principios del nuevo arte plástico.* 1919. En VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

VAN EESTEREN, COR; VAN DOESBURG, THEO. *Hacia una edificación colectiva.* 1923. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

VAN EESTEREN, COR; VAN DOESBURG, THEO.; RIETVELD, GERRIT. *Manifiesto V: — □+ = R4.* 1923. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

VON HILDENBRAND, ADOLF. *Das Problem der Form in der bildenden kunst.* 1893. (Versión castellana: *El problema de la forma en la obra de arte.* En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

WACHSMANN, KONRAD. *Siete tesis.* 1957. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

WRIGHT, FRANK. LLOYD. *Al joven que se dedica a la arquitectura* (1931). En *The Future of Architecture*, 1953. (Versión española en *El futuro de la arquitectura.* Buenos Aires, Poseidón, 1957).

_____. *Prefacio a la edición inglesa de Ausgeführte Bauten und Entwürfe.* (1910a). En HANKS, DAVIS A. Frank Lloyd Wright. *Preserving an Architectural Heritage. Decorative Designs from The Domino's Pizza Collection.* Londres, Studio Vista, 1989.

_____. *Arquitectura orgánica.* 1910b. En CONRADS, ULRICH, *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX.* Barcelona, Lumen 1973).

-Artículos

BEHRENS, PETER. *Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau.* Das Plakat, nº 11, 1920, 271. (Versión castellana en: BEHNE, ADOLF. *Der moderne Zweckbau.* 1923. (Versión Castellana: *1923 La Construcción funcional moderna.* Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994).

_____. *Über die Kunst auf der Bühne.* *Frankfurter Zeitung*, año 54, nº 78, 20 de marzo, 1910a, 226. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968.* Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Nuevos materiales, nueva arquitectura [II].* Tectónica, nº 1, 1995. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 94).

_____. *De las restauraciones.* Restauración & Rehabilitación, nº 0, 1994a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 92-93).

_____. *Corrales y Molezún.* (1993a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *La raya seca.* A&V, nº 41, 1993b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 90-91).

_____. *Sobre la arquitectura española.* Archithese, nº 5, vol. 21, 1991. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 84).

_____. *El espíritu de un verdadero moderno.* Lápis, nº 42, 1987a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 110-116).

_____. *Proyectar arquitectura y diseño.* De Diseño, nº 11, 1987b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 108-109).

_____. *El pabellón de Barcelona de Mies*. Arquitectura, nº 261, 1986. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 75).

_____. *Por una arquitectura lógica*. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº 152, 1982. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 70-71).

_____. *La grande y honrosa orfandad*. Arquitectura, nº 129, 1969b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 51-52).

_____. *Comentarios sobre concursos*. Arquitectura, nº 128, 1969c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 49-50).

_____. *Sentimiento arquitectónico de la prefabricación*. Arquitectura, nº 111, 1968a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 46-47).

_____. *Tenemos una tecnología*. Hogar y Arquitectura, nº 79, 1968b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 46-47).

_____. *Tema universal hoy: arquitectura y tecnología*. Arquitectura, nº 26, 1961. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 42).

_____. *Alumnos de Arquitectura*. Arquitectura, nº 9, 1959a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 38-41).

_____. *Ha muerto Frank Lloyd Wright*. Arquitectura, nº 5, 1959b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 36-37).

_____. *Chillida*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 180, 1956c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 34-35).

_____. *Una capilla en el camino de Santiago*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 161, 1955b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 31-32).

_____. *Arquitectura en Brasil*. Revista nacional de Arquitectura, nº 156, 1954a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE,

MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 30).

_____. *Algo sobre paisajes y jardines*. Cedro, nº 4, 1954b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 27-29).

_____. *Pequeña polémica en torno a unas fotografías*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 124, 1952a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 24-25).

_____. *La arquitectura y el paisaje*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 128, 1952b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 134-141).

_____. *Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 120, 1951a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 22-23).

_____. *Crítica de Arquitectura*. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, vol. V, 1951c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 15-18).

DÖCKER, RICHARD. *Über Baukunst*. Die Volkswohnung, año 5, nº 13, 1923. (Versión castellana en: BEHNE, ADOLF. *Der moderne Zweckbau*. 1923. (Versión Castellana: *1923 La Construcción funcional moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, 82).

GINZBURG, MOISES. *Éxitos de la arquitectura moderna*. SA., nº 4-5, 1927a. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 291-301).

_____. *Resultados y perspectivas de la arquitectura moderna*. SA., nº 4-5, 1927b. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 317-331).

_____. *El constructivismo como método de trabajo, investigación y enseñanza*. SA., nº 6, 1927c. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 337-360).

_____. *Método funcional y forma*. SA. nº 4, 1926a. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 269-276).

_____. *Le Corbusier-Saunier. Arte decorativo en la actualidad*. SA. nº 2, 1926b. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 267-268).

_____. *El frente internacional de la arquitectura moderna*. SA. nº 1, 1926c. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 255-266).

_____. *Nuevos métodos en el pensamiento arquitectónico*. SA. nº 1, 1926d. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 245-251).

_____. *La estética de lo moderno*. Arkhitektura. nº 1-2, 1923b. (Reeditado en GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El Escorial (Madrid), Editorial el Croquis, 2007, 13-19).

GRUPPO 7 (FRETTE, G; FIGINI, L; LARCO, S; LIBERA, A; POLLINI, G; RAVA C. E; TERRAGNI, G.). *Architettura I*. La Rassegna italiana, diciembre, 1926. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 39-74).

_____. *Architettura II - Los extranjeros*. La Rassegna italiana, febrero, 1927a. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 48-62).

_____. *Architettura III - Improvisación, Incomprensión y Prejuicios*. La Rassegna italiana, marzo, 1927b. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 63-71).

_____. *Architettura IIII - Una nueva época arcaica*. La Rassegna italiana, mayo, 1927c. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 72-79).

KÁLLAI, ERNST. *Das Bauhaus lebt!*. Bauhaus, II nº 2-3, febrero-marzo, 1928, 1-2. Reeditado en MALDONADO, TOMÁS. *El futuro della modernità*. 1987. (Versión castellana: *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucár, 1990).

LOOS, ADOLF. *Ornamento y educación*. Wohnungskultur, nº 2-3, 1924a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 214-219).

_____. *Acerca del ahorro*. Wohnungskultur, nº 2-3, 1924b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 195-197).

_____. *La supresión de los muebles*. Die neue Wirstchaft, 14 de febrero, 1924c. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 202-213).

_____. *The Chicago Tribune Column*. Zeitschrift der österreichischen Ingenieur und Architekten Vereines, nº 3-4, 26 de febrero, 1923. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 189-191).

_____. *El uniforme inglés*. Neues, nº 8, 24 de mayo, 1919. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 129-131).

_____. *Mi escuela de construcción*. Der Architekt, 10 de octubre, 1913a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 74-76).

_____. *Elogio del presente*. Heft, nº 16. 18 de agosto, 1908b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 335-337).

_____. *Los superfluos (Deutscher Werkbund)*. Heft, nº 15. 3 de agosto, 1908c. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 332-334).

_____. *Paseos para visitar viviendas*. Frankfurten Zeitung. 8 de diciembre, 1907. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 323-327).

_____. *Lo otro I*. Das Andere, 1 de octubre, 1903. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 252-277).

_____. *Moda de señora*. Dokumente der Frauer, Band VI, nº 23, 1902. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 140-141).

_____. *El principio del revestimiento*. Neue Freie Presse, 4 de septiembre, 1899a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 151-157).

_____. *Los materiales de construcción*. Neue Freie Presse, 28 agosto, 1899b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 146-150).

_____. *La vieja tendencia y la nueva en el arte de construir*. Der Architekt, Heft 3, 1898a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 121-127).

_____. *Nuestros jóvenes arquitectos*. Ver Sacrum, Heft 7, 1898b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 118-120).

_____. *El carruaje de lujo*. Neue Freie Presse, 3 de julio, 1898c. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 89-93).

_____. *Cristal y arcilla*. Neue Freie Presse, 26 de junio, 1898d. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 82-86).

_____. *El mueble de asiento*. Neue Freie Presse, 19 de junio, 1898e. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 76-81).

_____. *Los Intérieurs en la Rotonda*. Neue Freie Presse, 12 de junio, 1898f. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 70-75).

_____. *Intérieurs*. Neue Freie Presse, 5 de junio, 1898g. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 64-67).

_____. *El nuevo estilo y la industria del bronce*. Neue Freie Presse, 29 de mayo, 1898h. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 58-61).

_____. *La moda de caballero*. Neue Freie Presse, 22 de mayo, 1898i. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 52-57).

_____. *El patio de la plata y su vecindad*. Neue Freie Presse, 15 de mayo, 1898j. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 45-51).

_____. *La ciudad de la exposición. El nuevo estilo*. Neue Freie Presse, 8 de mayo, 1898k. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 38-44).

_____. *Exposición de navidad en el museo austriaco*. Die Zeit, 18 de diciembre, 1897. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 21-27)

MEYER, HANNES. *La realidad soviética: los Arquitectos*. Arquitectura, nº 9, 1942. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 210-231).

_____. *Bauhaus Dessau 1927-1950. Experiencias sobre la enseñanza politécnica*. Edificación, nº 34, 1940. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 140-144).

_____. *Nuevos edificios de vivienda en Moscú*. Architektur SSSR, nº 12, 1934. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 140-144).

_____. *Mi manera de trabajar*. Architektur SSSR, nº 6, 1933. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 140-144).

_____. *El Bauhaus y la sociedad*. Bauhaus Eitschrift für Gestaltung, año III, nº 1, 1929. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 100-102).

_____. *Construir*. Bauhaus. Eitschrift für Gestaltung, año II, nº 4, 1928a. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 96-99).

MIES VAN DER ROHE. *Mies habla*. Architectural Review, 1968. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 90-97.

_____. *¿Hacia dónde nos dirigimos?*. Bauen und Wohnen, nº 11, 1960. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 502).

_____. *Agradecimiento por la Royal Gold Medal*. 1959a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Notas del discurso del R.I.B.A.* 1959b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Aforismos*. Perspecta, nº 3, 1953a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 56-57.

_____. *Una capilla*. Illinois Insitute od Technology. Arts and Architecture, nº 1, 1953b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 470).

_____. *Las autopistas como problema arquitectónico*. Die Autobahn, nº 10, 1932b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 470).

_____. *Programa para la exposición de arquitectura en Berlín*. Die Form, nº 7, 1931a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 470).

_____. *Los nuevos tiempos*. Die Form, nº 15, 1930a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 468-469).

_____. *Sobre el sentido y la misión de la crítica*. Das Kunstblatt, nº 6, 1930b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 465-467).

_____. *¡Construir de manera bella y práctica! ¡Basta ya de funcionalismo frío!*. Duisburger General Anzeiger, 26 de enero, 1930c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 464).

_____. *Nos encontramos ante un cambio de época. La arquitectura como expresión de una decisión intelectual*. Innendekoration, nº 6, 1928b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 459).

_____. *Sobre el tema: exposiciones*. Die Form, nº 4, 1928c. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 38-39.

_____. *Observaciones previas a la primera publicación especial dedicada a la Exposición del Werkbund: la vivienda*. Die Form, nº 9, 1927d. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 398-399).

_____. *Sobre la forma en arquitectura*. Die Form, nº 2, 1927e. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 392-393).

_____. *Para el nuevo anuario*. Die Form, nº 1, 1927f. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 392-393).

_____. *¡Arquitectura y voluntad de época!*. Der Querschnitt, nº 4, 1924b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 371-375).

_____. *Construcción industrial*. G, nº 3, 1924c. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 28-30.

_____. *Tareas resueltas. Una exigencia a nuestra manera de construir*. Die Bauwelt, nº 52, 1923b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 367-370).

_____. *Construir*. G, nº 2, 1923c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 366-367).

_____. *Tesis de trabajo*. 1923d. G, nº 2, 1923d. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 27.

_____. *Bürohaus*. G, nº 1, 1923e. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 363-364).

_____. *Proyecto de Rascacielos para la estación Friedrichstrasse en Berlín*. Frühlicht, nº 1, 1922. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos

Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 21-24.

MUTHESIUS, HERMAN. *Der Kampf um das Dach*. Kraft und Stoff, Suplemento del «Deutsche Allgemeine Zeitung», 1926, 48. (Reeditado en MALDONADO, TOMÁS. *Il futuro della modernità*. 1987. Versión castellana: *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucár, 1990).

TEIGE, KAREL. *Contestación a Le Corbusier*. Musaion 2, 1931 (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 143-150).

_____. *Le Corbusier y la nueva arquitectura*. Index II, nº 11-12, 1930. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 133-142).

_____. *Las Etapas de la Evolución*. Stabva VIII, 1929-30. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 111-132).

_____. *Mundaneum*. Stabva VII, 1928-29. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 93-110).

_____. *Le Corbusier en Praga. Notas polémicas*. Stabva VII, 1929. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 77-92).

_____. *Máquinas para habitar*. Stabva IV, 1925-26. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 51-64).

_____. *Hacia la nueva arquitectura*. Stabva II, 1923-24. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 25-50).

_____. *Purismo*. Zivot II, 1922. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 21-23).

VAN DER LECK, BERT. *3 De plaats van het moderne schilderen in de architectuur*. De Stijl I, nº 1, octubre 1917, 9.

VAN DOESBURG, THEO. *Elementarisme*. (1930). De Stijl, Último número, Enero 1932, 640.

_____. *Arte Concreto*. Art Concret, Año 1, nº de introducción, 1930. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 157-164).

_____. *Pintura y Plástica*. ELEMENTARISMO (Fragmentos de un manifiesto). De Stijl VII, nº 78, 1927. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 151-156).

_____. *The other face. To be.* En De Stijl XIII, nº 75- 76, 1926a.

_____. *Pintura y Plástica. Sobre contra-composición y contra-plástica. ELEMENTARISMO (Fragmentos de un manifiesto).* De Stijl VII, nº 75-76, 1926b. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 141-150).

_____. *Pintura. De la Composición a la Contra-Composición.* De Stijl VII, nº 73-74, 1926c. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 129-140).

_____. *La evolución de la arquitectura moderna en Holanda.* L'Architecture Vivante III, nº 9, 1925. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 111-120).

_____. *Diagnosis de la arquitectura.* Architectura, nº 15, 1924. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 121-128).

_____. *De la "naturaleza" a la "composición".* De Holandesche Revue XXIV, nº 8, 1918. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 93-110).

-Documentos webs y entrevistas

DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Entrevista (sobre la obra de Arne Jacobsen).* Architectura, nº 283-284. 1990a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 117-122).

_____. *Una conversación.* Giral, nº 109, 1990b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 123-131).

_____. *Entrevista (sobre arquitectura nórdica).* Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº 157, 1983. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 104-107).

_____. *La decoración moderna en los interiores.* ABC, 21 de octubre, 1951b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES

(ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 19-21).

MIES VAN DER ROHE. *Una conversación.* 1963a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos.* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Una conversación con Cristian Norberg-Schulz.* Bauen und Wohnen, nº 6, 1958. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst,* 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968.* Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 514-517).

-Conferencias y actas de congresos

DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Presentación de Sota.* (1994b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Palabras de agradecimiento.* Arquitectos, nº 108, 1988c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 82-83).

_____. *Palabras en la recepción de los premios PINAT 88.* (1988d). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Presentación de la exposición sobre la obra de Rafael Moneo en Harvard.* (1987c). (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002).

_____. *Conferencia en Barcelona.* (1980). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Conferencia en Pamplona.* (1969a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias.* PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

MEYER, HANNES. *Discurso dirigido a los representantes estudiantiles en ocasión de su nombramiento como director del Bauhaus.* 1928b. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942.* 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Conferencia en Chicago.* s.f. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst,* 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968.* Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Seminario de adiestramiento visual de Walter Peterhans en la sección de Arquitectura del IIT.* 1965a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y*

Discursos. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Carta con motivo de la inauguración del Crown Hall*. 1956. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Apuntes para conferencias*. 1950a. (Inédito en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Mensaje al Illinois Institute of Technology*. 1950b. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Conferencia de ingreso en el Armour Institute of Technology*. 1938. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Conferencia*. 1926. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Conferencia*. 1924a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Conferencia radiofónica*. 1931b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Alocución en el aniversario de la Deutscher Werkbund*. 1932a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Conferencia en la asociación Immermann de Düsseldorf*. 1927a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

PERRET, AUGUSTE. *Conferenza all'Institut d'art et archéologie*. Revue d'art et esthétique, junio, 1935.

9.1.4. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA TEXTOS DE ARQUITECTURA

-Libros

MÁS LLORENS, VICENTE. *En principio: El marco ético de la arquitectura moderna*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004.

MUNTAÑOLA, JOSEP. *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Anagrama, 1981.

RUSKIN, JOHN. *The stones of Venice, Volumes I-III*. 1851-1853. (Versión castellana: *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre el arte*. Barcelona, Editorial Iberia, 1961).

WOODS, LEBEUS. *War and Architecture*. Princeton, Princeton Architectural Press, 1993.

VITRUVIO, MARCO LUCIO. *De Architectura libri decem*. s. I a.C. (Versión castellana: *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona, Editorial Iberia S.A., Col. Obras Maestras, 2007).

-Artículos

FERNÁNDEZ, ROBERTO. *El Pájaro Australiano. Un Mapa de las Lógicas Projectuales de la Modernidad*. Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana, nº6, abril, 1997, 25-38.

RUDDOLPH, PAUL. *For Perspecta*. Perspecta, nº 7, 1961, 51-63.

SEWING, WERNER. *¿De Deleuze a Dewey?*. AV Monografías. Nº 91 'Pragmatismo y Paisaje', 2001.

WEIBEL, PETER. *La era de la ausencia*. BAU, nº 016, 1997.

-Documentos webs y entrevistas

BEIGEL, FLORIAN. *Doing almost nothing*. <http://aru.londonmet.ac.uk/ideas/cards/1-3-5.html>

MAAS, WINY. Entrevista a Winy Maas. Realizada por Anaxu Zabalaascoa para el suplemento Babelia, Arquitectura, de El País, 1 de mayo de 1999.

9.2. BIBLIOGRAFÍA TEXTOS GENERALES

9.2.1. TEXTOS ESENCIALES.

- Libros

ADORNO, THEODOR. *Gesammelte Schriften in swanzig Bänden. 7. Ästhetische Theorie*. 1970. (Versión castellana: *Teoría estética obra completa*, 7. Madrid, Ediciones AKAL, 2004).

_____. *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966. (Versión castellana: *Dialéctica Negativa*. Madrid, Taurus, 1984).

BALMES, JAIME. *El Criterio*. (1845). Mexico D.F. Editorial Porrúa S.A., 1999.

BROCH, HERMANN. *Kitsch, Vanguardia y El Arte por el Arte* (1955). Barcelona, Tusquets editor. Col. Cuadernos Marginales, nº 11, 1978.

CROCE, BENEDETTO. *Breviario di estetica*. (1913). (Version castellana: *Breviario de estética*. Madrid, Ediciones Alderabán, Col. Silencio, nº 16, 2002).

EAGLETON, TERRY. *The Ideology of the Aesthetic*. 1990. (Versión castellana: *La estética como ideología*. Madrid, Editorial Trotta S.A., 2006).

HABERMAS, JÜRGEN. *La modernidad un proyecto incompleto* (1980) en FOSTER, HAL. *La posmodernidad*, Editorial Kairós, México, 1988.

JAMESON, FREDRIC. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1985. (Versión castellana: *La lógica cultural del capitalismo tardío*, *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid, Paidós, 1995).

MARINA, JOSE ANTONIO. *Crónicas de la ultramodernidad*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

_____. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1992.

MORIN EDGAR. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París, UNESCO-Editorial Santillana, 1999.

_____. *Introduction a la pensee complexe*. Paris, ESP, 1990. (Versión castellana: *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa, 2001).

OVEJERO LUCAS, FÉLIX. *El compromiso del creador. Ética de la estética*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, S.L., 2014.

RESCHER, NICHOLAS. *Rationality*. Oxford, Clarendon Press, 1988. (Versión castellana: *La racionalidad. Una indagación filosófica sobre la naturaleza y la justificación de la razón*. Madrid, Editorial Tecnos, 1993).

_____. *The Coherence Theory of Truth*. Oxford, The Clarendon Press/Oxford University Press, 1973.

RUSSELL, BERTRAND. *Philosophical Essays*. 1966. (Versión castellana: *Ensayos Filosóficos*. Madrid, Alianza Editorial, 2003).

_____. *My Philosophical Development*. 1959. (Versión castellana: *La evolución de mi pensamiento filosófico*. Madrid, Alianza, 1992).

SEBRELI, JUAN JOSÉ. *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. Colección Debate, 2ª edición en 2007.

_____. *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. (1991). Barcelona, Random House Mondadori, Colección Debate, 2013.

SHULSTERMAN, RICHARD. *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art*. 1992. (Versión castellana: *Estética pragmatista*. Barcelona, Idea Books S.A., 2002).

SOKAL, ALAN. *Beyond the Hoax: Science, Philosophy and Culture*. Londres, Oxford University Press, 2008. (Versión castellana: *Más allá de las Imposturas Intelectuales. Ciencia, filosofía y cultura*, Paidós, 2009).

SOKAL, ALAN; **BRICMONT**, JEAN *Intellectual Impostures*. Profile Books. Londres, 1998. (Versión castellana: *Imposturas Intelectuales*, Paidós. Barcelona, 1999).

THOMAS, J. L. H. *En Quête du Sérieux. Carnets philosophiques*. 1998. (Versión castellana: *En Busca de la Seriedad. Cuadernos filosóficos*. Madrid, Ediciones Encuentro, S. A., 2002).

TODOROV, TZVETAN. *Critique de la critique*. Editions du Seuil, Paris, 1984. (Versión castellana: *Crítica de la crítica*. Madrid, Paidós Iberica, 2005).

_____. *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*. Editions du Seuil, Paris, 1968. (Versión castellana: *Poética estructuralista*. Editorial Losada, Madrid, 2004).

VALERY, PAUL. *Théorie poétique et esthétique*. 1957. (Versión castellana: *Teoría Poética y Estética*. Madrid, Visor Dis., S.A. Col La Balsa de la Medusa, 1998).

_____. *L'idée fixe*. 1933. (Versión castellana: *La Idea Fija*. Madrid, Visor Dis., S. A. Col La Balsa de la Medusa. Madrid, 1988).

_____. *Eupalinos ou l'architecte / L'Ame et la danse*. 1924. (Versión castellana: *Eupalinos o el Arquitecto / El Alma y la danza*. Madrid, Antonio Machado Libros S.A., 2004).

UTZ, ARTHUR FRIDOLIN. *Sozialethik*. 1958. (Versión castellana: *Ética Social. Principios de la doctrina social*. Barcelona, Editorial Herder, 1961).

VALDECANTOS, ANTONIO. *Contra el Relativismo*. Madrid, Ediciones Visor Dis., S.A. Col. La Balsa de la Medusa, 1999.

-Secciones de libros

HAACK, SUSAN. *Concert for Truth: What it Means, Why it Matters*. 1995. (Versión castellana: *El interés por la verdad: Qué Significa, Por qué importa*. En NICOLAS, J.A.; FRÀPOLLI, M.J. (eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Madrid, Tecnos S.A., 1997.

-Artículos

BUCK-MORSS, SUSAN. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered.* October n° 62, 1992, 3-41.

CROCE, BENEDETTO. *La critica e storia delle arte figurative. E le sue condizioni presenti.* La Critica Rivista di letteratura, storia e filosofia, Vol 17, n° 0, 1919, 265-278.
<http://www.fondazionebenedettocroce.it/lacritica.fbnc/index.php/critica/article/viewFile/2846/2845>

HEMPEL, CARL. *On the Logical Positivists' Theory of Truth,* Analysis, n° 2/4, 1935, 49-59. (Versión castellana: *La teoría de la verdad de los positivistas lógicos.* En NICOLAS, J.A.; FRAPOLLI, M.J. (eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX.* Madrid, Tecnos S.A., 1997, 481-493).

RESCHER, NICHOLAS. *Truth as Ideal Coherence,* Review of Metaphysics, n° 38, 1985, 795-806. (Versión castellana: *Verdad como coherencia ideal.* En NICOLAS, J.A.; FRAPOLLI, M.J. (eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX.* Madrid, Tecnos S.A., 1997, 495-508).

9.2.2. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA TEXTOS GENERALES

-Libros

ADAM, JEAN MICHEL. *Les textes: Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue.* Collection FAC Nathan, París, 1992.

BLANSHARD, BRAND. *The Nature of Thought* (1939). Londres, George Allen & Unwin, 1969.

BRADLEY, FRANCIS H. *Essays on Truth and Reality* (1914). Oxford, Clarendon Press, 1968.

BRONCKART, JEAN-PAUL. *Les sciences du langage : un défi pour l'enseignement?*, París: Unesco; Lausanne: Delachaux & Niestlé, cop. 1985. (Versión castellana: *Las ciencias del lenguaje : ¿un desafío para la enseñanza?*, París, Unesco, 1985).

BUNGE, MARIO. *Diccionario de Filosofía.* Mexico, Siglo XXI Editores, 2001.

CALVINO, ITALO. *Six Memos for the Next Millennium.* 1985. (Versión castellana: *Seis Propuestas para el Próximo Milenio.* Madrid, Ediciones Siruela. Col. Libros del Tiempo, 1989).

CONTE, MARÍA ELÍSABETH. *Condizioni di coerenza : ricerche di linguistica testuale.* Firenze, La Nuova Italia, 1988.

DEBORD, GUY. *La Société du spectacle*, París, Éditions Buchet-Chastel, 1967 (Versión castellana: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999).

DE MAN, PAUL. *The Resistance to Theory.* 1986. (Versión castellana: *La Resistencia a la Teoría.* Madrid, Editorial Visor, 1990).

DERRIDA, JACQUES. *El Filósofo y los Arquitectos.* Entrevista de Hélène Viale, Diagonal, nº 73, agosto 1998, 37-39.

DEWEY, JOHN. *Logic - The Theory of Inquiry.* 1938. (Versión castellana: *Lógica: Teoría de la investigación.* Mexico, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950).

ELIOT, T. S. *Selected Essays 1917-1932.* 1932. (Versión castellana: *Ensayos escogidos.* Mexico, D. F., Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2000).

_____. *Philip Massinger en The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* 1922. (Versión castellana: *Poesías reunidas, 1909-1962.* Madrid, Alianza Editorial, 1981).

FERRATER MORA, JOSÉ. *Diccionario de Filosofía.* Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1994.

_____. *Diccionario de Filosofía de bolsillo 1 (A-H).* (1983). Madrid, Alianza Editorial, 1999.

HERRIGEL, EUGEN. *Zen in der Kunst des Bogenschiessens.* 1959. (Versión castellana: *Zen en el arte del tiro con arco.* Buenos Aires, Editorial Kier, 2005).

JAKOBSON, ROMAN. *Ensayos de poética* (1919). Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

JAMES, WILLIAMS. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking.* (1907). Cambridge, Harvard University Press, 1978.

JOACHIM, HAROLD H. *The Nature of Truth.* (1906). Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1977.

KANT, IMMANUEL. *Kritik der Urteilkraft.* 1790. (Versión castellana: *Crítica del juicio.* Madrid, Espasa-Calpe, 2001).

LEESING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laocoonte.* 1766. (Versión castellana: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía.* Madrid, Editorial Tecnos, 1990).

LUKACS, GEORG. *Ästhetik.* 1963. (Versión castellana: *Estética.* Tomo IV, Barcelona, Grijalbo, 1982).

_____. *Die Zerstörung der Vernunft.* Berlín: Aufbau-Verlag, 1953. (Versión castellana: *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler.* México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1968).

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir.* París, Minuit, 1978. (Versión castellana: *La Condición Postmoderna.* Madrid, Cátedra, 2008. Reeditado en HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad.* Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

MACHADO, ANTONIO. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo.* (1936). Madrid, Editorial Castalia. Col. Clásicos, 1971.

MANN, THOMAS. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia.* (1947). En MANN, THOMAS. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud.* Barcelona, Bruguera, 1984.

MAURA, EDUARDO. *Las teorías críticas de Walter Benjamin.* Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013.

O'CONNOR, JOSEPH; MCDERMONTT, IAN. *Introducción al pensamiento sistémico: recursos esenciales para la creatividad y la resolución de problemas.* Barcelona, Ediciones Urano, 1998.

PANNENBERG, WOLFHART. *Systematische theologie* Band, Vanderboeck & Ruprecht, Gotinga, 1988. (Versión castellana: *Teología sistemática,* Ediciones U. Pontificia Comillas, Madrid, 1992).

PIERCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce.* C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds), Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958.

RUSSELL, BERTRAND. *History of Western Philosophy,* Londres, 1946. (Versión castellana: *Historia de la Filosofía Occidental. Vol. 2. La filosofía moderna.* Madrid, Espasa Calpe, 2007).

SPIRITO, UGO. *Nuovo Umanesimo.* Roma, Armando Armando Editore, 1964.

SONTAG, SUSAN. *Against Interpretation and Other Essays.* New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1966. (Versión castellana: *Contra la interpretación y otros ensayos.* Barcelona, Random House Mondadori, 2008).

STRAVINSKI, IGOR. *Poétique musical.* 1942. (Versión castellana: *Poética musical.* Barcelona, Acanalado, colección Quaderns Crema nº 16, 2006).

VAN DIJK, TEUN A. *Tekstwetenschap: een interdisciplinaire inleiding*. 1978. (Versión castellana: *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona, Paidós, 1989).

WALKER, RALPH C. S. *The Coherence Theory of truth: Realism, anti-realism, idealism*. Londres y Nueva York, Routledge, 1989.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Diario filosófico 1914-1916* (1961). Barcelona, Editorial Ariel, 1982.

_____. *Tractus lógico-philosophicus*, (1921). Madrid, Alianza Editorial, 1985.

-Secciones de libros

ADORNO, THEODOR. *Functionalism Today*. (1965). En LEACH, NEIL (ed.). *Rethinking Architecture*. Londres, Routledge, 1997.

JAMESON, FREDRIC. *Is Space Political?*. (1995) En LEACH, NEIL (ed.). *Rethinking Architecture*. Londres, Routledge, 1997.

JANIK, ALLAN. *Das Ästhetische im Ethischen und das Ethische in Ästhetischen* (2007). En MARRADES, JULIÁN (ed.). *Wittgenstein: arte y filosofía*. Editorial Plaza y Valdés, Madrid, 2013

RUSSELL, BERTRAND. *Can religion cure our troubles?*. (1954-1955). En BLACKWELL, KENNETH. (ed.). *The Collected Papers of Bertrand Russell*. Londres y Boston, Allen & Unwin, 1983.

WHAL, FRANÇOIS. *Introducción General*, 2004. En TODOROV, TZVETAN. *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*. Editions du Seuil, París, 1968. (Versión castellana: *Poética estructuralista*, Editorial Losada, Madrid, 2004).

-Artículos

ALTURO, NÚRIA. *Coherencia discursiva: Dimensiones contextual, conceptual y gramatical*. Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación, nº 41, 2010, 3-30.

BARAHONA, ESTER. *Categorías y modelos en la Dialéctica Negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico*. Logos. Anales del seminario de metafísica, Vol. 39, 2006, 203-233.

GARCÍA ALONSO, MARÍA DE LA LUZ. *La coherencia: ley general de la acción humana*. Revista Sapientia, Vol. XXXV, nº 137-138, 2010, 45-54.

NOEL, MARÌA. *Notas para una ética de la estética*. Revista de Filosofía, nº 61, 2009-1, 81-88.

VILARNOVO, ANTONIO. *Coherencia textual: ¿Coherencia interna o coherencia externa?*. E.L.U.A., nº 6, 1990, 229-239.

-Documentos webs y entrevistas

YOUNG, JAMES O. *The Coherence Theory of Truth*. En. ZALTA, EDWARD. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2013.
<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/truth-coherence/>

9.2.3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA TEXTOS GENERALES

-Libros

ABBAGNANO, NICOLA. *Dizionario di Filosofia*. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, Italia, 1961. (Versión castellana: *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México, 1963).

ADORNO, THEODOR. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid, Cátedra, 1955.

_____. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem besehadigten Leben*. 1951. (Versión castellana: *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 1998).

_____. *Philosophie der never Musik*. 1949. (Versión castellana: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1999).

ADORNO, THEODOR.; HORKHEIMER, MAX. *Dialektik der Aufklärung*. 1944. (Versión castellana: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Fragmentos filosóficos, Trotta. 1998).

ALTHUSSER, LOUIS. *Reply to John Lewis (Self-Criticism)*. 1972 (Versión castellana: *Para una crítica de la práctica teórica: respuesta a John Lewis*. México, Siglo XXI, 1974).

ANDRESKI, STANISLAV. *Social Sciencies as Sorcery*, Andre Deutsch, 1972. (Versión castellana: *Las ciencias sociales como forma de brujería*. Madrid, Taurus, 1973).

ARISTOTELES. *El arte poética*. (s.f.a). Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1979.

_____. *Ética a Nicómaco*. (s.f.b). Madrid, Alianza Editorial, 2004.

AZÚA, FÉLIX DE. *Diccionario de las artes*. Barcelona, Editorial Planeta, 1995.

BACHELARD, GASTON. *La philosophie du Non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*. 1940. (Versión castellana: *La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1984).

BARTHES, ROLAND. *Critique et vérité*. Editions du Seuil, Paris, 1966. (Versión castellana: *Crítica y verdad*. Madrid, Siglo XXI, 2005).

BAUDRILLARD, JEAN. *América*. Barcelona, Anagrama, 1987.

_____. *De la seducción*. Madrid, Catedra, 1981a.

_____. *The Precession of Simulacra*. 1981b. (Versión castellana: *La precesión de los simulacros*. En *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Kairós, 1993).

BENJAMIN, WALTER. *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. 1936. (Versión castellana: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012).

BOULDING, KENETH. *La teoría general de sistemas: La estructura interna de la ciencia*. Management Science, Vol. 2, 1956, 197-208.

BOURDIEU, PIERRE. *Sur la télévision*. 1996. (Versión castellana: *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama, 1997).

BRODSKY, JOSEPH. *Watermark*. 1992. (Versión castellana: *Marca de Agua*. Barcelona, Editorial Siruela, 2005).

CULLER, JONATHAN. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1982.

DALÍ, SALVADOR. *La Femme visible*. Paris, Editions Surrealistes, 1930. (Versión catalana: *La Femme Visible (la Dona visible)*. Barcelona, Ramón Nadal Editores, 2011).

DANTO, ARTHUR C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York, Columbia University Press, 1986.

DUHAMEL, GEORGE. *Scènes de la vie future*. (1930). Paris, Éditions Mille et nuits, nº 414, 2003.

EMERSON, RALPH W. *The Conduct of Life* (1904). En *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson* ., vol. 6 Nueva York, 1968.

_____. *Ensayos escogidos* (1844). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

EMPSON, WILLIAM. *Seven Types of Ambiguity*. (1930). Londres, Pimlico, 2004.

FERRY, GILLES. *Pedagogía de la Formación*. Buenos Aires, Editorial Novedades Educativas y Facultad de Filosofía y Letras UBA, Colección formador de formadores, Serie Los Documentos nº6, 1997.

FEUERBACH, LUDWIG. *Das Wesen des Christenthums*, 1848. (Versión castellana: *La esencia del cristianismo*, Madrid, Trotta, 1995).

FEYERABEND, PAUL K. *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge* .1975. (Versión castellana: *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Barcelona, Orbis D.L. 1984).

GARCÍA-VALIÑO, IGNACIO. *La caricia del escorpión*. Barcelona, Áncora y Delfín, 1998.

GÓMEZ, VICENTE. *Pensar el arte que piensa. Hegel y Adorno*. Valencia, Ediciones Epistème, S.L. Vol. 159, 1997.

GRAY, JEREMY. *Ideas of space: Euclidean, non-Euclidean, and relativistic*. Oxford University Press, 1979. (Versión castellana: *Ideas de Espacio*. Mondadori España, 1992).

HECKSCHER, AUGUST. *The Public Happiness*, Nueva York, Atheneum, 1962.

HORKHEIMER, MAX. *Traditionelle und Kritische Theorie* ,1937. (Versión castellana: *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2000).

JAUSS, HANS ROBERT. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 1977. (Versión castellana: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1992).

JOYCE, JAMES. *The critical writings*. 1959. (Versión castellana: *Escritos Críticos*. Madrid, Lumen, 1992).

KANT, IMMANUEL. *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. 1784. (Versión castellana: *Ideas para una Filosofía de la Historia de la Humanidad*. En KANT, IMMANUEL. *Filosofía de la Historia*. Buenos Aires, Nova, 1958).

KRINGS, HERMANN. *Conceptos fundamentales de filosofía Tomo 2 Especulación – Orden*. Barcelona, Editorial Herder, 1978.

LEWIS, C.J. *The Ground and Nature of the Right* (1955). Nueva York, Columbia University Press, 1965.

MARGARIT, JOAN. *Joana*. (2001). En *Todos los poemas (1975-2012): Desde Restos de aquel naufragio hasta Se pierde la señal*. Barcelona, Planeta, 2015.

MUSIL, ROBERT. *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1940. (Versión castellana: *El hombre sin atributos*. Barcelona, Seix Barral, 2004).

PRIGOGINE, ILYA. *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, Tusquets, 1991.

RAPOPORT, ANATOL. *Operational Philosophy: Integrating Knowledge and Action*. Nueva York, Harper and Brothers Publishers, 1953.

SCHILLER, FRIEDERICH. *On the Aesthetic Education of Man*, 1794. (Versión castellana: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid, Aguilar, 1981).

SINNOT, EDMUND. W. *The Problem of Organic Form*. New Haven, Yale University Press, 1963.

THOMPSON, D'ARCY W., *On Grown and Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917. (Versión castellana: *Sobre el crecimiento y la forma*, Madrid, Blume, 1980).

WILDE, OSCAR. *The Critic as Artist, Intentions*. 1891 (Versión castellana: *El crítico como artista. Ensayos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968).

ZAVALA, IRIS M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*. Madrid, Escasa Calpe, 1991.

-Secciones de libros

BAUDRILLARD, JEAN. *Transpolitics, transexuality, trasaesthetics*. En STEARNS, W.; CHALOUKPA, W. (eds.). *Jean Baudrillard: The Disappearance of Art and Politics*. Londres, Macmillan, 1992.

BENJAMIN, WALTER. *Sobre el concepto de historia*. (1947). En BENJAMIN, WALTER. *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. 1936. (Versión castellana: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012).

_____. *El autor como productor*. (1934). En BENJAMIN, WALTER. *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. 1936. (Versión castellana: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012).

_____. *Obra completa. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1917) ; *Las 'afinidades electivas' de Goethe* (1924) ; *El origen del 'Trauerspiel' alemán* (1925). Libro I. Vol.1, Madrid, Abada Editores, 2006.

MCGINN, COLIN. 'The Truth about Truth'. En SCHANTZ, RICHARD (ed.). *What is Truth?* Berlín, Walter de Gruyter, 2002.

NERUDA, PABLO. *Oda a la crítica*. En *Odes selected*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1990.

REINHARDT, ADOLPH D. F. *Doce reglas para una nueva academia*. (1957). En MARCHAN, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1988

SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL. *Caserón de pueblo*. En *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Madrid, Ediciones Destino, 1993.

WILDE, OSCAR. *Carta al director de Scott Observer*. (1890). En WILDE, OSCAR. *Sobre el arte y el artista*. Barcelona, Ediciones DVD, 2000.

-Artículos

FRITH, UTA. *Autism - diagnosis, current research and management - ritvo,er*. *Behav res ther*, nº 16(1), 1978,60-60.

SANTA CRUZ, LUCÍA. *Reflexiones en torno a la desigualdad en Chile*. *Revista Perspectivas en política, economía y gestión*. Vol. 2 número especial. 1999, 495-517.

-Documentos webs y entrevistas

EINSTEIN, ALBERT. *Why Socialism?*. *Monthly Review*, mayo de 1949. (Versión castellana: *¿Por qué el socialismo?* Marxists Internet Archive, 2000) https://www.marxists.org/espanol/einstein/por_que.html

SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL. *La profundidad es un invento*. Entrevista, *Diario El País*, España, 11 de abril de 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/09/babelia/1428589949_744383.html.

MARGARIT, JOAN. *El esfuerzo y el dolor que producen la verdad valen la pena*. Entrevista, *Diario ABC*, 10 de junio de 2015. <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150609/abci-joan-margarit-entrevista-201506091209.html>

TORCHE, PABLO. *Por qué no obtienen aprobación las reformas del Gobierno: la falta de un discurso de izquierda*. *Diario El Mostrador*, Chile, 15 de Agosto de 2015. <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/08/05/po-r-que-no-obtienen-aprobacion-las-reformas-del-gobierno-la-falta-de-un-discurso-de-izquierda/>.

WOLFF, TOBIAS. *Escribir es como estrujar sangre de una piedra*. Entrevista, *Revista Qué Pasa*, nº 2328, noviembre 2015, 100-103.

9.2.4. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA TEXTOS GENERALES

-Libros

BALZAC, HONORE. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. 1831. (Versión castellana: *La Obra maestra desconocida*. Madrid, Visor Libros, 2003).

BERGAMÍN, JOSÉ. *La cabeza a pájaros*. Madrid, Cruz y Raya, Ediciones del árbol, 1934.

_____. *El cohete y la estrella*. Madrid, Índice, 1923.

GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Poética (de viva voz a Gerardo Diego)* (1921). *Obras Completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1955.

GIACOMETTI, ALBERTO. *Scritti*. 1995. (Versión castellana: *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2009).

KUHN, THOMAS S. *The Structure of Scientific Revolutions*, Londres, University of Chicago Press, 1962. (Versión Castellana: *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2005).

KUNDERA, MILAN. *L'Art du roman*. 1986. (Versión castellana: *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1987).

_____. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 1984. (Versión castellana: *La insoponible levedad del ser*. Barcelona, Tusquets, 1985).

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Die 'Vernunft' in der Philosophie*. 1921a. (Versión castellana: *La Razón en la Filosofía*. En *Obras Completas*. vol.2 Madrid, Tecnos, 2013).

_____. *Unzeitgemäße Betrachtungen, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für den Menschen*. 1921b. En NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

RORTY, RICHARD. *Truth and Pogress: Philosophical Papers*. 1998. (Versión castellana: *Verdad y progreso: escritos filosóficos*. Barcelona, Paidós, 2000).

TOURANE, ALAIN. *Critique de la modernité*. 1992. (Versión castellana: *Crítica de la Modernidad*. Madrid, Fondo de cultura económica de España, 2012).

-Artículos.

FUMERTON, RICHARD. *The Incoherence of Coherence Theories*. *Journal of Philosophical Research*, nº 19, 1994, 98-102.

-Documentos webs y entrevistas.

KAKU, MICHIO. *Dios si existe*. Entrevista, Diario El Mercurio, Chile, 14 de abril de 2014.

10.1 BIBLIOGRAFÍA EN FORMATO ESPECÍFICO PARA BÚSQUEDA RÁPIDA DE REFERENCIAS SEGÚN FORMATO DE CITACIÓN APA

Bibliografía general

A

ABBAGNANO, NICOLA. *Dizionario di Filosofia*. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, Italia, 1961. (Versión castellana: *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México, 1963).

ADAM, JEAN MICHEL. *Les textes: Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Collection FAC Nathan, París, 1992. (Versión castellana: *hacia una definición de la secuencia argumentativa en Comunicación, Lenguaje y Educación* N°25, 1995).

ADORNO, THEODOR. *Gesammelte Schriften in swanzig Bänden. 7. Ästhetische Theorie*. 1970. (Versión castellana: *Teoría estética obra completa, 7*. Madrid, Ediciones AKAL, 2004).

_____. *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966. (Versión castellana: *Dialéctica Negativa*. Madrid, Taurus, 1984).

_____. *Functionalism Today*. (1965). En LEACH, NEIL (ed.). *Rethinking Architecture*. Londres, Routledge, 1997.

_____. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid, Cátedra, 1955.

_____. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem besehadigten Leben*. 1951. (Versión castellana: *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 1998).

_____. *Philosophie der never Musik*. 1949. (Versión castellana: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1999).

ADORNO, THEODOR.; HORKHEIMER, MAX. *Dialektik der Aufklärung*. 1944. (Versión castellana: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Fragmentos filosóficos, Trotta. 1998).

ALTHUSSER, LOUIS. *Reply to John Lewis (Self-Criticism)*. 1972 (Versión castellana: *Para una crítica de la práctica teórica: respuesta a John Lewis*. México, Siglo XXI, 1974).
ALTURO, NÚRIA. *Coherencia discursiva: Dimensiones contextual, conceptual y gramatical*. Circulo de

Lingüística Aplicada a la Comunicación, nº 41, 2010, 3-30.

ANDRESKI, STANISLAV. *Social Sciences as Sorcery*, Andre Deutsch, 1972. (Versión castellana: *Las ciencias sociales como forma de brujería*. Madrid, Taurus, 1973).

ARENDT, HANNA. *Eichmann en Jerusalén. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* 1963. (Versión castellana: *Eichmann en Jerusalem: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Madrid, Lumen, 2003).

ARISTOTELES. *El arte poética*. (s.f.a). Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1979.

_____. *Ética a Nicómaco*. (s.f.b). Madrid, Alianza Editorial, 2004.

_____. *Metafísica*. (s.f.c). Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.

ARONOWITZ, STANLEY. *Science as Power: Discourse and Ideology in Modern Society*. Mineápolis, University of Minnesota Press, 1988.

AZÚA, FÉLIX DE. *Diccionario de las artes*. Barcelona, Editorial Planeta, 1995.

B

BACHELARD, GASTON. *La philosophie du Non: essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*. 1940. (Versión castellana: *La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1984).

BACON, FRANCIS. *The Novum Organum*. 1620. (Versión castellana: *Novum Organum: Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*. Barcelona, Hogar del Libro, 1988).

BALMES, JAIME. *El Criterio*. (1845). Mexico D.F. Editorial Porrúa S.A., 1999.

BALZAC, HONORE. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. 1831. (Versión castellana: *La Obra maestra desconocida*. Madrid, Visor Libros, 2003).

_____. *Traité de la vie élégante*. 1830. (Versión castellana: *Tratado de la vida elegante*. Madrid, Impedimenta, 2011).

BAÑEZA, TIRSO. "No hay ética sin estética" o la biografía intelectual de

José María Valverde Pacheco. 2009. Departamento de filosofía, lógica y filosofía de la ciencia, Facultad de Filosofía, Universidad de Salamanca. Director de tesis: José Luis Molinuevo Martínez del Bujo.

BARAHONA, ESTER. *Categorías y modelos en la Dialéctica Negativa de Th. W. Adorno: crítica al pensamiento idéntico*. Logos. Anales del seminario de metafísica, Vol. 39, 2006, 203-233.

BARJAU, EUSTAQUIO. *Introducción*. (1990). En LEESING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laocoonte*. 1766. (Versión castellana: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Madrid, Editorial Tecnos, 1990).

BARNES, BARRY; BLOOR, DAVID. *Relativism, rationalism and the sociology of knowledge*. En HOLLIS, MARTIN; LUKES, STEVEN (eds.). *Rationality and Relativism*. Oxford, Blackwell, 1981.

BARTHES, ROLAND. *Critique et vérité*. Editions du Seuil, París, 1966. (Versión castellana: *Crítica y verdad*. Madrid, Siglo XXI, 2005).

BATESON, GREGORY. *Metálogos*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

BAUDRILLARD, JEAN. *Transpolitics, transexuality, trasaesthetics*. En STEARNS, W.; CHALOUKPA, W. (eds.). *Jean Baudrillard: The Disappearance of Art and Politics*. Londres, Macmillan, 1992.

BAUDRILLARD, JEAN. *América*. Barcelona, Anagrama, 1987.

_____. *De la seducción*. Madrid, Catedra, 1981a.

_____. *The Precession of Simulacra*. 1981b. (Versión castellana: *La precesión de los simulacros*. En *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Kairós, 1993).

BENJAMIN, WALTER. *Berliner kindheit un neunzehnhuzndert*. 1950. (Versión castellana: *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*. Madrid, Ediciones Alfaguara S.A., 1982).

_____. *Sobre el concepto de historia*. (1947). En BENJAMIN, WALTER. *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. 1936. (Versión castellana: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros*

textos. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012).

_____. *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkei*. 1936. (Versión castellana: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012).

_____. *El autor como productor*. (1934). En BENJAMIN, WALTER. *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkei*. 1936. (Versión castellana: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012).

_____. *Obra completa. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1917) ; *Las 'afinidades electivas' de Goethe* (1924) ; *El origen del 'Trauerspiel' alemán* (1925). Libro I. Vol.1, Madrid, Abada Editores, 2006.

BERGAMÍN, JOSÉ. *La cabeza a pájaros*. Madrid, Cruz y Raya, Ediciones del árbol, 1934.

_____. *El cohete y la estrella*. Madrid, Índice, 1923.

BLANSHARD, BRAND. *The Nature of Thought* (1939). Londres, George Allen & Unwin, 1969.

BLOCH, ERNST. *Das Prinzip Hoffnung*. 1938-1947. (Versión castellana: *El principio esperanza*, Trotta, 2004).

BOORSTIN, DANIEL. *The image. A Guide to Pseudo-Event in America*. Nueva York, Atheneum, 1962.
BORGES, JORGE LUIS. *Prólogo*. En CORTÁZAR, JULIO. *Cuentos*. Barcelona, Orbis, 1985.

BOULDING, KENETH. *La teoría general de sistemas: La estructura interna de la ciencia*. Management Science, Vol. 2, 1956, 197-208.

BOURDIEU, PIERRE. *Sur la télévision*. 1996. (Versión castellana: *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama, 1997).

BRADLEY, FRANCIS H. *Essays on Truth and Reality* (1914). Oxford, Clarendon Press, 1968.

BROCH, HERMANN. *Kitsch, Vanguardia y El Arte por el Arte* (1955). Barcelona, Tusquets editor. Col. Cuadernos Marginales, nº 11, 1978.

BRODSKY, JOSEPH. *Watermark*. 1992. (Versión castellana: *Marca de Agua*. Barcelona, Editorial Siruela, 2005).

BRONCKART, JEAN-PAUL. *Les sciences du langage : un défi pour l'enseignement?*, Paris: Unesco; Lausanne: Delachaux & Niestlé, cop. 1985. (Versión castellana: *Las ciencias del lenguaje : ¿un desafío para la enseñanza?*, Paris, Unesco, 1985).

BUCK-MORSS, SUSAN. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*. Octoberm nº 62, 1992, 3-41.
BUNGE, MARIO. *Diccionario de Filosofía*. Mexico, Siglo XXI Editores, 2001.

BURKE, EDMUND. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1757. (Versión castellana: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid, Tecnos, 1997).

BUTLER, SAMUEL. *The Way of All Fresh* (1903). Nueva York, Signet Books, The New American Library of World Classics, 1960.

C

CALVINO, ITALO. *Six Memos for the Next Millennium*. 1985. (Versión castellana: *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*. Madrid, Ediciones Siruela. Col. Libros del Tiempo, 1989).

CALVO SERRALLER, FRANCISCO. *Introducción*. En BALZAC, HONORE. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, 1831. (Versión castellana: *La Obra maestra desconocida*. Madrid, Visor Libros, 2003).

CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1615). Madrid, Alianza Editorial, 2004.

CHALMERS, ALAN. *Science and Its Fabrication*. Mineápolis, University of Minesota Press, 1990. (Versión castellana: *La ciencia y como se elabora*. Madrid, Siglo XXI, 2006).

COCTEAU, JEAN. *Il Mistero Laico*. (1928). Milano, Abscondita, 2007.

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. *The Friend. A Series of Essays*. (1812). London, Edward Moxon & Co. 1863.

CROCE, BENEDETTO. *La critica e storia delle arte figurative. E le sua condizioni presenti*. La Critica Rivista di letteratura, storia e filosofia, Vol 17, nº 0, 1919, 265-278.
<http://www.fondazionebenedettocroce.it/lacritica.fbnc/index.php/critica/article/viewFile/2846/2845>

_____. *Breviario di estetica*. (1913). (Version castellana: *Breviario de estética*. Madrid, Ediciones! Alderabán, Col. Silencio, nº 16, 2002).

CONTE, MARÍA ELISABETH. *Condizioni di coerenza : ricerche di linguistica testuale*. Firenze, La Nuova Italia, 1988.

CULLER, JONATHAN. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1982.

D

DALÍ, SALVADOR. *La Femme visible*. Paris, Editions Surrealistes, 1930. (Versión catalana: *La Femme Visible (la Dona visible)*. Barcelona, Ramón Nadal Editores, 2011).

DANTO, ARTHUR C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York, Columbia University Press, 1986.

DEBORD, GUY. *La Société du spectacle*, París, Éditions Buchet-Chastel, 1967 (Versión castellana: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999).

DEL CASTILLO, RAMÓN; CANO, GERMÁN. *Las ilusiones de las estética*. 2006. En EAGLETON, TERRY. *The Ideology of the Aesthetic*. 1990. (Versión castellana: *La estética como ideología*. Madrid, Editorial Trotta S.A., 2006).

DELEUZE, GILLES. *Logique du sens*. Paris, Editions de Minuit, 1969. (Versión castellana: *Logica del Sentido*. Barcelona, Paidós, 2005).

DE MAN, PAUL. *The Resistance to Theory*. 1986. (Versión castellana: *La Resistencia a la Teoría*. Madrid, Editorial Visor, 1990).

DERRIDA, JACQUES. *El Filósofo y los Arquitectos*. Entrevista de Hélène Viale, Diagonal, nº 73, agosto 1998, 37-39.

DEWEY, JOHN. *Logic -The Theory of Inquiry*. 1938. (Versión castellana: *Lógica: Teoría de la investigación*.

Mexico, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950).

DIDEROT, DENIS. *Le neveu de Rameau*. 1761. (Versión castellana: *El sobrino de Rameau*. Madrid, Verticales de bolsillo, 2008).

DUHAMEL, GEORGE. *Scènes de la vie future*. (1930). Paris, Éditions Mille et nuits, nº 414, 2003.

E

EAGLETON, TERRY. *The Ideology of the Aesthetic*. 1990. (Versión castellana: *La estética como ideología*. Madrid, Editorial Trotta S.A., 2006).

EINSTEIN, ALBERT. *Why Socialism?*. Monthly Review, mayo de 1949. (Versión castellana: *¿Por qué el socialismo?* Marxists Internet Archive, 2000) https://www.marxists.org/espanol/einstein/por_que.htm

ECO, UMBERTO. *Postille a "Il nome della rosa"*. 1983. (Versión castellana: *Apostillas a El nombre de la rosa*. Editorial Lumen, S.A. Barcelona. 1984).

ELIOT, T. S. *Selected Essays 1917-1932*. 1932. (Versión castellana: *Ensayos escogidos*. Mexico, D. F., Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2000).

_____. *Philip Massinger en The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* 1922. (Versión castellana: *Poesías reunidas, 1909-1962*. Madrid, Alianza Editorial, 1981).

EMERSON, RALPH W. *The Conduct of Life* (1904). En *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*., vol. 6 Nueva York, 1968.

_____. *Ensayos escogidos* (1844). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

EMPSON, WILLIAM. *Seven Types of Ambiguity*. (1930). Londres, Pimlico, 2004.

ERASMO DE ROTTERDAM *Enchomion moriae seu laus stultitiae*. 1511. (Versión castellana: *Elogio a la Estupidez*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2011).

F

FERRATER MORA, JOSÉ. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1994.

_____. *Diccionario de Filosofía de bolsillo 1 (A-H)*. (1983). Madrid, Alianza Editorial, 1999.

FERRY, GILLES. *Pedagogía de la Formación*. Buenos Aires, Editorial Novedades Educativas y Facultad de Filosofía y letras UBA, Colección formador de formadores, Serie Los Documentos nº6, 1997.

FEUERBACH, LUDWIG. *Das Wesen des Christenthums*, 1848. (Versión castellana: *La esencia del cristianismo*, Madrid, Trotta, 1995).

FEYERABEND, PAUL K. *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*. 1975. (Versión castellana: *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Barcelona, Orbis D.L. 1984).

FITZGERALD, F. SCOTT. *The Crack-up*, 1936. (Versión castellana: *El crack-up = La grieta*. Barcelona, Bruguera, 1984).

FLAUBERT, GUSTAV. *Carta a Mlle Leroyer. 18 de mayo de 1857*. En VALVERDE, JOSÉ MARÍA. *Breve historia y antología de la estética*. Madrid, Ariel, 1987.

FORD, HENRY. *My Life and Work*. 1922. (Versión castellana: *Mi vida y mi obra*. Mexico D.F., Createspace, 2014).

FOUCAULT, MICHEL. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966. (Versión castellana: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2006).

_____. *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*. 1961. (Versión castellana: *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2006).

FOX, ROBIN. *Anthopology and the "teddy bear" picnic*. *Society*, Vol. 30, nº 1, 1992, 47-55.

FRITH, UTA. *Autism - diagnosis, current research and management - ritvo,er*. *Behav res ther*, nº 16(1), 1978,60-60.

FUMERTON, RICHARD. *The Incoherence of Coherence Theories*. *Journal of Philosophical Research*, nº 19, 1994, 98-102.

G

GALT HARPHAM, GEOFFREY. *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1982.

GARCÍA ALONSO, MARÍA DE LA LUZ. *La coherencia: ley general de la acción humana*. *Revista Sapientia*, Vol. XXXV, nº 137-138, 2010, 45-54.

GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Poética (de viva voz a Gerardo Diego)* (1921). *Obras Completas*. Editorial Aguilar. Madrid, 1955.

GARCÍA-VALIÑO, IGNACIO. *La caricia del escorpión*. Barcelona, Áncora y Delfín, 1998.

GAUTIER, THÉOPHILE. *Mademoiselle de Maupin*. (1834). Barcelona, Mondadori, 2007.

GIACOMETTI, ALBERTO. *Scritti*. 1995. (Versión castellana: *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2009).

GILLOCH, GRAEME. *Myth and Metropolis*. Cambridge, Polity Press, 1995.

GRAY, JEREMY. *Ideas of space: Euclidean, non-Euclidean, and relativistic*. Oxford University Press, 1979. (Versión castellana: *Ideas de Espacio*. Mondadori España, 1992).

GREENBERG, CLEMENT. *Avant-Garde and Kitsch*. *Partisan Review*, nº 6-5, 1939, 34-49.

GOMBRICH, ERNST. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on Art*, 1963. (Versión castellana: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968).

GÓMEZ, VICENTE. *Pensar el arte que piensa. Hegel y Adorno*. Valencia, Ediciones Epistémé, S.L. Vol. 159, 1997.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. *Ensayo sobre lo cursi*. (1934). En MARTINEZ COLLADO, ANA. (ed.) *Ramón Gómez de la Serna. Teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid, Editorila Tecnos, 1988.

H

HAACK, SUSAN. *Concert for Truth: What it Means, Why it Matters*. 1995. (Versión castellana: *El interés*

por la verdad: *Qué Significa, Por qué importa*. En NICOLAS, J.A.; FRÀPOLLI, M.J. (eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Madrid, Tecnos S.A., 1997.

HABERMAS, JÜRGEN. *La modernidad un proyecto incompleto* (1980) en FOSTER, HAL. *La posmodernidad*, Editorial Kairós, México, 1988.

HAWKING, STEPHEN. *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*. 1988. (Versión castellana: *Historia del tiempo: Del big bang a los agujeros negros*. Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1994).

HECKSCHER, AUGUST. *The Public Happiness*, Nueva York, Atheneum, 1962.

HEGEL, G. W. F. *Poética* (1838a). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

_____. *Vorlesun über die Aesthetik*. 1838b. (Versión castellana: *Estética*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

HEIDEGGER, MARTIN *On the Essence of Truth*. 1943. (Versión castellana: *De la esencia de la verdad*. Barcelona, Herder, 2007).

HEMPEL, CARL. *On the Logical Positivists' Theory of Truth*, Analysis, nº 2/4, 1935, 49-59. (Versión castellana: *La teoría de la verdad de los positivistas lógicos*. En NICOLAS, J.A.; FRÀPOLLI, M.J. (eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Madrid, Tecnos S.A., 1997, 481-493).

HERDER, JOHANN GOTTFRIED. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. 1774. (Versión castellana: *Filosofía de la Historia para la Educación de la Humanidad*. Buenos Aires, Nova, 1950).

HERRIGEL, EUGEN. *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*. 1959. (Versión castellana: *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires, Editorial Kier, 2005).

HOFSTADTER, DOUGLAS R. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. 1979 (Versión castellana: *Gödel, Escher, Bach, un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets Editores, 1989)

HORKHEIMER, MAX. *Traditionelle und Kritische Theorie*, 1937. (Versión castellana: *Teoría tradicional y*

teoría crítica. Barcelona, Paidós Ibérica, 2000).

HSI K'ANG. *Ensayo poético sobre el laud*. En RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

J

JAKOBSON, ROMAN. *Ensayos de poética* (1919). Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

JAIME SIMÓ, MARUXA. *Sin título*. En CIRCULO CULTURAL FARONI (ed.). *Quince Líneas. Relatos hiperbreves*. Barcelona, Tusquets, 1996.

JAMES, WILLIAMS. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*. (1907). Cambridge, Harvard University Press, 1978.

JAMESON, FREDRIC. *Is Space Political?*. (1995) En LEACH, NEIL (ed.). *Rethinking Architecture*. Londres, Routledge, 1997.

_____. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1985. (Versión castellana: *La lógica cultural del capitalismo tardío, Teoría de la Postmodernidad*. Madrid, Paidós, 1995).

JANIK, ALLAN. *Das Aesthetische im Ethischen und das Ethische in Aesthetischen* (2007). En MARRADES, JULIÁN (ed.). *Wittgenstein: arte y filosofía*. Editorial Plaza y Valdés, Madrid, 2013

JAUSS, HANS ROBERT. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 1977. (Versión castellana: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1992).

JOACHIM, HAROLD H. *The Nature of Truth*. (1906). Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1977.

JOYCE, JAMES. *The critical writings*. 1959. (Versión castellana: *Escritos Críticos*. Madrid, Lumen, 1992).

K

KAKU, MICHIO. *Dios si existe*. Entrevista, Diario El Mercurio, Chile, 14 de abril de 2014.

KANT, IMMANUEL. *Kritik der Urteilskraft*. 1790. (Versión castellana: *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001).

_____. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785. (Versión castellana: *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres*. Buenos Aires, Editorial Austral, 1956).

_____. *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. 1784. (Versión castellana: *Ideas para una Filosofía de la Historia de la Humanidad*. En KANT, IMMANUEL. *Filosofía de la Historia*. Buenos Aires, Nova, 1958).

_____. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. 1764. (Versión castellana: *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Madrid, Espasa Calpe, 1979).

KEATS, JOHN. *Ode on Grecian Urn*, 1819. (Versión castellana: *Oda a una urna griega*. En LOPÉZ ORTEGA, RAMÓN. *Antología bilingüe*. Sevilla, Ediciones U. de Sevilla, 1978).

KUNDERA, MILAN. *L'Art du roman*. 1986. (Versión castellana: *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1987).

_____. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 1984. (Versión castellana: *La insoponible levedad del ser*. Barcelona, Tusquets, 1985).

KUO HSI. *Ensayo sobre pintura paisajística*. 1020-1090. En RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

KRINGS, HERMANN. *Conceptos fundamentales de filosofía Tomo 2 Especulación – Orden*. Barcelona, Editorial Herder, 1978. KUHN, THOMAS S. *The Structure of Scientific Revolutions*, Londres, University of Chicago Press, 1962. (Versión Castellana: *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de cultura económica, Madrid, 2005).

L

LALANDE, ANDRÉ. *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. (1902-1923). Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

LAO-TSE. *Tao Te Ching*. (s.f.) Madrid, Editorial Tecnos, 1996.

LECOURT, DOMINIQUE. *L'épistémologie historique de Gaston Bachelard*. (1968). Paris, Vrin - Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie, 2002.

LEESING, GOTTHOLD EPHRAIM. *Laocoonte*. 1766. (Versión castellana: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Madrid, Editorial Tecnos, 1990).

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *Anthropologie structurale deux*. Paris, Librairie Plon, 1973. (Versión castellana: *Antropología estructural: mito, sociedad y humanidades*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2004).

_____. *Razza o storia. Elogio dell' antropología*. 1967. (Versión castellana: *Elogio de la antropología*. Buenos Aires, Caldén, 1976).

LEWIS, C.J. *The Ground and Nature of the Right* (1955). Nueva York, Columbia University Press, 1965.

LIN HSIEH. *La mentalidad literaria*. 502. En RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

LU-CHI. *Ensayo sobre la literatura*. 261-303. En RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

LUKACS, GEORG. *Ästhetik*. 1963. (Versión castellana: *Estética*. Tomo IV, Barcelona, Grijalbo, 1982).

_____. *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlín: Aufbau-Verlag, 1953. (Versión castellana: *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1968).

LUHMANN, NIKLAS. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. 1984. (Versión castellana: *Sociedad y sistema: La ambición de la teoría*. Barcelona, Paidós - I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990).

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris, Minuit, 1978. (Versión castellana: *La Condición Postmoderna*. Madrid, Cátedra, 2008. Reeditado en HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

M

MACHADO, ANTONIO. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor*

apócrifo. (1936). Madrid, Editorial Castalia. Col. Clásicos, 1971.

MALLARMÉ, STEPHANE. *Prosas*. Madrid, Ediciones Alfaguara, 1987.

MANN, THOMAS. *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*. (1947). En MANN, THOMAS. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Barcelona, Bruguera, 1984.

MAO TSE-TUNG. *Sobre la práctica*. (1937). En MAO TSE-TUNG. *Obras escogidas I*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

MARGARIT, JOAN. *Joana*. (2001). En *Todos los poemas (1975-2012): Desde Restos de aquel naufragio hasta Se pierde la señal*. Barcelona, Planeta, 2015.

_____. *El esfuerzo y el dolor que producen la verdad valen la pena*. Entrevista, Diario ABC, 10 de junio de 2015. <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150609/abci-joan-margarit-entrevista-201506091209.html>

MARINA, JOSE ANTONIO. *Crónicas de la ultramodernidad*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

_____. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1992.

MARSH, HENRY. *Do No Harm*. 2014. (Versión castellana: *Ante todo no hagas daño*. Madrid, Editorial Salamandra, 2016).

MARX, KARL. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. 1873. (Versión castellana: *El Capital. Crítica de la economía política*. Madrid, Alianza Editorial, 2007).

MAURA, EDUARDO. *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona, Edicions Bellaterra, 2013.

MCGINN, COLIN. 'The Truth about Truth'. En SCHANTZ, RICHARD (ed.). *What is Truth?* Berlín, Walter de Gruyter, 2002.

MORIN EDGAR. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París, UNESCO-Editorial Santillana, 1999.

_____. *Introduction a la pensee complexe*. Paris, ESP, 1990. (Versión castellana: *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa, 2001).

MUSIL, ROBERT. *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1940. (Versión castellana: *El hombre sin atributos*. Barcelona, Seix Barral, 2004).

N

NEHRU, JAWAHARLAL. *The Discovery of India*. Nueva York, John Day, 1946.

NERUDA, PABLO. *Oda a la crítica*. En *Odes selected*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1990.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Die 'Vernunft' in der Philosophie*. 1921a. (Versión castellana: *La Razón en la Filosofía*. En *Obras Completas*. vol.2 Madrid, Tecnos, 2013).

_____. *Unzeitgemäße Betrachtungen, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für den Menschen*. 1921b. En NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

NOEL, MARÌA. *Notas para una ética de la estética*. Revista de Filosofía, nº 61, 2009-1, 81-88.

O

O'CONNOR, JOSEPH; MCDERMONTT, IAN. *Introducción al pensamiento sistémico: recursos esenciales para la creatividad y la resolución de problemas*. Barcelona, Ediciones Urano, 1998.

OVEJERO LUCAS, FÉLIX. *El compromiso del creador. Ética de la estética*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, S.L., 2014.

P

PANNENBERG, WOLFHART. *Systematische theologie* Band, Vanderboeck & Ruprecht, Göttinga, 1988. (Versión castellana: *Teología sistemática*, Ediciones U. Pontificia Comillas, Madrid, 1992).

PAYETTE, J-F. *Camus, un homme de lucidité*. En OLIVIER, LAWRENCE; PAYETTE, J-F (eds.). *Albert Camus: nouveaux regards sur sa vie et son œuvre*. Québec, Presses de l'Université de Québec, 2007.

PLATÓN. *Sympósion*. 380 a.C. (Versión castellana: *El banquete*. Madrid, Alianza Editorial, 1989).

PIERCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds), Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958.

POUND, EZRA. *ABC of Reading, essays*. Nueva York, New Directions, 1934. (Versión castellana: *El ABC de la lectura*. Buenos Aires, Ediciones Flor, 1977).

PRIGOGINE, ILYA. *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, Tusquets, 1991.

PROUST, MARCEL. *Le Côté de Guermantes*. (1920-1921). Paris, Ed. Flammarion, 1987.

R

RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

RAPOPORT, ANATOL. *Operational Philosophy: Integrating Knowledge and Action*. Nueva York, Harper and Brothers Publishers, 1953.

RESCHER, NICHOLAS. *Rationality*. Oxford, Clarendon Press, 1988. (Versión castellana: *La racionalidad. Una indagación filosófica sobre la naturaleza y la justificación de la razón*. Madrid, Editorial Tecnos, 1993).

_____. *Truth as Ideal Coherence*, Review of Metaphysics, nº 38, 1985, 795-806. (Versión castellana: *Verdad como coherencia ideal*. En NICOLAS, J.A.; FRÀPOLLI, M.J. (eds.). *Teorías de la verdad en el siglo XX*. Madrid, Tecnos S.A., 1997, 495-508).

_____. *The Coherence Theory of Truth*. Oxford, The Clarendon Press/Oxford University Press, 1973.

REINHARDT, ADOLPH D. F. *Doce reglas para una nueva academia*. (1957). En MARCHAN, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1988.

RORTY, RICHARD. *Truth and Pogress: Philosophical Papers*. 1998. (Versión castellana: *Verdad y progreso: escritos filosóficos*. Barcelona, Paidós, 2000).

RUSSELL, BERTRAND. *Philosophical Essays*. 1966. (Versión castellana: *Ensayos Filosóficos*. Madrid, Alianza Editorial, 2003).

_____. *My Philosophical Development*. 1959. (Versión castellana: *La evolución de mi pensamiento filosófico*. Madrid, Alianza, 1992).

_____. *Can religion cure our troubles?*. (1954-1955). En BLACKWELL, KENNETH. (ed.). *The Collected Papers of Bertrand Russell*. Londres y Boston, Allen & Unwin, 1983.

_____. *History of Western Philosophy*, Londres, 1946. (Versión castellana: *Historia de la Filosofía Occidental*. Vol. 2. *La filosofía moderna*. Madrid, Espasa Calpe, 2007).

S

SAN AGUSTÍN. *Confesiones* (398) Madrid, Editorial Tecnos, 2007.

SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL. *La profundidad es un invento*. Entrevista, Diario El País, España, 11 de abril de 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/09/babelia/1428589949_744383.html.

_____. *Caserón de pueblo*. En *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Madrid, Ediciones Destino, 1993.

SANTA CRUZ, LUCÍA. *Reflexiones en torno a la desigualdad en Chile*. Revista Perspectivas en política, economía y gestión. Vol. 2 número especial. 1999, 495-517.

SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Summa Theologiae*, (S. XIII). (Versión castellana: *Suma Teológica*. En *El Orden del Ser. Antología Filosófica*. Madrid Editorial Tecnos, Col. Los Esenciales de la Filosofía, 2003).

SCHELLING, FRIEDERICH W. *El más temprano programa del sistema del idealismo alemán*. 1796. En GUTIERREZ GIRARDOT, R. *Cuestiones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

SCHILLER, FRIEDERICH. *On the Aesthetic Education of Man*, 1794. (Versión castellana: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid, Aguilar, 1981).

SEBRELI, JUAN JOSÉ. *El olvido de la razón. Un recorrido crítico por la filosofía contemporánea*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. Colección Debate, 2ª edición en 2007.

_____. *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. (1991). Barcelona, Random House Mondadori, Colección Debate, 2013.

SHEN TSUNG-CH'ÏEN. *El arte de la pintura*. 1781. En RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

SHIH-T'AO. La profunda ley del Universo. 1641-1717. En RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

SHULSTERMAN, RICHARD. *Pragmatist Aesthetics: Living beauty, Rethinking Art*. 1992. (Versión castellana: *Estética pragmatista*. Barcelona, Idea Books S.A., 2002).

SINNOT, EDMUND. W. *The Problem of Organic Form*. New Haven, Yale University Press, 1963.

SPIRITO, UGO. *Nuovo Umanesimo*. Roma, Armando Armando Editore, 1964.

SOKAL, ALAN. *Beyond the Hoax: Science, Philosophy and Culture*. Londres, Oxford University Press, 2008. (Versión castellana: *Más allá de las Imposturas Intelectuales. Ciencia, filosofía y cultura*, Paidós, 2009).

SOKAL, ALAN; BRICMONT, JEAN *Intellectual Impostures*. Profile Books. Londres, 1998. (Versión castellana: *Imposturas Intelectuales*, Paidós. Barcelona, 1999).

SONTAG, SUSAN. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1966. (Versión castellana: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Random House Mondadori, 2008).

SPENGLER, OSWALD. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Viena, 1918. (Versión castellana: *La Decadencia de Occidente*. Madrid, Espasa Calde, 1958).

STRAVINSKI, IGOR. *Poétique musical*. 1942. (Versión castellana: *Poética musical*. Barcelona, Acantilado, colección Quaderns Crema nº 16, 2006).

T

THOMAS, J. L. H. *En Quête du Sérieux. Carnets philosophiques*. 1998. (Versión castellana: *En Busca de la Seriedad. Cuadernos*

filosóficos. Madrid, Ediciones Encuentro, S. A., 2002).

THOMPSON, D'ARCY W., *On Grown and Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917. (Versión castellana: *Sobre el crecimiento y la forma*, Madrid, Blume, 1980).

TODOROV, TZVETAN. *Critique de la critique*. Editions du Seuil, Paris, 1984. (Versión castellana: *Crítica de la crítica*. Madrid, Paidós Iberica, 2005).

_____. *Qu' est-ce que le structuralisme? Poétique*. Editions du Seuil, Paris, 1968. (Versión castellana: *Poética estructuralista*. Editorial Losada, Madrid, 2004).

TORCHE, PABLO. *Por qué no obtienen aprobación las reformas del Gobierno: la falta de un discurso de izquierda*. Diario El Mostrador, Chile, 15 de Agosto de 2015. <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/08/05/por-que-no-obtienen-aprobacion-las-reformas-del-gobierno-la-falta-de-un-discurso-de-izquierda/>.

TROTSKY, LEÓN. *Лумепамыпа u революция*. 1923. (Versión castellana: *Literatura y Revolución*. Madrid, Akal, 1979).
TSUNG PING. *El disfrute de la pintura*. 375-443. En RACIONERO, LUIS. *Textos de estética taoísta*. (1983). Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002

U

UTZ, ARTHUR FRIDOLIN. *Sozialethik*. 1958. (Versión castellana: *Ética Social. Principios de la doctrina social*. Barcelona, Editorial Herder, 1961).

V

VALDECANTOS, ANTONIO. *Contra el Relativismo*. Madrid, Ediciones Visor Dis., S.A. Col. La Balsa de la Medusa, 1999.

VALERY, PAUL. *Théorie poétique et esthétique*. 1957. (Versión castellana: *Teoría Poética y Estética*. Madrid, Visor Dis., S.A. Col La Balsa de la Medusa, 1998).

_____. *L'idée fixe*. 1933. (Versión castellana: *La Idea Fija*. Madrid, Visor Dis., S. A. Col La Balsa de la Medusa. Madrid, 1988).

_____. *Eupalinos ou l'architecte / L'Ame et la danse*. 1924. (Versión castellana: *Eupalinos o el Arquitecto / El Alma y la danza*. Madrid, Antonio Machado Libros S.A., 2004).

VAN DIJK, TEUN A. *Tekstwetenschap: een interdisciplinaire inleiding*. 1978. (Versión castellana: *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona, Paidós, 1989).

VILARNOVO, ANTONIO. *Coherencia textual: ¿Coherencia interna o coherencia externa?*. E.L.U.A., nº 6, 1990, 229-239.

W

WALKER, RALPH C. S. *The Coherence Theory of truth: Realism, anti-realism, idealism*. Londres y Nueva York, Routledge, 1989.

WHAL, FRANÇOIS. *Introducción General*, 2004. En TODOROV, TZVETAN. *Qu' est-ce que le structuralisme? Poétique*. Editions du Seuil, Paris, 1968. (Versión castellana: *Poética estructuralista*, Editorial Losada, Madrid, 2004).

WILDE, OSCAR. *The Critic as Artist, Intentions*. 1891 (Versión castellana: *El crítico como artista. Ensayos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968).

_____. *Carta al director de Scott Observer*. (1890). En WILDE, OSCAR. *Sobre el arte y el artista*. Barcelona, Ediciones DVD, 2000

WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Diario filosófico 1914-1916* (1961). Barcelona, Editorial Ariel, 1982.

_____. *Tractus lógico-philosophicus*, (1921). Madrid, Alianza Editorial, 1985.

WOLFF, TOBIAS. *Escribir es como estrujar sangre de una piedra*. Entrevista, Revista Qué Pasa, nº 2328, noviembre 2015, 100-103.

Y

YOUNG, JAMES O. *The Coherence Theory of Truth*. En. ZALTA, EDWARD. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2013. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/truth-coherence/>.

Z

ZAVALA, IRIS M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: Una poética dialógica*. Madrid, Escasa Calpe, 1991.

Bibliografía específica de arquitectura

A

AALTO, ALVAR. *La Humanización de la Arquitectura*. (1970). Barcelona, Tusquets Editor. Serie de Arquitectura y Diseño, 1977.

_____. *Discusión*. En MOSSO, LEONARDO. *Alvar Aalto: Teokset 1918-1967*. Milán, Otava, 1967.

_____. *A modo de Artículo*. 1958. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 368-369).

_____. *Entre Humanismo y Materialismo*. 1955. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 247-252).

_____. *La influencia de los métodos constructivos y los materiales en la arquitectura moderna*. 1938. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 136-140).

_____. *La exposición de Estocolmo de 1930*. 1930. (Reeditado en AALTO, ALVAR. *De palabra y por escrito*. El Escorial (Madrid), El croquis, 2000, 98-105).

ÁBALOS, IÑAKI. *La belleza termodinámica*. Circo nº 157, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 2008.

_____. *La belleza en el siglo XXI*. Circo nº 128, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 2005.

ALBERTI, LEON BATTISTA. *De Re Aedificatoria o Los diez libros de arquitectura*. (1452). Madrid. Ediciones Akal. S.A., 1991.

ALEXANDER, CHRISTOPHER. *The Timeless Way of Building*. 1979. (Versión castellana: *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona 1981).

_____. *Notes on the Synthesis of Form*. 1964. (Versión castellana: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1986).

ALLEN, STAN. *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Nueva York, G+B Arts International, 2000.

AMANN, BEATRIZ. *La crítica poética como instrumento del proyecto de arquitectura*. 2014. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Directores de la tesis: A. Miranda y N. Maruri.

ARNAU AMO, JOAQUÍN. *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. Madrid, Ediciones Celeste S.A., 2000.

ARGAN, GIULIO CARLO. *Arte Moderna 1770-1970*. 1970. (Versión castellana: *El arte Moderno*. Madrid, Ediciones AKAL, 2004.)

_____. *Progeto e destino*. Milán, 1965. (Versión castellana: *Proyecto y Destino*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

ARNHEIM, RUDOLF. *The Dynamics of Architectural Form*. University of California Press, 1974. (Versión castellana: *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

AUX, JOSEF AUGUST. *Ingenieur-ästhetik*, 1910. (Versión castellana: *Estética del ingeniero*. En NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

AYMONINO, CARLO. *Lo studio dei fenomeni urbani*. 1977. (Versión castellana: *El estudio de los fenómenos urbanos*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

B

BALMOND, CECIL. *Informal*. Nueva York, Prestel Verlag, 2002.

_____. *La nueva estructura y lo informal*. Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 222 Espirales = Spirals, Barcelona, 1999, 150.

BATTISTI, EMILIO. *Architettura, Ideologia e Scienza*. 1975. (Versión Castellana: *Arquitectura, Ideología y Ciencia. Teoría y Práctica en la*

Disciplina del Proyecto. Madrid, Ediciones Blume, 1980).

BEIGEL, FLORIAN. *Doing almost nothing*. <http://aru.londonmet.ac.uk/ideas/cards/1-3-5.html>

BEHRENS, PETER. *Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau*. Das Plakat, nº 11, 1920, 271. (Versión castellana en: BEHNE, ADOLF. *Der moderne Zweckbau*. 1923. (Versión Castellana: *1923 La Construcción funcional moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994).

_____. *Über die Kunst auf der Bühne*. *Frankfurter Zeitung*, año 54, nº 78, 20 de marzo, 1910a, 226. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Kunst und Technik*. 1910b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

BENHE, ADOLF. *Von der Sachlichkeit*. En TAUT, MAX. *Bauten und pläne*. Ernst Wasmuth, Berlín, 1927. (Versión castellana: *sobre la objetividad*).

_____. *Der moderne Zweckbau*. 1923. (Versión Castellana: *1923 La Construcción funcional moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994).

BENÉVOLO, LEONARDO. *Una Introduzione all'architettura*. Bari, Laterza, 1962. (Versión castellana: *Introducción a la arquitectura*. Barcelona, Ediciones Celeste, 1993).

BERLAGE, H. P. *Grundladgen und Entwicklung der Architektur*. 1908. (Versión castellana en BEHNE, ADOLF. *Der moderne Zweckbau*. 1923. Versión Castellana: *1923 La Construcción funcional moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994).

_____. *Gedanken über den Stil in der Baukunst*. Leipzig, 1905. En NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort*

Gedanken zur Baukunst, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

BLASI, CARLO. *La progettazione come ricerca scientifica*. En BLASI CARLO. *Struttura urbana dell'architettura*. Milán, 1968.

BOITO, CAMILO. *Sullo stile dell'architettura italiana*. En BOITO, CAMILO. *Architettura del Medioevo in Italia*. Milán, Ulrico Hoepli Editore, 1880.

BONICALZI, ROSALDO. *Herencia del movimiento moderno*. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

_____. *Autonomía dell'architettura*. Controspazio, nº 1, 1969, 24-29.

BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

BORIE, ALAIN, MICHELONI, PIERRE y PINON, PIERRE. *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*. París, 1978. (Versión castellana: *Forma y deformación de los objetos arquitectónicos y urbanos*. Madrid, Ediciones Reverte, 2008).

BORJA, JORDI. *Prólogo. Homeopatía crítica*. En MONTANER, JOSEP MARIA; MUXI ZAIDA. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

BOULLÉE, ETIENNE – LOUIS. *Essai sur l'art*. 1793. (Versión castellana: *Arquitectura. ensayo sobre el arte*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

BREUER, MARCEL. *Sun and Shadow: The Philosophy of an Architect*. Londres, Nueva York, Toronto, Longmans, Green & Co. 1956. (Versión castellana: *Sol y sombra*. Revista 2G, nº 17, Barcelona, 2001, 130-131).

BRU, EDUARD. *Estratos, no mutaciones*. En KOOLHAAS, REM et

al. *Mutaciones*. Barcelona, Actar, 2000.

BUCKMINSTER FULLER, RICHARD. *Arquitectura universal*. 1932. En CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

C

CACHÓN, CARLOS. *Indiferencia y modernidad: de lo impersonal como metáfora*, en *Arquitectura COAM*, Nº349, 2010, 30-37.

CAPITEL, ANTÓN. *La arquitectura como arte impuro*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

CHALK, WARREN. *Architecture as a Consumer Product*. Perspecta, nº 11, 1967. (Versión castellana: *La arquitectura como producto del consumidor*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

CHAVES, NORBERTO. *EL diseño invisible: Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005.

CHERNIKOV, IAKOV. *Konstruktsiya aekhtekturnykh i mashinnykh form*. 1931. (Versión castellana: *La construcción de formas arquitectónicas y de la máquina*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

CIAM. *Carta de Atenas – puntos doctrinales*. 1933. En CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

CIAM. *Declaración de La Sarraz*. 1928. En CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

CLARK, ROGER H.; PAUSE, MICHAEL. *Analysis of Precedent*. Volume 28.

The Student Publication of The School of Desing. North Carolina State University, Raleigh, North Carolina. (Versión castellana: *Arquitectura: Temas de Composición*. Editorial Gustavo Gili. Col. Arquitectura / Perspectivas. Barcelona, 1983).

COLQUHOUN, ALAN. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*. 1991. (Versión castellana: *Modernidad y tradición clásica: ensayos sobre crítica arquitectónica*. Madrid, Júcar, 1991).

CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

CORONA MARTÍNEZ, ALFONSO. *Ensayo sobre el proyecto*. (1990). Buenos Aires, Nobuko, 1998.

CORTÉS, JUAN ANTONIO. *La coherencia de un método*. En *Lecciones de equilibrio*. Barcelona, Colección la cimbra 2, Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

_____. *Nueva consistencia, Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Valladolid, Universidad de Valladolid /Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2003.

_____. *La geometría a muerto, ¡viva la geometría!*, en CIRCO Nº 57, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 1998.

CORTÉS, J. A.; MUÑOZ, M. T. *La repetición en la arquitectura moderna / 1*. *Arquitectura* nº 229, Madrid, 1981, 57-59.

CREGO, CHARO. *Introducción*. En VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

D

DAL CO, FRANCESCO. *Introducción: Hannes Meyer y la venerable escuela de Dessau*. 1972. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scritti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha*

de clases y otros escritos. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

DARDI, CONSTANTINO. *Il gioco sapiente: Tendenze della nuova architettura*. Padua, Marsilio, 1971.
DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

_____. *Arquitectura y arquitectura*. (s.f.a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Arquitectura posmoderna*. (s.f.b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Aprender a inventar en Arte*. (s.f.c). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

_____. *La arquitectura como arte y necesidad*. (s.f.d). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Nuevos materiales, nuevas arquitecturas*. (s.f.e). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Puntos básicos de una posible orientación arquitectónica*. (s.f.f). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Josep Llinás*. (1996). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Nuevos materiales, nueva arquitectura [II]*. Tectónica, nº 1, 1995. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 94).

_____. *De las restauraciones*. Restauración & Rehabilitación, nº 0, 1994a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 92-93).

_____. *Presentación de Sota*. (1994b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Corrales y Molezún*. (1993a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *La raya seca*. A&V, nº 41, 1993b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 90-91).

_____. *Sobre la arquitectura española*. Archithese, nº 5, vol. 21, 1991. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 84).

_____. *Entrevista (sobre la obra de Arne Jacobsen)*. Arquitectura, nº 283-284. 1990a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 117-122).

_____. *Una conversación*. Giral, nº 109, 1990b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 123-131).

_____. *A Víctor y Carlos*. (1988a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *León y Zaragoza*. (1988b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Palabras de agradecimiento*. Arquitectos, nº 108, 1988c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 82-83).

_____. *Palabras en la recepción de los premios PINAT 88*. (1988d). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Palabras de agradecimiento*. Arquitectos, nº 108, 1988e. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 82-83).

_____. *El espíritu de un verdadero moderno*. Lápis, nº 42, 1987a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 110-116).

_____. *Proyectar arquitectura y diseño*. De Diseño, nº 11, 1987b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 108-109).

_____. *Presentación de la exposición sobre la obra de Rafael Moneo en Harvard*. (1987c). (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona;

Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002).

_____. *El pabellón de Barcelona de Mies*. Arquitectura, nº 261, 1986. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 75).

_____. *Carta Maravillas*. (1985). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Entrevista (sobre arquitectura nórdica)*. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº 157, 1983. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 104-107).

_____. *Por una arquitectura lógica*. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, nº 152, 1982. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 70-71).

_____. *Conferencia en Barcelona*. (1980). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Lección ética y profesional*. Informaciones de las artes y las letras, 1972. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 63).

_____. *Memorias de la catedra de Elementos de Composición*. (1970a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Enseñanza de la arquitectura*. (1970b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Conferencia en Pamplona*. (1969a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *La grande y honrosa orfandad*. Arquitectura, nº 129, 1969b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 51-52).

_____. *Comentarios sobre concursos*. Arquitectura, nº 128, 1969c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 49-50).

_____. *Sentimiento arquitectónico de la prefabricación*. Arquitectura, nº 111, 1968a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 46-47).

_____. *Tenemos una tecnología*. Hogar y Arquitectura, nº 79, 1968b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 46-47).

_____. *El método*. (1968c). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Mensaje a los recién titulados*. (1968d). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Le Corbusier*. (1965). Arquitectura, nº 264-265, 1987. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 101-103).

_____. *Sentimiento sobre cerramientos ligeros*. (1963). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Tema universal hoy: arquitectura y tecnología*. Arquitectura, nº 26, 1961. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 42).

_____. *Alumnos de Arquitectura*. Arquitectura, nº 9, 1959a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 38-41).

_____. *Ha muerto Frank Lloyd Wright*. Arquitectura, nº 5, 1959b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 36-37).

_____. *Arquitectura y naturaleza*. (1956a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Carta a la Dirección de la Revista Nacional de Arquitectura*. (1956b). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Chillida*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 180, 1956c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES

(ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 34-35).

_____. *La arquitectura y nosotros*. (1955a). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Una capilla en el camino de Santiago*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 161, 1955b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 31-32).

_____. *Arquitectura en Brasil*. Revista nacional de Arquitectura, nº 156, 1954a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 30).

_____. *Algo sobre paisajes y jardines*. Cedro, nº 4, 1954b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 27-29).

_____. *Carta a la Dirección de la Revista Nacional de Arquitectura*. (1953). En *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

_____. *Pequeña polémica en torno a unas fotografías*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 124, 1952a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 24-25).

_____. *La arquitectura y el paisaje*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 128, 1952b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la

Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 134-141).

_____. *Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 120, 1951a. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 22-23).

_____. *La decoración moderna en los interiores*. ABC, 21 de octubre, 1951b. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 19-21).

_____. *Crítica de Arquitectura*. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, vol. V, 1951c. (Reeditado en *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 15-18).

DÖCKER, RICHARD. *Über Baukunst*. Die Volkswohnung, año 5, nº 13, 1923. (Versión castellana en: BEHNE, ADOLF. *Der moderne Zweckbau*. 1923. (Versión Castellana: 1923 *La Construcción funcional moderna*. Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, 82).

DURAND, J. N. L. *Precis des Leçons D'Architecture*. 1817-1819. (Versión castellana: *Compendio de lecciones de arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

DUSHKES, LAURA S. *Palabra de arquitecto: citas, ocurrencias y píldoras de sabiduría*. Barcelona, Gustavo Gili, 2015.

E

EBERLE, DIETMAR. *Von der Stadt zum Haus: Eine Entwurfslehre/ From City to House: A design Theory*. Zurich, ETH, Simmendinger, 2007.

EISENMAN, PETER. *Transformations, Decompositions, Critiques: House X*. Nueva York, Monacelly Press, 2003.

_____. Entrevista de David Cohn, El Croquis, nº41, Peter Eisenman 1986-1989, El Escorial (Madrid), El Croquis, 1989, 9.

_____. *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*. Perspecta, nº21, 1984a. (Versión castellana: *El fin de lo clásico*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *The Futility of Objects: Decomposition and Processes of Differentiation*. Harvard Architecture Review, nº 3, 1984b, 64-82. (Reeditado en EISENMAN, PETER. *Inside Out, Selected Writings 1963-1988*, 169-188).

_____. *The Formal Basic of Modern Architecture*. (1963a). Baden, Lars Müller Publishers, 2006.

_____. *Towards an Understanding of Form in Architecture*. Architectural Design, nº 33, October 1963b, 457-458. (Reeditado en EISENMAN, PETER. *Inside Out, Selected Writings 1963-1988*. New Haven, Yale University Press, 2004).

EISENMAN, PETER; KOOLHAAS, REM. *AA Words One: Super Critical*. Londres, Architectural Association Publications, 2007.

EISENMAN, P.; MONEO, R. *La escritura*. En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

ESPAÑOL, JOAQUIM. *Forma y consistencia. La construcción de la forma en arquitectura*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

_____. *El orden frágil de la arquitectura*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2001.

F

FERNÁNDEZ, ROBERTO. *El Pájaro Australiano. Un Mapa de las Lógicas Proyectuales de la Modernidad*. Astrágalo: Revista Cuatrimestral Iberoamericana, nº6, abril, 1997, 25-38.

FITCH, JAMES MARSON. *Mies van der Rohe y las verdades platónicas*. 1981. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de

Aparejadores y Arquitectos
Técnicos. Galería-Librería Yerba.
Consejería de Cultura del Consejo
Regional, 1981.

G

GABO, NAUM.; PEVSNER, ANTOINE.
*Principios fundamentales del
constructivismo*. 1920. En CONRADs,
ULRICH. *Programme und manifeste
zur Architektur des 20. Jahrhunderts*.
1964. (Versión castellana:
*Programas y manifiestos de la
arquitectura del siglo XX*. Barcelona,
Lumen 1973).

GARCÍA-GERMÁN, JACOBO.
*Estrategias operativas en
Arquitectura: Técnicas de proyecto
de Price a Koolhaas*, Buenos Aires,
Nobuko, 2012.

GARNIER, CHARLES. *Le théâtre*. 1871.
(Versión castellana: *El teatro*. En
HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP
M^º; OLIVERAS, JORDI. *Textos de
Arquitectura de la Modernidad*.
Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

GAUSA, MANUEL. *Open. Espacio
Tiempo Información. Arquitectura,
vivienda y ciudad contemporánea*.
Historia de un cambio. Barcelona -
Nueva York, Actar, 2010.

GAUSA, MANUEL; DEVESA,
RICARDO. *Otra mirada: posiciones
contra crónicas: la acción crítica
como reactivo en la arquitectura
española reciente*. Gustavo Gili,
Barcelona, 2010.

GIEDION, SIGFRIED. *Mechnización
Takes Command. A Contribución to
anonymous history*. Oxford, Oxford
University Press, 1969.

GIESELMANN, REINHARD.; UNGERS,
OSWALD M. *para una nueva
arquitectura*. 1960. En CONRADs,
ULRICH. *Programme und manifeste
zur Architektur des 20. Jahrhunderts*.
1964. (Versión castellana:
*Programas y manifiestos de la
arquitectura del siglo XX*. Barcelona,
Lumen 1973).

GÍNzburg, MOISES. *Escritos: 1923-
1930*. El Escorial (Madrid), Editorial
el Croquis, 2007.

_____. *Éxitos de la arquitectura
moderna*. SA., nº 4-5, 1927a.
(Reeditado en GINZBURG, MOISES.
Escritos: 1923-1930. El Escorial
(Madrid), Editorial el Croquis, 2007,
291-301).

_____. *Resultados y perspectivas de
la arquitectura moderna*. SA., nº 4-5,

1927b. (Reeditado en GINZBURG,
MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El
Escorial (Madrid), Editorial el
Croquis, 2007, 317-331).

_____. *El constructivismo como
método de trabajo, investigación y
enseñanza*. SA., nº 6, 1927c.
(Reeditado en GINZBURG, MOISES.
Escritos: 1923-1930. El Escorial
(Madrid), Editorial el Croquis, 2007,
337-360).

_____. *Método funcional y forma*.
SA. nº 4, 1926a. (Reeditado en
GINZBURG, MOISES. *Escritos: 1923-
1930*. El Escorial (Madrid), Editorial
el Croquis, 2007, 269-276).

_____. *Le Corbusier-Saunier. Arte
decorativo en la actualidad*. SA. nº 2,
1926b. (Reeditado en GINZBURG,
MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El
Escorial (Madrid), Editorial el
Croquis, 2007, 267-268).

_____. *El frente internacional dela
arquitectura moderna*. SA. nº 1,
1926c. (Reeditado en GINZBURG,
MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El
Escorial (Madrid), Editorial el
Croquis, 2007, 255-266).

_____. *Nuevos métodos en el
pensamiento arquitectónico*. SA. nº
1, 1926d. (Reeditado en GINZBURG,
MOISES. *Escritos: 1923-1930*. El
Escorial (Madrid), Editorial el
Croquis, 2007, 245-251).

_____. *Teoría de la composición
arquitectónica. Programa 1926*.
(1926e) .En *Escritos: 1923-1930*. El
Escorial (Madrid), Editorial el
Croquis, 2007).

_____. *Estilo y Época. El problema
de la arquitectura moderna*. (1924).
En *Escritos: 1923-1930*. El Escorial
(Madrid), Editorial el Croquis, 2007.

_____. *El ritmo en arquitectura*.
(1923a). En *Escritos: 1923-1930*. El
Escorial (Madrid), Editorial el
Croquis, 2007.

_____. *La estética de lo moderno*.
Arkhitektura. nº 1-2, 1923b.
(Reeditado en GINZBURG, MOISES.
Escritos: 1923-1930. El Escorial
(Madrid), Editorial el Croquis, 2007,
13-19).

GRASSI, GIORGIO. *Architettura
Lingua Morta*. 1988. (Versión
castellana: *Arquitectura Lengua
Muerta y Otros Escritos*. Barcelona,
Ediciones del Serbal.
Col.Arquitectura / Teoría 7, 2003).

_____. *La costruzione logica
dell'architettura*. 1967. (Versión
castellana: *La construcción lógica de*

la arquitectura. Barcelona,
Colección oficial de arquitectos de
Cataluña y Baleares. 1975).

GREGOTTI, VITTORIO. *La
architettura del realismo crítico*.
Laterza Editoriale, Roma y Bari,
2004.

_____. *Dentro l'architettura*. 1991.
(Versión castellana: *Desde el Interior
de la Arquitectura. Un ensayo de
interpretación*. Barcelona, Ediciones
Península / Ideas, 1991).

_____. *Il territorio dell'architettura*.
1972. (Versión castellana: *El
territorio de la arquitectura*.
Barcelona, Gustavo Gili, 1972).

_____. *Los materiales de la
proyección*. (1968). En CANELLA,
G; COPPA, M; GREGOTTI, V; ROSSI,
A; SAMONÀ, A; SCIMEMI, G;
SEMERANI, L; Y TAFURI, M. *Teoria
de la progettazione architetonica*.
1968. (Versión castellana: *Teoría de
la Proyección Arquitectónica*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
1971).

GROPIUS, WALTER. *Scope of total
architecture*. 1956. (Versión
castellana: *Alcances de la
Arquitectura integral*.
Perspectivas del mundo. Buenos
Aires, Editorial La isla. 1956).

_____. *El trabajo de preparación
sistémica para la construcción
racional de viviendas*. Periódico
bauhaus (Dessau) año I, N^º 2, 1927.

_____. *Principios de la producción
de la Bauhaus (Dessau)*. 1926. En
CONRADs, ULRICH. *Programme und
manifeste zur Architektur des 20.
Jahrhunderts*. 1964. (Versión
castellana: *Programas y manifiestos
de la arquitectura del siglo XX*.
Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Programa de la Staatliches
Bauhaus de Weimar*. 1919. En
CONRADs, ULRICH. *Programme und
manifeste zur Architektur des 20.
Jahrhunderts*. 1964. (Versión
castellana: *Programas y manifiestos
de la arquitectura del siglo XX*.
Barcelona, Lumen 1973).

GROPIUS, WALTER.; TAUT, MAX.;
BEHNE, ADOLF. *El nuevo
pensamiento en arquitectura*. 1919.
En CONRADs, ULRICH. *Programme
und manifeste zur Architektur des
20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión
castellana: *Programas y manifiestos
de la arquitectura del siglo XX*.
Barcelona, Lumen 1973).

GRUPPO 7 (FRETTE, G; FIGINI, L; LARCO, S; LIBERA, A; POLLINI, G; RAVA C. E; TERRAGNI, G.). *Architettura I*. La Rassegna italiana, diciembre, 1926. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 39-74).

GRUPPO 7 (FRETTE, G; FIGINI, L; LARCO, S; LIBERA, A; POLLINI, G; RAVA C. E; TERRAGNI, G.). *Architettura II - Los extranjeros*. La Rassegna italiana, febrero, 1927a. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 48-62).

GRUPPO 7 (FRETTE, G; FIGINI, L; LARCO, S; LIBERA, A; POLLINI, G; RAVA C. E; TERRAGNI, G.). *Architettura III - Improvisación, Incomprensión y Prejuicios*. La Rassegna italiana, marzo, 1927b. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 63-71).

GRUPPO 7 (FRETTE, G; FIGINI, L; LARCO, S; LIBERA, A; POLLINI, G; RAVA C. E; TERRAGNI, G.). *Architettura IIII - Una nueva época arcaica*. La Rassegna italiana, mayo, 1927c. (Reeditado en TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982, 72-79).

H

HÄRING, HUGO. *La casa como estructura orgánica*. 1932. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Formulaciones para una nueva orientación de las artes aplicadas*. 1927. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

HARRIES, KARSTEN. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge (MA) y Londres, MIT Press, 1997.

HAYS, MICHAEL. *Architecture's Desire. Reading the Late Avant-garde*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2010.

HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994.

HERREROS, JUAN. *Presentación*. En GARCÍA-GERMÁN, JACOBO. *Estrategias operativas en Arquitectura: Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*, Buenos Aires, Nobuko, 2012.

_____. *Cosas para comentar con Solà-Morales: Teoría y Crítica o la impertinencia de los extremos*. (2002). En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

HERZOG, JACQUES. *El estilo es una idea estúpida*. Entrevista, El Mundo, 28/05/2014. http://www.elmundo.es/cultura/2014/05/28/5384d2b2268e3e52308b457a.html?cid=5MBOSO25301&s_kw=googleplusCM

HOPE, THOMAS. *Historical Essay on Architecture*. 1835. (Versión castellana: *Ensayo histórico sobre arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994)

HUME, DAVID. *Of the Standard of Taste*. 1757. (Versión castellana: *La norma del gusto y otros ensayos*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

HUNDERTWASSER, FRIEDENSREICH. *Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en arquitectura*. 1958. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana:

Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX. Barcelona, Lumen 1973).

J

JENCKS, CHARLES. *The Language of Post-Modern Architecture*. 1977. (Versión castellana: *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980).

JOHNSON, PHILIP. *Schinkel y Mies*. 1961. En Philip Johnson. *Escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.

_____. Entrevista Realizada por la Revista Arquitectura a Philip Johnson. *Arquitectura COAM*, nº 269, noviembre-diciembre 1987.

K

KAHN, LOUIS. *Amo gli inizi*. 1972. (Versión castellana: *Amo los inicios*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *Form and Design*. 1961. (Versión castellana: *Forma y diseño*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003).

_____. *Orden es*. 1955. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

KÁLLAI, ERNST. *Das Bauhaus lebt!*. Bauhaus, II nº 2-3, febrero-marzo, 1928, 1-2. Reeditado en MALDONADO, TOMÁS. *Il futuro della modernità*. 1987. (Versión castellana: *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucár, 1990).

KIPNIS, JEFFREY. *Towards a New Architecture*. Architecture and Science, 2001. (Versión Castellana: *Hacia una Nueva Arquitectura*., DAR, nº3, Santa Cruz de la Sierra, enero-febrero-marzo, 2014, 35-42).

KOOLHAAS, REM. *Last Apples*. (1993). En KOOLHAAS, REM; MAU, BRUCE. *S,M,L,XL*. New York, The Monacelli Press, 1995.

_____. 1. *Le contexte: La splendeur terrifiante du XXe siècle*. L'architecture d'aujourd'hui, nº 238, 1985a, 15-37.

_____. 2. *Urbanisme; imaginer le nant*. L'architecture d'aujourd'hui, nº 238, 1985b, 38-54.

_____. 4. *Architecture; Pour qui? Pourquoi?*. L'architecture d'aujourd'hui, nº 238, 1985c, 71-98.

_____. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, London, Thames and Hudson, 1978. (Versión castellana: *Delirio de Nueva York*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009).

KOOLHAAS, REM; MAU, BRUCE. *S,M,L,XL*. Nueva York, The Monacelli Press, 1995.

KRACAUSER, SIGFRIED. *The Mass Ornament*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

KRUFF, HANNO-WALTER. *Geschichte der Architekturtheorie*. 1985a. (Versión castellana: *Historia de la Teoría de la Arquitectura 1, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1990).

_____. *Geschichte der Architekturtheorie*, 1985b. (Versión castellana: *Historia de la Teoría de la Arquitectura 2, desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1990).

KWINTER, SANFORD. *The Genealogy of Models: The Hammer and the Song*. Any, nº 23 Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age, Nueva York, 1998.

L

LEACH, NEIL. *The Anaesthetics of Architecture*. 1999. (Versión castellana: *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001).

LAUGIER, MARC-ANTOINE. *Essai sur l'Architecture*. 1755. (Versión castellana: *Ensayo sobre la Arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

LE CAMUS DE MÉZIÈRES, NICOLÀS. *Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet Art avec nos Sensations*. 1780. (Versión castellana: *El genio de la arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la*

Modernidad. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

LE CORBUSIER. *Entretien avec les étudiant des Ecoles d'Architecture*. 1957. (Versión castellana: *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2001).

_____. *L'esprit nouveau en architecture* (1925). *Défense de l'architecture*. (1929). (Versión castellana: *El Espíritu nuevo en arquitectura, En defensa de la Arquitectura*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, Madrid, 1983).

_____. *Vers une architecture*. 1923. (Versión castellana *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Ediciones Apostrofe, 1998).

LE CORBUSIER; JEANNERET, PIERRE. *Cinco puntos para una nueva arquitectura*. 1926. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

LEDoux, CLAUDE-NICOLAS. *L'architecture de Ledoux inédits pour une tome, précédés d'un texte de Michel Gallet*. Paris, Paris du Demi-Cercle, D.L., 1991.

LEUPEN, BERNARD; GRAFE, CHRISTOPH, KÖRNING; NICOLA; LAMPE, MARK; DE ZEEUW, PETER. *Ontwerp en analyse*. 1993. (Versión castellana: *Proyecto y análisis. Evolución de los principios en arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1999).

LINAZASORO, JOSÉ IGNACIO. *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid, Abada Editores, 2013.

_____. *Apuntes para una Teoría del Proyecto*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones, 1984.

LINDER, WERNER. *Die Ingenieurbauten un uhrer guten Gestaltung*. 1923. En NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

LISSITZKY, EL. *Superestructura ideológica*. 1929. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

LLINÁS, JOSEP. *Introducción 2*. En DE LA SOTA, ALEJANDRO. *Alejandro de la Sota: escritos, conversaciones, conferencias*. PUENTE, MOISES (ed.), Barcelona; Madrid, Fundación Alejandro de la Sota; editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

_____. *La relativa importancia de la forma*. Revista 2C: Construcción de la ciudad, nº 22, Barcelona, 1985, 24-25.

LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), El Croquis Editorial, 1993a.

_____. *Escritos II 1910/1932*. El Escorial (Madrid), El Croquis Editorial, 1993b.

_____. *Pese a todo*. (1931). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Ornamento y educación*. *Wohnungskultur*, nº 2-3, 1924a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 214-219).

_____. *Acerca del ahorro*. *Wohnungskultur*, nº 2-3, 1924b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 195-197).

_____. *La supresión de los muebles*. *Die neue Wirstchaft*, 14 de febrero, 1924c. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 202-213).

_____. *The Chicago Tribune Column*. *Zeitschrift der österreichischen Ingenieur und Architekten Vereines*, nº 3-4, 26 de febrero, 1923. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 189-191).

_____. *Arte y Arquitectura*. (1920). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *El uniforme inglés*. Neues, nº 8, 24 de mayo, 1919. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 129-131).

_____. *Mi escuela de construcción*. Der Architekt, 10 de octubre, 1913a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 74-76).

_____. *Reglas para quien construya montañas*. (1913b). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *AL CHISTE. Por haberse burlado de 'Ornamento y delito'*. (1910a). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Una carta*. Neue Freie Presse, 6 de diciembre, 1910b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 22).

_____. *Arquitectura*. (1910c). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Mi primera casa*. (1910d). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Cuestiones de Arquitectura vienesa*. (1910e). En LOOS, ADOLF. *Escritos II 1910-1931*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Ornamento y delito*. (1908a). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Elogio del presente*. Heft, nº 16. 18 de agosto, 1908b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 335-337).

_____. *Los superfluos (Deutscher Werkbund)*. Heft, nº 15. 3 de agosto, 1908c. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 332-334).

_____. *Degeneración cultural*. (1908d). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Viena descubierta*. (1907). En LOOS, ADOLF. *Escritos I*

1897/1909. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Paseos para visitar viviendas*. Frankfurter Zeitung. 8 de diciembre, 1907. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 323-327).

_____. *Cerámica*. (1904). En LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993.

_____. *Lo otro I*. Das Andere, 1 de octubre, 1903. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 252-277).

_____. *Moda de señora*. Dokumente der Frauer, Band VI, nº 23, 1902. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 140-141).

_____. *El principio del revestimiento*. Neue Freie Presse, 4 de septiembre, 1899a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 151-157).

_____. *Los materiales de construcción*. Neue Freie Presse, 28 agosto, 1899b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 146-150).

_____. *La vieja tendencia y la nueva en el arte de construir*. Der Architekt, Heft 3, 1898a. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 121-127).

_____. *Nuestros jóvenes arquitectos*. Ver Sacrum, Heft 7, 1898b. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 118-120).

_____. *El carruaje de lujo*. Neue Freie Presse, 3 de julio, 1898c. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 89-93).

_____. *Cristal y arcilla*. Neue Freie Presse, 26 de junio, 1898d. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 82-86).

_____. *El mueble de asiento*. Neue Freie Presse, 19 de junio, 1898e. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 76-81).

_____. *Los Intérieurs en la Rotonda*. Neue Freie Presse, 12 de junio, 1898f. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 70-75).

_____. *Intérieurs*. Neue Freie Presse, 5 de junio, 1898g. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 64-67).

_____. *El nuevo estilo y la industria del bronce*. Neue Freie Presse, 29 de mayo, 1898h. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 58-61).

_____. *La moda de caballero*. Neue Freie Presse, 22 de mayo, 1898i. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 52-57).

_____. *El patio de la plata y su vecindad*. Neue Freie Presse, 15 de mayo, 1898j. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 45-51).

_____. *La ciudad de la exposición. El nuevo estilo*. Neue Freie Presse, 8 de mayo, 1898k. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 38-44).

_____. *Exposición de navidad en el museo austriaco*. Die Zeit, 18 de diciembre, 1897. (Reeditado en LOOS, ADOLF. *Escritos I 1897/1909*. El Escorial (Madrid), Editorial El Croquis, 1993, 21-27).

M

MAAS, WINY. Entrevista a Winy Maas. Realizada por Anatxu Zabalbeascoa para el suplemento Babelia, Arquitectura, de El País, 1 de mayo de 1999.

MÁS LLORENS, VICENTE. *En principio: El marco ético de la arquitectura moderna*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004.

MASIERO, ROBERTO. *Estetica dell'architettura*. 1999. (Versión

Castellana: *Estética de la arquitectura*. Madrid, Ediciones la balsa de medusa, 2003).

MALDONADO, TOMÁS. *Il futuro della modernità*. 1987. (Versión castellana: *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucár, 1990).

MALEVICH, KASEMIR. *Manifiesto suprematista Unovis*. 1924. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

MARTÍ ARÍS, CARLES. *Por un resurgimiento de la crítica*. En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

_____. *Silencios elocuentes*. Barcelona, Edicions UPC, 1999.

_____. *Las Variaciones de la Identidad. Ensayo sobre el Tipo en Arquitectura*. Barcelona, Ediciones del Serbal. Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1993.

MELNIKOV, KONSTANTIN. *Architecture for a cultural revolution 1928-1932*. En STARR, S. FREDERICK. *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.

MENDELSON, ERICH. *El problema de una nueva arquitectura*. 1919. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

MENDES DA ROCHA, PAULO. *Paulo Mendes Da Rocha: Casa Gerassi*. Revista 1:100, nº 15, Buenos Aires, 2008.

MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *La realidad soviética: los Arquitectos*. *Arquitectura*, nº 9, 1942. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona,

Editorial Gustavo Gili, 1972, 210-231).

_____. *Bauhaus Dessau 1927-1950. Experiencias sobre la enseñanza politécnica*. Edificación, nº 34, 1940. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 140-144).

_____. *Experiencias de urbanismo*. 1938. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *La arquitectura capitalista de posguerra*. 1935. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *Nuevos edificios de vivienda en Moscú*. *Architektura SSSR*, nº 12, 1934. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 140-144).

_____. *Mi manera de trabajar*. *Architektura SSSR*, nº 6, 1933. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 140-144).

_____. *El arquitecto en la lucha de clases*. 1932. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *La construcción, los obreros y los técnicos en la Unión Soviética*. 1931a. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *La arquitectura marxista*. 1931b. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión

castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *El Bauhaus y la sociedad*. *Bauhaus Eitschrift für Gestaltung*, año III, nº 1, 1929. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 100-102).

_____. *Construir*. *Bauhaus. Eitschrift für Gestaltung*, año II, nº 4, 1928a. (Reeditado en MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972, 96-99).

_____. *Discurso dirigido a los representantes estudiantiles en ocasión de su nombramiento como director del Bauhaus*. 1928b. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *El nuevo mundo*. 1927. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

_____. *Friedorf Siedlung*. 1921. En MEYER, HANNES. *Architettura o rivoluzione. Scriti 1921-1942*. 1972. (Versión castellana: *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Conferencia en Chicago*. s.f. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Homenaje a Walter Gropius*. 1969. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de

Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Mies habla*. Architectural Review, 1968. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 90-97.

_____. *Seminario de adiestramiento visual de Walter Peterhans en la sección de Arquitectura del IIT*. 1965a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Bases para la educación en el arte de construir*. 1965b. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Mi trayectoria profesional*. 1965c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Último adiós a Le Corbusier*. 1965d. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Una conversación*. 1963a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Rudolf Schwarz*. 1963b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura*

1922 /1968. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *¿Hacia dónde nos dirigimos?*. Bauen und Wohnen, nº 11, 1960. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 502).

_____. *Agradecimiento por la Royal Gold Medal*. 1959a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Notas del discurso del R.I.B.A.* 1959b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Una conversación con Cristian Norberg-Schulz*. Bauen und Wohnen, nº 6, 1958. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 514-517).

_____. *Carta con motivo de la inauguración del Crown Hall*. 1956. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Aforismos*. Perspecta, nº 3, 1953a. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 56-57.

_____. *Una capilla*. Illinois Insitute od Technology. Arts and Architecture, nº 1, 1953b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der*

Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 470).

_____. *Apuntes para conferencias*. 1950a. (Inédito en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Mensaje al Illinois Institute of Technology*. 1950b. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Prólogo al libro The new city de Ludwig Hilberseimer*. 1944. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Frank Lloyd Wright*. 1940. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981.

_____. *Conferencia de ingreso en el Armour Institute of Technology*. 1938. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *¿Qué sería del hormigón y del acero, sin el vidrio reflectante?*. 1933. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Alocución en el aniversario de la Deutscher Werkbund*. 1932a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986.

(Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Las autopistas como problema arquitectónico*. Die Autobahn, nº 10, 1932b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 470).

_____. *Programa para la exposición de arquitectura en Berlín*. Die Form, nº 7, 1931a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 470).

_____. *Conferencia radiofónica*. 1931b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Los nuevos tiempos*. Die Form, nº 15, 1930a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 468-469).

_____. *Sobre el sentido y la misión de la crítica*. Das Kunstblatt, nº 6, 1930b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 465-467).

_____. *¡Construir de manera bella y práctica! ¡Basta ya de funcionalismo frío!*. Duisburger General Anzeiger, 26 de enero, 1930c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*.

Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 464).

_____. *Los requisitos de la creatividad arquitectónica*. 1928a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Nos encontramos ante un cambio de época. La arquitectura como expresión de una decisión intelectual*. Innendekoration, nº 6, 1928b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 459).

_____. *Sobre el tema: exposiciones*. Die Form, nº 4, 1928c. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 38-39.

_____. *Cuaderno de Notas*. 1927-1928. (Inédito en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Conferencia en la asociación Immermann de Düsseldorf*. 1927a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Prólogo al libro Bau und Wohnung*. 1927b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Prólogo al catálogo oficial de la Exposición sobre Vivienda de la*

Werkbund en Stuttgart. 1927c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Observaciones previas a la primera publicación especial dedicada a la Exposición del Werkbund: la vivienda*. Die Form, nº 9, 1927d. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 398-399).

_____. *Sobre la forma en arquitectura*. Die Form, nº 2, 1927e. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 392-393).

_____. *Para el nuevo anuario*. Die Form, nº 1, 1927f. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 392-393).

_____. *Conferencia*. 1926. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Conferencia*. 1924a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *¡Arquitectura y voluntad de época!*. Der Querschnitt, nº 4, 1924b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana:

Mies van der Rohe. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 371-375).

_____. *Construcción industrial*. G, nº 3, 1924c. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 28-30.

_____. *Edificio de Oficinas*. 1923a. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

_____. *Tareas resueltas. Una exigencia a nuestra manera de construir*. Die Bauwelt, nº 52, 1923b. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 367-370).

_____. *Construir*. G, nº 2, 1923c. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 366-367).

_____. *Tesis de trabajo*. 1923d. G, nº 2, 1923d. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 27.

_____. *Bürohaus*. G, nº 1, 1923e. (Reeditado en NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995, 363-364).

_____. *Proyecto de Rascacielos para la estación Friedrichstrasse en Berlín*. Frühlicht, nº 1, 1922. En MIES VAN DER ROHE, LUDWIG. *Escritos, Diálogos y Discursos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y

Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981, 21-24.

MIRANDA, ANTONIO. *Arquitectura y verdad. Un curso de crítica*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 2013a.

_____. *Por la colectivización de la crítica inorgánica*. En MIRANDA, A.; PINA, R.; MARURI, N.; GONZÁLEZ, A (eds.). *DM PAT PECH Estrategias de proyectos: experimentos*. Madrid, Mairea Libros, 2013b.

_____. *Lo retro siempre está de moda*. Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos, nº 1, Madrid, 2012, 23-27.

_____. *A todos los becarios de la reina. Ocho ensayos de estética civil*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L., 2011a.

_____. *El alma del arquitecto*. Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, nº 9, mayo, 2011b, 130-143.

_____. *Introducción. Vivienda. Una historia en cinco tiempos*. En SEPES; ARKRIT; UPM. (ed.). *Instrumentos de proyecto. Concurso Viva SEPES*. Madrid, SEPES, 2009.

_____. *Columnas para la Resistencia. Variaciones sobre ciudad, arquitectura y subcultura*. Madrid, Mairea Libros, Colección Razón Común., 2008a.

_____. *La modernidad en territorio hostil*. En CÁNOVAS. ANDRÉS; CASQUEIRO, FERNANDO (eds.). *Pabellón de cristal*. Cabrero, Labiano y Ruiz. Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. E.T.S. de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2008b.

_____. *Un Canon de Arquitectura Moderna (1900-2000)*. Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Grande Temas, 2005.

_____. *Ni Robot ni Bufón. Manual para la crítica de arquitectura*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1999.

MIRANDA, A.; PINA, R.; CASQUEIRO, F.; COLMENARES, S.; MARURI, N. *La crítica de arquitectura como modelo de investigación*. Valencia, 4IAU 4ª Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo, 2012.

MONEO, RAFAEL. *Otra modernidad*. Arquitectura y ciudad. Revista del

Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, 43-75.

_____. *Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad*. Arquitectura Viva, nº 66 mayo-junio, Madrid, 1999, 650-658.

_____. *Contra la Indiferencia como Norma*. Conferencia Anyway, Barcelona, 1993.

_____. *Inesperadas coincidencias*. El Croquis, nº 41 Peter Eisenman, El Escorial (Madrid), 1989, 52-61.

MONTANER, JOSEP MARÍA. *La mutación pragmática de la crítica de arquitectura*. En Palimpsesto, nº 8, Septiembre, 2013, 15-16.

_____. *Sistemas Arquitectónicos contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

_____. *Otra crítica es posible*. Arquitectura COAM, nº 332, Madrid, 2003, 102-107.

_____. *Las formas del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

_____. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona, Gustavo Gili, Col. Básicos, 1999.

MONTANER, JOSEP MARIA; MUXI ZAIDA. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

MOTTA, GIANCARLO; PIZZIGONI, ANTONIA. *La máquina de proyecto = La macchina di progetto*. Bogotá, Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 2008.

MOUSSAVI, FARSHID; ZAERA, ALEJANDRO. *Complejidad y Consistencia*. Entrevista, En *Foreing office architects 1996-2003*. El Croquis, nº 115-116, El Escorial (Madrid), 2003, 8-30. MUNTAÑOLA, JOSEP. *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Anagrama, 1981.

MUÑOZ, MARÍA TERESA. *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. 1982. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Director de la tesis: R. Moneo.

MUÑOZ, MARÍA T. *La ética contra la modernidad*. Arquitecturas Bis, nº 27 Marzo-Abril, Madrid, 1979, 9-15.

MUTHESIUS, HERMAN. *Der Kampf um das Dach*. Kraft und Stoff, Suplemento del «Deutsche Allgemeine Zeitung», 1926, 48. (Reeditado en MALDONADO, TOMÁS. *Il futuro della modernità*. 1987. Versión castellana: *El futuro de la modernidad*. Madrid, Ediciones Jucár, 1990).

_____. *Objetos del Werkbund*. 1911. En CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

N

NEUMEYER, FRITZ. *Mies van der Rohe – Das Kunstlose Wort Gedanken zur Baukunst*, 1986. (Versión castellana: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre la arquitectura 1922 /1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 1995).

NJIRIC, HRVOJE. *Archilab*. Archilab Catalogo, nº 1, Orleans, 1999.

NORBERG-SCHULTZ, CHRISTIÁN. *Système logique de l'architecture*. 1967. (Versión Castellana: *Intenciones en arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998).

O

OCKMAN, JOAN. *Pragmatism / Architecture: The idea of the workshop project*. En OCKMAN, JOAN (ed.). *The Pragmatist imagination. Think About "thing in the making"*. Nueva York, Princeton Architectural Press, 2000.

OLMOS, VICTOR. *Vivencias y Divisiones: El Gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota*. 2010. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Directores de tesis: M. A. Baldellou y R. Pemjean.

ODD, J. J. P. *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Le Corbusier*. (1963). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Mi trayectoria en 'de Stijl'* (1960). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Arquitecto y pintor*. (1951). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *El movimiento de la nueva arquitectura en Europa*. (1933). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *¿A dónde va la arquitectura?*. (1927). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *La influencia de Frank Lloyd Wright en la arquitectura europea*. (1925a). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Sí y no. Confesiones de un arquitecto*. (1925b). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *La evolución de la arquitectura moderna en Holanda. Pasado, presente y futuro*. (1923). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de

Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

_____. *Sobre la arquitectura del futuro y sus posibilidades arquitectónicas*. (1921). En *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1986.

P

PALAZUELO, PABLO; POWER, KEVIN. *La forma como búsqueda*. Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 218, Repensando la movilidad = Rethinking mobility, Barcelona, 1997, 40-45.

PAWSON, JOHN. *La expresión Sencilla del Pensamiento Complejo*. En John Pawson 1995-2005: Pausar para pensar. El Croquis, nº 127, El Escorial (Madrid), 2005, 6.

PERÉZ GÓMEZ, ALBERTO. *La hermenéutica como un discurso arquitectónico*. En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

PÉREZ OYARZUN, FERNANDO. *La arquitectura en el Chile actual y sus precedentes inmediatos*. En Catalogo BAL segunda Biental de Arquitectura Latinoamericana, T6 Ediciones, S.L. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, 2011, 7-17.

_____. *Poéticas del caso, Chile entre la palabra y la materia*. Arquitectura Viva, nº 85, 2002, 28-35.

PERRAULT, CLAUDE. *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en Français*. 1673. (Versión castellana: *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981).

PERRET, AUGUSTE. *Contributions à une théorie de l'architecture*, Paris, André Wahl, 1952.

_____. *Conferenza all'Institut d'art et archéologie*. Revue d'art et esthétique, junio, 1935.

PERSICO, EDOARDO. *Il Rosai* (catálogo de exhibición de Ottone Rosai). Milán, Galleria del Milione, 1930.

PICHLER, WALTER.; HOLLEIN, HANS. *Architectura absoluta*. 1962. En CONRADS, ULRICH. *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

PINA, RAFAEL. *El Proyecto de Arquitectura. El rigor científico como instrumento poético*. Vol. 1. 2004a. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Director de la tesis: A. Miranda.

_____. *El Proyecto de Arquitectura. El rigor científico como instrumento poético*. Vol. 2. 2004b. Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Director de la tesis: A. Miranda.

PIÑÓN, HELIO. *Teoría del Proyecto*, Barcelona. Edicions UPC, 2006.

_____. *Curso Básico de Proyectos*. Barcelona, Edicions UPC, 1998.

_____. *Presentación*. En SCALVINI, MARIA L. *Para una teoría de la arquitectura*. Barcelona, Asesoría técnica de ediciones, Publicación del colegio oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972.

PLA, JOSEP. *Cartes d'Italia*. En PLA, JOSEP. *Les escales de llevant*. Vol. 13, Barcelona, Destino, 1969.

PLATZ, GUSTAV ADOLF. *El objeto (la función)*. En *Die Baukunst der Neuesten Zeit*. Berlin, Propyläen, 1930.

POELZIG, HANS. *Efervescencia en la arquitectura*. 1906. En CONRADS, ULRICH, *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

POLESELLO, GIANUGO. *Memoria del Proyecto Cámara de Diputados en Roma*. 1967. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

PORRAS, FERNANDO. *Editorial*. BAU, nº 014, 1996, 7-8.

PURINI, FRANCO. *L'architettura Didattica*. 1980. (Versión castellana: *La Arquitectura Didáctica*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984).

Q

QUARONI, LUDOVICO. *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*. 1977. (Versión castellana: *Proyectar un Edificio. Ocho Lecciones de Arquitectura*. Madrid, Ediciones Xarait, 1980).

QUATREMÈRE DE QUINCY, ANTOINE C. *Diccionario de arquitectura: Voces teóricas*. (1788-1832). Buenos Aires, Nobuko, 2007.

R

RAPOPORT, AMOS. *Cultura, arquitectura y diseño*. Barcelona, Edicions UPC., Serie Arquitectonics. Mind, land & society, nº 5, 2003.

RHOWBOTHAM, KEVIN. *Form to Programme*. Londres, Black Dog Publishing, 1995.

ROGERS, ERNESTO NATHAN. *Esperienza dell'architettura*. 1958a. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

_____. *L'ufficio dell' architetto*. En *Esperienza dell'architettura*, 1958b. (Versión castellana: *El oficio del arquitecto*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*. Casabella, nº 211, 1956. (Versión castellana: *La arquitectura después de la generación de los maestros*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

ROJO DE CASTRO, LUIS. *Dominando el domi-no*. CIRCO N° 120, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 2004.

_____. *De la coherencia a la contradicción y de la contradicción a la paradoja: o qué hacer con la*

arbitrariedad en la arquitectura. Arquitectura COAM, Nº326, 2003, 26-33.

ROSSI, ALDO. *Introducción*. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

_____. *Una Arquitectura para los museos*. (1968). En CANELLA, G; COPPA, M; GREGOTTI, V; ROSSI, A; SAMONÀ, A; SCIMEMI, G; SEMERANI, L; Y TAFURI, M. *Teoría de la progettazione architettonica*. 1968. (Versión castellana: *Teoría de la Proyección Arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1971).

ROWE, COLIN. *Notas sobre el movimiento moderno y la arquitectura americana*. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

ROWE, COLIN; KOETTER, FRED. *Collage City*. 1978. (Versión castellana: *Ciudad Collage*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

RUDOLPH, PAUL. *For Perspecta*. Perspecta, nº 7, 1961, 51-63.

RUIZ ALLEN, IGNACIO. *Contradictio in terminis: Dialéctica de la ambigüedad en la arquitectura contemporánea*. 2012. Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Directores de la tesis: A. Miranda y C. Lapayese.

RUSKIN, JOHN. *The stones of Venice, Volumes I-III*. 1851-1853. (Versión castellana: *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre el arte*. Barcelona, Editorial Iberia, 1961).

_____. *The Seven Lamps of Architecture*. 1849. (Versión castellana: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura del Consejo Regional. 1989).

S

SAMONÁ, GIUSEPPE.; SAMONÁ, ALBERTO. *Memoria del Proyecto Cámara de Diputados en Roma*. 1967. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

SANT'ELIA, ANTONIO.; MARINETTI, FILIPPO T. *Arquitectura futurista*. 1914. En CONRADS, ULRICH, *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

SAENZ DE OÍZA, FCO. JAVIER. *La actitud creadora. El proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica*. En: CÁNOVAS, ANDRES (ed.). *Banco de Bilbao. Saenz de Oiza*. Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2000.

_____. Entrevista Realizada por la Revista Arquitectura a Fco. Javier Sáenz de Oiza. *Arquitectura COAM*, nº 264-265, enero-abril 1987.

SARQUIS JORGE. *Itinerarios del proyecto: ficción epistemológica. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquiteutura*. Vol. 1. Buenos Aires, Nobuko, 2003.

_____. *Investigación proyectual: historia de las teorías, los procedimientos y las técnicas - teorías, praxis y poesis*. Revista Área, nº 8, 2000, 3-25.

_____. *Rem Koolhaas*. Entrevista, Congreso Anyway, Barcelona, 1993. <http://centropoesis.com/jorge-sarquis-articulos/koolhaas-sarquis.pdf>

SAVI, VITTORIO. *Amistad*. En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

SCALVINI, MARIA L. *Para una teoría de la arquitectura* (1969). Barcelona, Asesoría técnica de ediciones, Publicación del colegio oficial de arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972.

SCHLEMMER, OSCAR. *Manifiesto para la primera exposición de la Bauhaus*. 1923. En CONRADS,

ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

SCHMIDT, HANS. *Beiträge zur Architektur. 1924-1964*. 1965. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

SCOLARI, MASSIMO. *Vanguardia y nueva Arquitectura*. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

SCOTT, GEOFFREY. *Architecture of Humanism*. 1914. (Versión castellana: *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

SCRUTON, ROGER. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton - Londres, Princeton University Press, 1979.

SEGUÍ DE LA RIVA, JAVIER. *Escritos para una Introducción al Proyecto Arquitectónico*. Madrid, Edición Dpto. Ideación Gráfica Arquitectónica E.T.S. De Arquitectura de Madrid, 1996.

SEMPER, GOTTFRIED. *Wissenschaft, industrie und Kunst*. 1852. (Versión castellana: *Ciencia, Industria y Arte*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP Mª; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

SEWING, WERNER. *¿De Deleuze a Dewey?*. AV Monografías. Nº 91 'Pragmatismo y Paisaje', 2001.

SILVESTRI, GRACIELA. *En el círculo mágico del lenguaje: La teoría de la arquitectura contemporánea*. En SARQUIS, JORGE (ed.). *Coloquio: Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto*. Buenos Aires, Nobuko, 2007.

_____. *Un Sublime Atardecer. El comercio simbólico entre arquitectos y filósofos*. Punto de Vista, nº 74, diciembre de 2002, 22-29.

SOLÀ-MORALES, IGNASI. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

_____. *¿Qué ha de ser la crítica?*. (1989). En MONTANER, J. M.; PEREZ F. *Teorías de la arquitectura: Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona, Edicions UPC, 2003. SOMOL, ROBERT; WHITING, SARAH. *Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism*. Perspecta nº33, 2002. (Versión Castellana: *Notas alrededor del efecto Doppler y otros estados de ánimo de la modernidad*. Circo nº 145, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 2008).

SORIANO, FEDERICO. *Sin_tesis*. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 2004.

_____. *Artículos Hipermínimos 1 y 2*. CIRCO Nº 57b, Ediciones CIRCO M.R.T. Madrid, 1998. STRAUVEN, FRANCIS. *L'orphélinat d'Aldo Van Eyck*. Boletín 2, École d'Architecture de Versailles, 1992.

SULLIVAN, LOUIS HENRY. *Kindergarten Chats and other writings*. (1947). Nueva York, Dover Publications Inc., 1980.

_____. *The autobiography of an idea*. 1924. (Versión castellana: *Autobiografía de una idea*. Buenos Aires, Editorial Infinito, 1961).

SUMMERSON, JOHN. *The Case for Theory of Modern Architecture* (1957). En OCKMAN, JOAN (ed.). *Architecture Culture 1943-1968*. Nueva York, Rizzoli, 1993.

_____. *The Classical Language of Architecture*. 1949. (Versión castellana: *El lenguaje clásico de la arquitectura: De L. B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001).

T

TAFURI, MANFREDO. *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza, 1973.

_____. *Per una critica dell'ideologia architettonica*. Contropiano, 1/1969. (reeditado en TAFURI, MANFREDO, CACCIARI, MASSIMO y DAL CO, FRANCESCO, *De la vanguardia a la metrópoli*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972).

TEAM 10. *The Doorn Manifiesto*. 1954. (Versión castellana: *El Manifiesto de Doorn*. En HEREU,

PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

TEDESCHI, ENRICO. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1962.

TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008.

_____. *Contestación a Le Corbusier*. Musaion 2, 1931 (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 143-150).

_____. *Le Corbusier y la nueva arquitectura*. Index II, nº 11-12, 1930. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 133-142).

_____. *Las Etapas de la Evolución*. Stabva VIII, 1929-30. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 111-132).

_____. *Mundaneum*. Stabva VII, 1928-29. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 93-110).

_____. *Le Corbusier en Praga. Notas polémicas*. Stabva VII, 1929. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 77-92).

_____. *Máquinas para habitar*. Stabva IV, 1925-26. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 51-64).

_____. *Hacia la nueva arquitectura*. Stabva II, 1923-24. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 25-50).

_____. *Purismo*. Zivot II, 1922. (Versión castellana en TEIGE, KAREL. *Anti - Corbusier. Textos completos de la polémica Karel Teige – Le Corbusier*. Barcelona, Edicions UPC, 2008, 21-23).

TERRAGNI, GIUSEPPE. *Manifiestos, memorias, borradores y polémica*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, 1982.

TESSENOW, HEINRICH. *Hausbau und Dergleichen*. (1916). En LINAZASORO, JOSÉ IGNACIO. *Apuntes para una Teoría del Proyecto*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones, 1984.

TSCHUMI, BERNARD. *Themes for the Manhattan Transcripts*. 1982. (Versión castellana: *Temas extraídos de Los Manhattan Transcripts*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

THOREAU, HENRY D. *Walden and Other Writings*. Nueva York, The Modern Library, Random House, 1947.

TZONIS, A.; LEFAIVRE, L.; BILODEAU, D. *De taal van de Klassicistiese Architectuur*. 1983. (Versión castellana: *El clasicismo en arquitectura: La poética del orden*. Madrid, Hermann Blume, 1.984).

V

VAN DE VELDE, HENRY. *Formas*. 1949. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne*. 1917. (Versión castellana: *Fórmulas de la Belleza Arquitectónica Moderna*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *Credo*. 1907. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la*

arquitectura del siglo XX. Barcelona, Lumen 1973).

_____. *Programa*. 1903. En CONRADS, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).
VAN DER LECK, BERT. *3 De plaats van het moderne schilderen in de architectuur*. De Stijl I, nº 1, octubre 1917, 9.

VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

_____. *Elementarisme*. (1930). De Stijl, Último número, Enero 1932, 640.

_____. *Arte Concreto*. Art Concret, Año 1, nº de introducción, 1930. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 157-164).

_____. *La lucha por el nuevo estilo*. 1929. En VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

_____. *Pintura y Plástica. ELEMENTARISMO (Fragmentos de un manifiesto)*. De Stijl VII, nº 78, 1927. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 151-156).

_____. *The other face. To be*. En De Stijl XIII, nº 75- 76, 1926a.

_____. *Pintura y Plástica. Sobre contra-composición y contra-plástica. ELEMENTARISMO (Fragmentos de un manifiesto)*. De

Stijl VII, nº 75-76, 1926b. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO.

Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 141-150).

_____. *Pintura. De la Composición a la Contra-Composición*. De Stijl VII, nº 73-74, 1926c. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 129-140).

_____. *La evolución de la arquitectura moderna en Holanda*. L'Architecture Vivante III, nº 9, 1925. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 111-120).

_____. *Diagnosis de la arquitectura*. Architecture, nº 15, 1924. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 121-128).

_____. *Principios del nuevo arte plástico*. 1919. En VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985.

_____. *De la "naturaleza" a la "composición"*. De *Hollandesche Revue* XXIV, nº 8, 1918. (Reeditado en VAN DOESBURG, THEO. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Galería-Librería Yerba. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, 1985, 93-110).

VAN EESTEREN, COR; VAN DOESBURG, THEO. *Hacia una edificación colectiva*. 1923. En CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

VAN EESTEREN, COR; VAN DOESBURG, THEO.; RIETVELD, GERRIT. *Manifiesto V: — □+ = R4*. 1923. En CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

VENTURI, ROBERT. *Diversity, Relevance and Representation in Historicism or plus ça change*. 1982. (Versión castellana: *Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo. La idea de aplique*. Arquitectura bis, nº 48, 1984. (Reeditado en HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

_____. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. (Versión castellana: *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972).

VENTURI, ROBERT.; SCOTT BROWN, D. *On Ducks and Decoration*. 1968. (Versión castellana: *Gansadas y decoración. El edificio anuncio*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

VENTURI, ROBERT, SCOTT BROWN, DENISE Y IZENOUR, STEVEN. *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 1972 (Versión castellana: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998).

VIOLLET-LE-DUC, EUGENE. *Entretiens sur l'Architecture*. 1863. (Versión castellana: *Coloquios sobre la Arquitectura*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

VÍTALE, DANIELE. *Las escuelas de arquitectura Presentación de*

algunos proyectos. En BONFANTI, E.; BONICALZI, R.; ROSSI, A.; SCOLARI, M.; VITALE, D. *Architettura razionale*. 1973. (Versión castellana: *Arquitectura racional*. Madrid, Alianza Editorial, 1979).

VITRUVIO, MARCO LUCIO. *De Architectura libri decem*. s. I a.C. (Versión castellana: *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona, Editorial Iberia S.A., Col. Obras Maestras, 2007).

VON HILDENBRAND, ADOLF. *Das Problem der Form in der bildenden kunst*. 1893. (Versión castellana: *El problema de la forma en la obra de arte*. En HEREU, PERE; MONTANER, JOSEP M^a; OLIVERAS, JORDI. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid, Editorial Nerea, S.A., 1994).

W

WACHSMANN, KONRAD. *Siete tesis*. 1957. En CONRAD, ULRICH. *Programme und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

WAGNER, OTTO. *Die Baukunst unserer Zeit*. 1985. (Versión castellana: *La arquitectura de nuestro tiempo: una guía para los jóvenes arquitectos*. El escorial (Madrid), El Croquis Editorial, 1993).

WATKIN, DAVID. *Moral and Architecture*. 1977. (Versión castellana: *Moral y Arquitectura. Desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el "revival" del gótico al Movimiento Moderno*. Barcelona, Tusquets Editores. 1981).

WEIBEL, PETER. *La era de la ausencia*. BAU, nº 016, 1997.

WOODS, LEBEUS. *War and Architecture*. Princeton, Princeton Architectural Press, 1993.

WRIGHT, FRANK. LLOYD. *Al joven que se dedica a la arquitectura* (1931). En *The Future of Architecture*, 1953. (Versión española en *El futuro de la arquitectura*. Buenos Aires, Poseidón, 1957).

_____. *Prefacio a la edición inglesa de Ausgeführte Bauten und Entwürfe*. (1910a). En HANKS, DAVIS A. Frank Lloyd Wright. *Preserving an Architectural Heritage*. Decorative

Designs from The Domino's Pizza Collection. Londres, Studio Vista, 1989.

_____. *Arquitectura orgánica*. 1910b. En CONRAD, ULRICH, *Programe und manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1964. (Versión castellana: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona, Lumen 1973).

Z

ZEVI, BRUNO. *Il linguaggio moderno dell'architettura*. 1973. (Versión castellana: *El lenguaje moderno de*

la arquitectura. Madrid, Ediciones Apóstrofe, 2008).

_____. *Pluralismo e pop-architettura*. L'architettura cronache e storia, nº 146, 1967.

ZUMTHOR, PETER. *Atmosphären*. 2006. (Versión castellana: *Atmósferas*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006).

_____. ¿Tiene la belleza una forma? (1998). En *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *El cuerpo de la arquitectura*. (1996a). En *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *Enseñar arquitectura, aprender arquitectura*. (1996b). En *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *De las pasiones a las cosas*. (1994). En *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *La dura pepita de la belleza*. (1991). En *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

_____. *Una intuición de las cosas*. (1988). En *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

10.2 SÍNTESIS ARGUMENTAL

EN SÍNTESIS

Después de haber recorrido el camino, al menos, nos hemos desplazado hacia el objetivo de estudio; probablemente no se esté más cerca de poder alcanzar una definición conclusa (nada más distante de lo buscado) de la coherencia en el proyecto arquitectónico, en parte por la gran cantidad de material concerniente al objeto de estudio. Pero sí se ha conseguido un territorio base, una armazón que se plantea como una combinación y ordenación de muchos estímulos y aportes que no pueden eludirse si se quiere tratar el tema.

De acuerdo a los resultados de esta investigación, y comprendiendo su condición incompleta, ha sido posible alcanzar una aproximación sistemática al concepto de coherencia en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico en el siglo XX. Esta aproximación se ha construido por medio de acercamientos tangenciales u oblicuos, que permitieron indagar, por medio de conceptos catalizadores, que han concedido la posibilidad de reconocer características, alcances, énfasis y enfoques de las argumentaciones en torno al concepto.

Para hacer posible esto, la investigación ha perseverado en superar las palabras -como términos 'formales'- y ha buscado adentrarse en las construcciones conceptuales que sustentan los términos. En este sentido, es importante insistir en el énfasis y necesidad de comprender la relación argumental como el nexo estructural que vincula las proposiciones de los diferentes autores.

Primeramente, estos argumentos indican que la coherencia se sitúa en una triple dimensión de profundidad reflexiva en el campo arquitectónico. Por un lado existe un grupo de referencias al concepto, que lo hacen de forma secundaria, ligera y poco desarrollada. En este grupo, mayoritariamente contemporáneo de autores, existe una tendencia a proponer *coherencias* parciales del tipo coherencia formal, estructural, de *autosimilitud*, mimética, etc. Las que se establecen como argumentaciones aisladas, breves, poco profundizadas y de construcción reflexiva personal, con una variedad alta de significaciones e interpretaciones conceptuales.

Otro grupo lo componen los autores que sitúan a la coherencia como un término sobrecargado de significados, los que tienden a conceptualizarla con cierta connotación prejuiciosa al considerarla como una suerte de ente monolítico, impenetrable y cerrado en su definición y desarrollo argumental. Esto hace que dichos autores, mayoritariamente próximos al entorno posmoderno, insinúen considerarla como una especie de peligro, pues al ser entendida desde su sobrecarga de significados, la coherencia es vista como un obstáculo.

Un término muy próximo a criterios de rigidez, normatividad, falta de creatividad, imposición y una gama de conceptos que la configuran como un constructo del cual desprenderse o, francamente, al cual 'atacar' para 'liberarse' de esas contigüidades terminológicas que se le atribuyen. Estas contigüidades conceptuales, junto con atribuirse a la coherencia, se asocian a la modernidad arquitectónica, con igual severidad en los juicios.

Sin embargo, parece ser que la aparente puesta en contradicción que sugiere la posmodernidad, ha permitido, y en parte obligado, a comprender la coherencia de mejor manera. Más abierta e inclusiva, sin perder sus compromisos y posiciones, pero sí re-dimensionando su extensión y alcance

Ahora bien, el último grupo de autores se caracteriza por ser poliédrico desde las clasificaciones más comunes (sean estas historiográficas, cronológicas o geográficas) pero con una vinculación en torno a la comprensión de la coherencia, desde una perspectiva que se enlaza con las aproximaciones que de ella

desarrollan los autores no arquitectos, que han permitido construir la definición teórica base sobre el concepto que utiliza esta investigación.

De esta forma se ha reconocido parcialmente -y con prudencia al ser un cruce de disciplinas- una filiación -impura, pues no es exenta de contradicciones específicas- entre la comprensión de la coherencia que desarrollan los pensadores y filósofos de *La Teoría de la Coherencia como Verdad* y los arquitectos que profundizan el su desarrollo.

Esto es así debido a que quienes desarrollan la teoría de la coherencia desde el pensamiento contemporáneo construyen un tratamiento argumentativo que aporta parámetros claros para su posibilidad. Esos parámetros, refuerzan una idea de coherencia que presenta raíces conceptuales en la lógica, la racionalidad, la crítica y la creencia en una aproximación paulatina e interminable, pero necesaria, a la verdad.

Estos autores establecen **la coherencia como una condición que reside y es propia del objeto**, sea este conceptual o material. Así la coherencia es vista como una cuestión de relaciones internas y externas de ese objeto; que deben actuar en reciprocidad, donde la capacidad de determinar qué elementos y enlaces incluir otorga importancia a las conexiones lógicas de ajuste o adecuación entre sistemas y relaciones.

En este sentido, los parámetros para reconocer la inclusión apuntan a que el sistema coherente sea una totalidad estrechamente cohesionada y resistente, en cuanto construcción de una aproximación a la verdad, que asume la complejidad de una realidad con carencia de definiciones precisas de los elementos que actúan en los sistemas.

De éste modo, y considerando las definiciones al concepto que se establecen desde su desarrollo no arquitectónico, ha sido posible reconocer o identificar una constante, aunque dispersa y no sistematizada, preocupación por su estudio en la reflexión teórica sobre el proyecto arquitectónico en el siglo XX.

Más allá de las contra-argumentaciones y de las aproximaciones parciales y superficiales, se ha reconocido un grupo de autores que reflexionan sobre ella, o bien sobre sus componentes o alcances, desde una filiación -algunas veces menos próxima y otras más cercana- a la modernidad, entendiéndose esta como un valor humanístico y social que debe ser objeto de crítica y evolución continúa.

El desarrollo de este estudio ha permitido conformar una estructura de *dimensiones* en que se reflexiona sobre la coherencia en el proyecto arquitectónico; cada una de ellas y sus pares dialécticos, han posibilitado sistematizar -lo más naturalmente posible- los argumentos, evitándose las fracturas conceptuales, por ser presa de una estructura de investigación poco flexible. Para ello, estas indagaciones se han desarrollado a través de sub conceptos de enlace, que permitieron aproximarse al objeto de estudio intentando respetar su naturaleza sintética y unitaria.

En este sentido la aproximación realizada por pares dialécticos, como tangentes de un círculo, permitieron no 'atacar' directamente, sino por acercamientos simultáneos de forma indirecta, llegando a ella, sin dejar de lado la enmarañada, dispersa y compleja forma en que se presenta en el discurso teórico sobre el proyecto.

De esa forma, y como consecuencia del respeto a la naturaleza de objeto de estudio, ha sido posible configurar un diagnóstico de los componentes y relaciones que conforman la coherencia en la reflexión sobre el proyecto.

Así la coherencia parece posicionarse, sin buscarlo, de forma *negativa* o, mejor dicho, desde la negación necesaria de ciertas comprensiones sobre la relaciones del proyecto. En cierto sentido la tesis ha identificado y conformado una suerte de refutación, reordenación y rectificación de enfoques, argumentos y dimensiones sobre la importancia de las bases epistémicas, de los criterios éticos, de las significaciones estéticas y de las condiciones y responsabilidades de la poética en el proyecto.

Para eso ha sido necesaria la dialéctica por afinidades argumentales durante el desarrollo del trabajo. Esto ha indicado que el proyecto arquitectónico relacionaría simultáneamente, y complejamente- los cuatro campos donde la coherencia se ha reconocido; es decir, el objeto arquitectónico pone en juego, al mismo tiempo, las consideraciones epistémico-éticas, ético-estéticas y estético-poéticas en su proceso o instante poético-epistémico, como aquel donde se produce el proyecto. Pero esa producción y su proceso ponen en relación recíproca y simultánea a las otras tres dimensiones; de ese modo, la condensación de las dimensiones actúa como una globalidad, distinguible, pero no separable en el hecho proyectual.

Si bien, entre los campos epistémicos, éticos, estéticos y poéticos (y sus pares dialécticos) se puede reconocer una sincronía o interrelación que los vincula de tal manera, que cuesta trazar límites claros (además de posiblemente innecesarios) entre ellos. La tendencia a la coherencia en el proyecto implica la comprensión multidimensional y sincrónica donde ‘todo está en todo’ de forma simultánea.

Para hacer posible su estudio, el discurso desarrolla progresivamente esas cuatro dimensiones dialécticas desde una revisión crítica de la modernidad. De las que se desprenden ciertas conclusiones parciales:

- Desde la **posición ultramoderna**, se reconoce que la noción de coherencia no es una noción neutra, sino que requiere -en buena medida- compromisos renovados y críticos con los ‘principios’ que rodean a la modernidad para el establecimiento de sus bases epistémico-éticas. En ese sentido hay cierta necesidad de basar la acción proyectual desde una racionalidad abierta a la discusión, a la evidencia y lo nuevo; con carácter crítico y autocrítico, evolutivo y persistente en la **búsqueda de verdad, como tarea ética**. Búsqueda que, en el caso arquitectónico, implica aceptar que es inalcanzable y que su posibilidad se encuentra contenida en el objeto mismo. Por otra parte, la dimensión científica se posicionaría como un condensador de la base epistemológica que requiere la búsqueda de la coherencia en el proyecto arquitectónico. De esta forma la ciencia, como disposición intelectual, permite incorporar de forma ‘tangible’ u ‘operativa’ al proyecto criterios epistémico-éticos que surgen desde la revisión crítica de la modernidad y que actúan como base para la obtención de un compromiso ético hacia la búsqueda de la coherencia.
- En relación al **compromiso ético-epistémico**, se puede concluir que la coherencia en el proyecto arquitectónico no consigue separarse de su dimensión ética, que, a su vez, se apoya en valores epistémicos de una modernidad revisada. Valores que permiten avanzar en la respuesta y servir a la identificación de las necesidades humanas que hacen del proyecto un instrumento de mejora social. De este modo se comprende que, si la coherencia se relaciona con una doble dependencia de relaciones internas y externas, estas últimas (en cuanto contexto humano no perteneciente a los materiales concretos del proyecto, sino a su sentido) nacen y se apoyan en su compromiso ético epistémico, configurándose como una doble dimensión ética (causas externas y compromiso interno), requerida para indagar en las finalidades y el sentido del proyecto; en cuanto factores fundamentales de su sistema externo, aunque propio del proyecto.

- Sobre la **relación ética-estética** en el proyecto y su vínculo con la coherencia, se puede distinguir que existe una comprensión de la estética proyectual como una condición *po-ética* del objeto que, en cuanto presencia 'inevitable' en la realidad material, comporta su compromiso ético con las múltiples solicitaciones heterogéneas y heterónomas que conforman su sentido. Situación que le impide considerar su morfología como un *a priori* estético y lo enlaza como un fenómeno social, donde se entiende **la estética arquitectónica como consecuencia material de sus necesarios compromisos ético-epistémicos**.

Esta dimensión estético-ética del proyecto se reconoce, en su determinación y configuración formal, como un componente esencial para la coherencia del proyecto, pues actúa como condensador material de todas las solicitaciones y condiciones a que está sometido el objeto arquitectónico. En este sentido, la estética proyectual se acerca a una objetividad que arranca en el sujeto, pero se mantiene en el objeto, permitiendo el acceso de la lógica, y lo real, a la conformación de la forma. Forma que busca su constitución en la plenitud de sentido, donde su presencia material no es un objetivo, sino una suerte de *inevitabilidad* estética.

- De esta forma, se puede hablar de una **estética del sentido** que invierte el proceso de autonomía estético, pues este pasa a ser un corolario de sus compromisos y variables externas. Donde las necesidades, entendidas de forma amplia, hacen comprender la importancia de una **estética de lo indispensable**, donde intervienen todas las solicitaciones 'externas', pero propias al proyecto. Así adquiere su sentido la forma, en cuanto síntesis estética de todas las consideraciones éticas que la dotan de sentido real (externo) y compromiso morfológico interno.

Entonces se reconoce la fuerte relación estructural y dialéctica entre las implicaciones ético-estéticas del proyecto, donde ambas dimensiones transitan sinérgicamente hacia la otra, pues la morfología proyectual surge desde una comprensión esencial de los compromisos del proyecto con la completitud de variables heterogéneas que necesariamente han de coincidir en una entidad dialéctica, sintética e inevitablemente material.

- En relación a la **constitución morfológica del proyecto**, se ha distinguido la generación de la forma como una poética que, al ser crítica y profundizar en la propia lógica del objeto, se constituye como una dimensión de la coherencia proyectual. La forma, siempre singular, específica al caso y sin parámetros previos, se comprende como el estado-resultado donde un ser realiza completamente la morfología que le corresponde; que se configura a partir de la complejidad de pulsiones dialécticas, en la interacción crítica y flexible de todos los sistemas cooperantes en el objeto.

Por otro lado, reconocida la unidad entre contenido y forma, se habla de una auto-coherencia, o autenticidad lógica, al buscar la comprensión morfológica de las leyes del contenido del propio proyecto. Advirtiéndose que el proyecto necesita de una coherencia formal-estructural que le permite poner en relación y sintetizar la multiplicidad de solicitaciones heterogéneas, por medio de un condensador general, que es la propia forma en ejecución.

Así la forma se transforma en una suerte de desiderátum, donde su negación, como objetivo del proceso, la convierte en piedra angular de su potencia y responsabilidad como aglutinador-articulador de las poliédricas condiciones de la coherencia proyectual.

- Desde el **entramado de relaciones** que afectan a la constitución de la forma, se vincula el proyecto con una compleja interrelación de sistemas heterogéneos, que se entretajan en la morfología, que actúa como condensador y epifenómeno de una coherencia que busca integrar las relaciones múltiples entre sistemas, enlaces y elementos.

Esto sugiere comprender la coherencia formal como un *sistema de sistemas*, singular y específico, que surge desde las causas y sentidos que se conforman en la constitución de pequeñas coherencias multidireccionales que actúan en redes de afinidad.

Así, se puede comprender **la forma del proyecto como un complejo sistema de coherencias parciales e internas**, que buscan nexos desde el reconocimiento de la diversidad, la divergencia y la flexibilidad, por medio del aumento de la intensidad y calidad de relaciones, donde su sinergia las rebasa. Para esto es de importancia el orden y la geometría como elementos que actúan permitiendo la vinculación y relación positiva de las variables que atañen a todo lo anterior, lo posterior, lo externo y lo interno al hecho proyectual en sus dimensiones epistémicas, éticas, estéticas y poéticas.

- Desde la **condición singular del proyecto**, se reconoce su situación específica e irreplicable como hecho, pues su determinación responde a variables que se presentan de modo único en cada caso. Este entramado de posibilidades específicas hace entender la generación de la forma como una situación singular, donde la búsqueda de coherencia se establece como única y siempre nueva.

Este *caso particular* es el que contiene una coherencia que impide tener adhesiones ideológicas o morfológicas previas, pues se entiende su conformación como una condición buscada y encontrada en cada caso, que se configura de forma provisional, articulándose y desarticulándose, al condensar formalmente de modo irreplicable.

Para responder a una coherencia singular y propia de cada caso proyectual, se comprende el proceso proyectual con igual condición: altamente único e irreplicable. Esto surge desde el entendimiento de que cada proyecto, y su proceso, al poner en juego variables generales, pero de características específicas (que se relacionan de forma singular) impiden sostener el mismo método en diferentes casos arquitectónicos.

Por ello surge la distinción que apunta en la dirección de un método para cada caso arquitectónico, donde se daría un sincretismo de método y eclecticismo de autor, que buscarían la adecuación y pertenencia específica de los procedimientos de generación arquitectónica.

Desde esta perspectiva la coherencia se singulariza y se convierte en un constructo que debe buscarse crítica, escéptica y complejamente, pues en cada hecho arquitectónico se muestra diferente; configurando sinergias precisas y únicas que, a su vez, la renuevan constantemente, imposibilitando su reiteración proyectual en otras circunstancias arquitectónicas.

- En relación al **proceso proyectual**, este es entendido como una actividad epistémico poética, que se concibe como un camino de reflexión intelectual crítica y autocrítica, al aceptar la distinción y conjunción de múltiples factores involucrados que actúan en dirección opuestas. Esto exige profundizar en la búsqueda de **la lógica que precede al problema**, como fuente de una coherencia que se puede modificar en su avance continuo.

En este sentido, se sugiere desarrollar un proceso crítico de escepticismo positivo, que pone en duda, y así permite perseverar en la coherencia, desde la detección de las incoherencias posibles en el proceso decreciente de errores. Así se habla de un proceso crítico que teje una red de

coherencias originadas desde la dialéctica de doble negación escéptica, que permite depurar hasta niveles de justeza y cierta idoneidad proyectual.

- Desde **el juicio crítico** en el proceso proyectual, se reconoce la necesidad de análisis y selección, que se comprende con un saber elegir y decidir con acierto de calidad, para ir reduciendo y depurando la secuencia de errores que es necesario corregir en el proceso proyectual. De esta manera, lo apropiado toma sentido como certezas puntuales, en corrección y mejora continua, para componer un entramado de decisiones razonadas que doten de tendencia de calidad al proyecto.

Por lo tanto, cobra importancia una poética proyectual que se centra en la negación del sujeto, como renuncia, abstención y voluntad de omisión que, por contrapartida, se centra en el objeto para dejar salir sus razones, lógicas y condiciones propias. Para ello se hace necesario respetar las señales débiles o tenues de la obra, por medio de la resistencia a actuar y así dejar que la labora poética de dar forma llegue a ser, desde las condiciones propias del proyecto que se está formando.

Este respeto por las señales y razones del propio objeto, resulta ser determinante para alcanzar una posible coherencia del proyecto, pues sólo respondiendo a su designio puede encontrar correlación material con su estructura esencial interna y sus responsabilidades externas.

- La **síntesis proyectual** se establece como un elemento con la capacidad de unificar e integrar en una concordancia nueva, inesperada y única, todo lo heterogéneo y divergente que es depurado y vinculado sinérgicamente hasta la aparición de una morfología inclusiva que permite la aproximación a una coherencia más comprensiva y cabal, que soluciona problemas en todos los frentes de forma sincrónica y simultánea.

Es una especie de *poética vertical*, que supera los conflictos y contradicciones entre sistemas, relaciones y elementos al alcanzar un salto resolutivo. Propone una morfología inclusiva y ajustada, que despliega en concreciones complejas, en varios niveles, la capacidad de solucionar por intensidad lo que antes era extensivo.

Es el necesario tránsito de la coherencia poética proyectual, desde lo extensivo (cantidad) a lo intensivo (síntesis de posible calidad); donde la poética actúa como un multiplicador de cualidades positivas y sentidos, al condensar y fusionar todo lo relacionado al proyecto en una suerte de *algoritmo* (como receta justa de cálculos poéticos) que es portador de una coherencia profunda, que llega a ser indivisible en su concentración, donde no se reconocen variables independientes y todo se compromete en su unidad.

En este sentido, la poética -desde la reducción dialéctica- conjuga una unidad superior de todos los sistemas concurrentes en el proyecto, que condensados en sus verdades por medio de la construcción crítica, dan sentido de coherencia a su triple implicación ética, estética y epistémica.

De este modo la coherencia se convierte en una característica y/o **atributo de una posible calidad arquitectónica** que, evidentemente, no pretende erigirse como monolítico, ni único; pero sí muestra su potencialidad al entrelazarse -y hacerse posible- sólo en la compleja concepción de ella como un aparato transversal a las condiciones del proyecto arquitectónico.

Luego de este recuento parcial de conclusiones se puede sintetizar que:

- La continuidad reflexiva sobre la coherencia bajo los postulados de una modernidad intelectual, hacen que ella misma subvierta su comprensión cotidiana para demostrar que ya no se encuentra en ninguna adhesión a principios, lógicas o herramientas formales, como en tiempos de clasicismo, ordenes, o auges figurativos. Sino que, desde la comprensión exhaustiva, profunda y nutritiva del caso específico relaciona relaciones, sistemas y elementos complejos, buscando **dar solución a una situación singular, irrepetible**.
- De este modo, y frente a la flexibilidad de las doctrinas posmodernas, es precisamente la reflexión crítica de la modernidad que, con sus 'duros' principios, logra renovar y sacar de cierta marginación conceptual a la coherencia, convirtiéndola en un **factor de calidad y posibilidad del proyecto**, como beneficio múltiple.
- Por otra parte, es el cúmulo de autores estudiados que nos permite sostener, sobre andamios no ajustados en su totalidad, que la coherencia es un **principio básico de la obra arquitectónica**. En cuanto **enlaza los deberes de conjunción lógica, de consistencia de sentido y de búsqueda de verdad**.
- Dentro del objeto, la importancia del ajuste coherente en sus múltiples direcciones, como **verdad en marcha**, es el posible acomodo idóneo de la forma con todo y cada una de sus realidades, alcanzando una densidad o intensidad de veracidades poéticas que pueden ser 'cristalizadas' en un resultado de paradójica auto-coherencia global e idónea.
- El sentido, como pertinencia o lógica externa (ética), y la *autológica*, como consistencia o lógica interna (formal), dan pie a comprender que las implicaciones dialógicas del proyecto arquitectónico responden simultáneamente e indistintamente a sus compromisos sociales y a sus requisitos internos. Ambos conceptos se muestran como dos campos indivisibles que enlazan relaciones multi-vectoriales y altamente complejas en una síntesis dialéctica, que desde la poética asume su forma, como condición fundamental por su cualidad de reunir, unificar y sintetizar en una realidad comprobable, *falseable*, verificable y evaluable el universo completo de los modos de relación entre criterios, posiciones, estructuras, sistemas, estrategias, tácticas y operaciones que se generan en el caso proyectual.
- Entonces, desde un punto de vista ideal -y a la luz de los argumentos dados por los autores- el proyecto coherente funcionaría como una triple síntesis simultánea: 1) condensación formal o consistencia interna (estética-poética), 2) síntesis del sentido o pertenencia externa (ética-estética) y 3) síntesis dialéctica (poética-epistémica) que, como coherencia dialéctica y global ($1 + 2 = 3$) plantearía relaciones sincrónicas, múltiples y poliédricas beneficiosas en todos sus sentidos posibles. Así podemos comprender, siempre en el plano ideal, que **la coherencia es la base de la verdad poética** que, en unidad sintética de las relaciones necesarias de los sistemas que componen el proyecto, se articula como un holograma idóneo del objeto arquitectónico.
- La noción de coherencia, al ser un atributo sintético del proyecto, es decir global del mismo, o tendente a la completitud del objeto, no puede ser comprendida en su complejidad real y material siendo abstraída y convertida en un concepto parcialmente sintáctico-formal, o únicamente de orden ético-epistémico. Su carácter tendente a la totalidad de las relaciones y enlaces establecidos entre las estructuras, sistemas y elementos involucrados pone en evidencia la prudente necesidad de comprenderlo unitaria y completamente.

De este modo, entendemos que en el proyecto todo está en todo, la ética con la estética, ésta con la epistémica y, simultáneamente, tuteladas por una poética que condensa el triángulo de coherencias dialécticas y múltiples relaciones bilaterales entre ellas.

10.3 THEODOR ADORNO Y EL RELATIVISMO

A continuación se reproduce el escrito de Th. Adorno sobre el Relativismo. Texto que aparece entre las páginas 43 y 45 de su libro *Dialéctica negativa* de 1966.

«El escándalo de un pensamiento sin base es, según los partidarios de la ontología fundamental, el Relativismo. La dialéctica se opone tan rotundamente a éste como al absolutismo, no buscando el medio entre ambos, sino penetrando en los extremos, cuya; idea de sí es la encargada de demostrar su falsedad. Ya era hora de proceder así con el Relativismo, pues la crítica que se le hacía era casi siempre tan formal, que en cierto modo dejaba intacta la fibra del pensamiento relativista.

Desde Leonard Nelson se viene repitiendo contra Spengler el argumento de que el Relativismo presupone; al menos algo absoluto, a saber, la validez de sí mismo, y por consiguiente se contradice. El argumento es miserable. Confunde la negación universal de un principio con su propia elevación a algo afirmativo, sin tener en cuenta la diferencia específica del lugar sistemático que ocupa en ambos casos. Más fructífero parece el Relativismo como una figura limitada de la conciencia. La primera fue la figura del individualismo burgués, que hace de la conciencia individual, a su vez mediada por lo universal, lo fundamental; por eso otorga el mismo derecho a las opiniones de cada individuo como si no hubiera criterio alguno de su verdad.

A la tesis abstracta de que todo pensamiento está condicionado, debe serle recordado muy concretamente que también ella lo está, que es ciega ante la componente supraindividual y que sólo ésta convierte a la conciencia individual en pensamiento. Tras esa tesis se encuentra el desprecio del espíritu y el favor por la prepotencia de las circunstancias materiales como lo único que cuenta. A las opiniones incómodas y decididas de su hijo contestará el padre: todo es relativo, oro —con el proverbio griego— el hombre. El Relativismo es materialismo vulgar, pensar estorba a los negocios. Tal postura es totalmente enemiga del espíritu y le es imposible salir de la abstracción.

El relativismo de todo conocimiento sólo se puede afirmar desde fuera, mientras no se ha llegado a conocer concluyentemente. En cuanto la conciencia entra en una cosa concreta y se expone a su pretensión inmanente de verdad o falsedad, se deshace la supuesta insustancialidad subjetiva del pensamiento. Pero lo que aniquila al Relativismo es que incluso lo que él tiene por arbitrario y sin importancia —y a la vez por irreductible— procede de la objetividad —precisamente de la de una sociedad individualista— y debe ser deducido como una apariencia socialmente necesaria. Las formas de reacción peculiares de cada uno están siempre preformadas según la doctrina relativista casi como un mugido, sobre todo el cliché de lo relativo que es todo. Y es que la apariencia individualista ha sido reducida a intereses de grupo por relativistas más ingeniosos como Pareto; pero sólo la totalidad de la sociedad, lo objetivo, permite deducir a su vez los límites de la objetividad que pone la sociología del conocimiento como específicos de las diversas clases.

La versión tardía del relativismo sociológico tergiversa lo condicionante en condicionado, cuando se imagina poder destilar objetividad científica de las diversas perspectivas de clase gracias a una inteligencia que se mueve libremente por encima de ellas. En verdad las perspectivas divergentes están normadas por esa totalidad previa que es la estructura del proceso social. Conocer esa norma es despojarlas de su arbitrariedad. Un empresario que quiera mantenerse en situación competitiva tiene que calcular de forma que la plusvalía del trabajo ajeno pase a engrosar las ganancias; y tiene que pensar que de esta forma no hace sino un canje a partes iguales: el trabajo contra sus costes de reproducción; pero con la misma claridad debe ser mostrado por qué esta

conciencia es falsa objetivamente a pesar de ser objetivamente necesaria. La relación dialéctica de estas dos componentes las absorbe en sí.

La supuesta relatividad social de las ideas obedece a la ley objetiva de la producción social bajo las condiciones de la propiedad privada de los medios de producción. El escepticismo burgués, que el Relativismo incorpora como doctrina, es corto de luces. Pero su constante odio contra el espíritu es algo más que un rasgo subjetivo de antropología burguesa. Su motivo es que, una vez que el concepto de razón se ha emancipado, tiene que temer que su propia consecuencia deshaga el sistema actual de producción dentro del cual vive. Por eso se limita la razón.

Durante toda la era burguesa la idea de la autonomía del espíritu ha sido acompañada por la reacción del autodesprecio de éste. El espíritu no se puede perdonar que la constitución de lo existente que él dirige le impida el desarrollo de la libertad contenido en su propio concepto. El Relativismo es la expresión filosófica de esta actitud; no es necesario valerse contra él de ningún absolutismo dogmático, la demostración de su estrechez lo deshace. El elemento reaccionario estuvo siempre unido al Relativismo, por más que éste se las diera de progresista; ya la Sofística fue la disponibilidad para los intereses más fuertes. Una crítica a fondo del Relativismo es modelo de negación concreta.»