



DIBUJAR, PROYECTAR 8

Javier Seguí de la Riva

Reflexiones y Artículos 2004–2005

Índice

1.	Candela – Pérez Piñero. Un diálogo imaginal	4
2.	El Pensamiento Gráfico	6
3.	La tiniebla y luz (Acerca de Turrell).....	8
4.	Dalí – Pérez Piñero y la arquitectura de cristal	14
5.	Formar.....	15
6.	Espacio	16
7.	Diálogo sobre la comprensión de la ciudad	17
8.	Invariantes.....	19
9.	Lo arquitectónico.....	20
10.	30 años de docencia	21
11.	Cualquier forma puede convertirse en arquitectura	22
12.	La claridad.....	23
13.	Lo artístico. La belleza	24
14.	Experiencia	25
15.	Lengua y literatura	26
16.	Michael Foucault. “Lenguaje y literatura”	27
17.	Notas.....	32
18.	La fealdad	33

1. Candela – Pérez Piñero. Un diálogo imaginal

La relación de Candela con Pérez Piñero es el encuentro, curioso y apasionado, de dos formas de imaginación temática y material de la arquitectura.

*

Queremos entender por imaginación temática y material el ámbito de las imágenes que se generan por la fijación en alguna temática y por el trato constante con la manipulación de un material. Para Bachelard, la imaginación humana es el compendio movilizador que, en cada ser, provoca y sostiene la acción transformadora, a partir de la experiencia dinámica acumulada en relación a algún modo de producción de artefactos. Imaginación también son las imágenes. Y las imágenes son preexistencias, recuerdos y, por supuesto, resultados, obras concluidas. Imaginar es el contrapunto del hacer. Hacer es transformar, conformar, y formar, vuelve a ser hacer (dar forma, realizar). No se sabe concebir la acción humana sin vincularla con el contrapunto imaginario que da sentido a los movimientos de la acción, enfrentados a la resistencia de la materia que se transforma y al uso o función (destino) del objeto-efecto que se quiere producir.

*

Cuando aparece en escena Pérez Piñero en 1961, Candela es un profesional curtido en el trato del hormigón laminar para la solución de cubiertas. Lleva más de 10 años de constructor de sus diseños, monográficamente centrados en el invento de cubriciones abovedadas y regladas, resueltas en hormigón armado con ingeniosos sistemas de cálculo, encofrado, vertido y acabado, que le permiten usar la mano de obra y los medios disponibles, en el México de los años 50, ajustados a una rigurosa economía de costes. Además, es universalmente reconocido (y premiado) y forma parte, con Fuller y Ove-Arup, del Jurado que concede el premio del concurso para estudiantes, del Congreso de la U.I.A., al "Teatro Transportable" de P. Piñero.

Candela en esa época posee una eficaz dinámica imaginaria, temáticamente centrada en las cubiertas y materialmente implicada en la sensibilidad de la ejecución y el comportamiento de las láminas de hormigón armado que lleva construidas.

Pérez Piñero, entonces, todavía alumno de la E.T.S.A.M., había inventado un mecanismo capaz de desplegarse hasta configurar una estructura espacial de gran dimensión. Su temática es la misma que Candela (la misma que interesa a Fuller y a Ove Arup), las cubiertas. Pero Pérez Piñero no está familiarizado con el hormigón y las cáscaras. Él parece un hombre de artilugios, de pequeñas maquetas móviles manejables con las manos, que acaba de descubrir una disposición de barras rígidas articuladas que, estirada, se expande como un pantógrafo tridimensional.

Una imaginación comprometida con la materia rígida y superficializada y otra, estimulada por la movilidad de mecanismos que, extendidos como estructuras espaciales no compactas, tienen que completarse con cubriciones superficiales relativamente independientes de las soluciones de los mecanismos portantes.

A partir de 1961 la trayectoria de Candela, ya famoso y reconocido, evoluciona hacia la consideración de grandes estructuras deportivas para las que su técnica fabricadora de cáscaras resulta limitada. En este empeño, no deja de considerar la utilidad de las cúpulas esféricas de elementos metálicos, de las que P. Piñero, cada vez es más especialista, hasta que, en 1966, proyecta (con Castañeda y Peyrí) el Palacio de los Deportes de México DF, rematado por una cúpula esférica, organizada en planos convergentes en el polo (por recomendación de P. Piñero), cuyos vanos se rellenan con paraboloides hiperbólicos (una superficie bien conocida de Candela) suspendidos, que rigidizan la cúpula y resuelven la cubrición a la intemperie. En este proyecto, Candela inventa un híbrido estructural que le vincula a P. Piñero y le permite ganar el concurso y construir el edificio para la Olimpiada del 68. La cúpula híbrida del Palacio es una gran conquista imaginaria, una especie de cadáver exquisito temático y material a la espera de posteriores desarrollos.

P. Piñero, en ese período, ya arquitecto, desarrolla y perfecciona su primer mecanismo extensible y transportable, diseñando cúpulas macladas y cúpulas de módulos planos y directriz esférica. En este proceso, el ingenio de Piñero se sensibiliza con el invento de Candela y empieza a trabajar con el objetivo expreso de encontrar el modo de construir estructuras desplegables que lleven incorporado el cerramiento.

Candela y Piñero se hacen amigos a raíz de conocerse en 1961 y, desde esa fecha, no dejan de mantener relaciones profesionales. Cada uno está en un ámbito profesional e imaginario propio y diferente, pero ambos sienten una atracción recíproca por la trayectoria y la experiencia del otro. Candela atendiendo a la viabilidad de planteamientos muy concretos, y P. Piñero totalmente entregado a la movilidad de sus mecanismos. En el año 1969, tras una previa asociación entre ambos para acometer una campaña de marketing de las interesantes patentes de Emilio, en el seno de la industria militar y civil norteamericana, la NASA se interesa por las estructuras de Piñero con el propósito de construir invernaderos en la Luna (recién conquistada). Piñero responde realizando una serie de modelos de cúpulas auto plegables adaptadas a los vehículos lunares. En estas visitas, y otras posteriores a esta entidad, Piñero es acompañado por Candela que, a la sazón, está empezando a replantearse su actividad profesional, gracias al interés que su personalidad y su obra despiertan en instituciones y empresas norteamericanas.

La relación Candela/P. Piñero, en los años 70, consiste en admiración y amistad y se basa en la complementariedad imaginaria abierta de sus experiencias y visiones constructivas, que ya habían producido, en el trabajo de Candela, la cúpula del Palacio de Deportes y, en el trabajo de P. Piñero, la preocupación por incorporar cerramientos rígidos en sus estructuras desplegables. Como prueba de ello, existen documentos en los que aparecen consejos, dibujos y cálculos, en ambos sentidos (de Candela a Piñero y de Piñero a Candela).

Candela y P. Piñero colaboran, por fin, en 1972, proyectando una cúpula esférica con lucernarios para el concurso del Velódromo de Anoeta. La solución que plantean es muy interesante. Un híbrido total que recoge las experiencias de ambos. Una cúpula de elementos metálicos y rápido montaje (así se denominan hoy estas propuestas) que recoge, en sus intersticios, superficies laminares que incorporan entradas de luz. Una estructura de P. Piñero rellena de elementos derivados de la experiencia de Candela, un diseño dialógico entre dos imaginarios. Candela y P. Piñero no ganan el concurso, pero su solución recoge la preocupación que P. Piñero desarrollaba en paralelo, en una nueva estructura que incorpora un cerramiento rígido (el Hiper cubo). Esta estructura había sido planteada como posible solución al transporte y despliegue en el espacio de grandes superficies para recogida energética mediante paneles solares (de ella, solo existe una maqueta que P.P. regaló a Dalí).

En el mismo año de esta colaboración, en 1972, muere Emilio Pérez Piñero en accidente de tráfico y, sin él, Candela concluye el desarrollo de la cubrición del concurso para el Velódromo de Anoeta, que se intenta construir en su homenaje. El proyecto fracasa porque no cabe en el solar.

Luego, la maqueta y los documentos gráficos de ese concurso desaparecieron. Con lo que el diálogo imaginario interrumpido de Candela y Piñero pasó al ficcionario de la arquitectura, dejando en el aire todas las conjeturas vinculables a la colaboración operativa entre ambos personajes.

Candela desde su imaginario material poblado de cáscaras de hormigón, encofrados, vertidos, etc, quizás fue pasando a una inevitable sensibilización frente a las cúpulas metálicas de rápido montaje. Es difícil pensar que Candela entrara en el imaginario móvil, de artesanía manual del primer Piñero. Lo suyo debió de ser buscar cúpulas metálicas en las que cupieran sus cáscaras tradicionales, como elementos complementarios de rigidización y cubrición. En este camino progresivo, la cúpula de Anoeta debía ser un acontecimiento. Que después de Anoeta Candela no continuara en esta profundización, pudo deberse a que no tuvo otras oportunidades de proyecto, o a que su relación con Piñero fue más heurística (estimulante) de lo que normalmente suele suceder.

Piñero debió seguir un camino imaginativo peculiar. Primero, artilugios de barras que se despliegan. Imágenes asociadas a las manos, configurando ámbitos y manipulando elementos articulados, pequeños, sin escala. Luego, con el sentido de la escala natural, la imaginación más estática de los rápidos montajes. Piñero tuvo que pasar de las imágenes dinámicas a las estáticas, de los mecanismos plegados a los desplegados, de los artilugios a las geometrías estrictas. Pero sin dejar de tener presente el fondo original de la transformabilidad. A Piñero el imaginario de Candela no tenía por qué afectarle. Él iba por delante y era más universal. Candela se limitaba al estatismo de las cáscaras.

Anoeta debió de ser la confirmación eficiente de la jerarquía imaginaria de la colaboración entre ambos. Piñero ofreciendo estructuras que Candela rellenaba. Candela demandando condiciones estructurales para colocar ingeniosos rellenos. Una combinación que se iba conjugando para proponer un sistema híbrido en el que las superficies alabeadas (rígidas *per se*) podrían comenzar a formar parte en el plegado de las estructuras móviles, cumpliendo las funciones de rigidización y cerramiento: verdadera asignatura pendiente de las estructuras desplegadas.

Han pasado los años. Hoy la herencia imaginaria de Piñero sigue pujante, aunque sin emblemas construidos. Mientras las cáscaras de Candela, transformadas en símbolos edificados, han perdido su intensidad provocadora de la imaginación. El ensueño de las estructuras móviles como elemento arquitectónico completo (esqueleto y piel), continuó en la impotente ficción de unos pocos para caer progresivamente en el olvido.

2. El Pensamiento Gráfico

Congreso EGA de Granada
(05-04-04)

Pensamiento gráfico designa la actividad reflexiva que se efectúa con imágenes mentales y palabras virtuales, frente a estímulos gráficos, y que puede producir respuestas verbales (enjuiciativas, comparativas, explicativas) y también gráficas. Estamos frente al pensamiento que se activa en diálogo con lo gráfico. Pensamiento mediado gráficamente. Pensamiento alrededor de lo gráfico.

Pensamiento nombra “lo que se tiene in mente cuando se reflexiona con el propósito de entender algo o deliberar para tomar una decisión” (Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora). Pero no se puede saber lo que se tiene in mente, por lo que habría que precisar que por pensamiento gráfico indicamos que cuando se maneja grafoaje (lenguajes o configuraciones gráficas), hay una actividad mental que lo acompaña.

Pensamiento gráfico es la indicación de una preocupación fenomenológico-operativa relacionada con la utilización de dibujos como propuestas objetivas artísticas o prototípicas tentativas para transformar el medio.

El dibujar no es pensamiento, es acción configuradora. La arquitectura tampoco es pensamiento. Pero suponemos y sabemos que hay un pensamiento subsidiario al dibujar, al proyectar arquitectura y al edificar.

En los años que llevamos constituidos en Área de Conocimiento, y a través de nuestros Congresos y Revista, se han acumulado un montón de aproximaciones al pensamiento gráfico que constituyen un corpus de escritos acerca de “la actividad reflexiva cognoscitiva y enjuiciativa enraizada en el dibujar y el proyectar como prácticas configurativas”. Estos escritos son el fundamento teórico de nuestra Área, al margen de las técnicas gráficas, las pedagogías y las prácticas docentes que se empleen en cada caso (en cada Escuela y en cada grupo pedagógico).

Hay que decir que la aproximación al pensamiento vinculado con la práctica gráfica (dibujar en general y dibujar proyectos) es, también, una ubicación de la reflexión sobre el pensar en relación a la cultura contemporánea. Es decir, un posicionamiento frente a la noción de pensamiento en los ámbitos disciplinares donde dicha noción es tratada: Filosofía, Psicología social, Psicología cognitiva, Lingüística, Teorías poéticas, etc., etc.,

Las comunicaciones presentadas en este apartado son diversas y como casi todas las otras ofrecidas en nuestros Congresos, son productos del pensamiento gráfico ya que consisten en reflexiones y declaraciones alrededor de lo gráfico arquitectónico. Sin embargo sólo algunas intentan reflexiones fundantes remitidas a dilucidar, esclarecer y posicionar la actividad gráfica en relación a las convenciones culturales más avanzadas o inquietantes.

Es curioso constatar la afluencia de comunicaciones orientadas al tema de la imaginación o, mejor, del imaginal arquitectónico. (Hay nueve aportaciones). El tema de la imaginación arquitectónico se señaló en el congreso de Valladolid pero hasta ahora no había sido tratado con intensidad en nuestras reuniones. También es destacable que se acometa por primera vez el tema de la relación entre arquitectura y narrativa verbal (3 comunicaciones).

Me preocupa que algunos de los trabajos presentados desconozcan los posicionamientos y acotaciones que colectivamente hemos conquistado en casi 20 años. No es que estén en contra de estas confluencias, lo que sería muy de agradecer, sino que no las manejan, lo que viene a decir que quedan lejos del núcleo en el que respira el pensamiento gráfico que nos vincula culturalmente.

Ahora me propongo dar un repaso a algunas declaraciones (convicciones) que entran en conflicto o refuerzan los posicionamientos y referencias más comunes en el área.

Empezaré enunciando los puntos que hay que considerar:

1. Mundo de ideas. Hay que esperar que la noción “idea” quede clara entre nosotros. Entendemos por ideas: los proyectos, las decisiones activas, las convicciones, etc. No las “preexistencias”, sino las determinaciones.

2. Pensamiento visual. (Arnheim) pensamiento estimulado por la visión del mundo. La visión que desencadena el pensar. No es pensamiento con imágenes ya que todo pensamiento incluye fantasmas (Aristóteles).

3. Vinculación entre relato y arquitectura.

Se llama arquitectoría a la entidad constitutiva de los fenómenos y las cosas. Narrar es una actividad social (del habla y el lenguaje). Pues bien, la narrativa es lo arquitectónico de los relatos. Cualquier relato es ya una arquitectura sin construcción.

Se narran comportamientos enraizados en lugares (que tienen lugar). Tener lugar es el fundamento arquitectónico de los relatos.

4. Visión aérea... vista de pájaro de Leonardo. La mejor ubicación para mostrar la figuralidad de los objetos desde fuera. Y para consignar lo extenso... (se ven panorámicas de cientos de kilómetros). Pero en el aire ocurre otro fenómeno. A veces se vuela entre la niebla, (Ganzfelds) y entonces se percibe el vacío palpante (Turrell).

5. Dibujar no es mirar... Es intentar la consignación del mundo.

Dibujar es un danzar que, a veces, atrapa las apariencias. Luego, las cosas se entienden a partir de cómo han sido dibujadas. No se ve con los ojos. Se ve con las manos (con los gestos) y con las palabras.

6. La perspectiva no permite ninguna operación interesante en el proyectar (ver Leonardo). Se proyecta en planta y sección, desde el realismo intelectual.
7. El dibujo es el dibujo. Una foto es un dibujo instantáneo. Hay fotos que se recogen en emulsión y otras que se recogen en códigos digitales. Analógico no significa nada para nosotros.
8. Forma sin materia. Buena, aproximación a la visualización simulada de lo real. (Boudrillard)... Y a la educación utilizando mundos ilusorios desrealizados.
9. Análisis... Análisis gráficos... Conocimiento analítico. (Hay varias comunicaciones en donde lo analítico es claramente maltratado).
El análisis no permite "conocer".
El análisis es un procedimiento reglado y modelado para validar o descalificar (falsabilidad de Popper) ciertas hipótesis de pertenencia imputadas a un objeto sometido a examen. Se analiza después de tener la previa "comprensión" de algo, en razón a poder explicar con cierta autoridad la comprensión que se aventura. Se ha llamado filosofía analítica a una corriente post positivista empeñada en aclarar el lenguaje empleado en la filosofía desde el punto de vista de la coherencia (criterio de verdad) de las proposiciones lógicas. La idea de análisis como negación (como destrucción) es de Hegel (Fenomenología del Espíritu).
Los artistas cuando producen no analizan nada, hacen síntesis apriorísticas de la configuración parecidas a las síntesis prácticas que aísla Kant.
Además, los análisis no se aplican a la realidad sino a su modelización o teorización conquistada por las explicaciones de las comprensiones de los fenómenos.
10. La belleza ya no es entendible como equilibrio formal. La belleza indica la peculiaridad de ciertas obras que permiten la disolución de las barreras del yo (ver Jonh Dewey y Ciaran Benson) cuando se experimentan como obras.
11. Un levantamiento no es pensamiento gráfico fundante.
Es una aplicación de una técnica consignativa.
12. Modelos iconográficos. Esta noción aparece en una delirante comunicación metodológico-globalizadora sobre la generación automática de "ideas" arquitectónicas.
Visión idealista formalista contraria a nuestra visión de la arquitectura.
13. El juego. Lo lúdico. La errancia. Son buenos enfoques teóricos para encuadrar el dibujar y el aprender a proyectar.
14. La ciudad es el marco y el referente estructural de la narratividad moderna (de la novela). El paraíso es el paradigma de las visiones arcádicas en que felicidad suplanta a placer.
La familia imaginal Ferris –Flash Gordon... Rascacielos... etc. es tan productiva como la que conduce de la vida monástica al Falanasterio (la ciudad en un solo edificio)...
Hacer un primer inventario de familias imaginales.

3. La tiniebla y luz (Acerca de Turrell)

(06-04)

1

Hace años, por los 70, en una memorable cena, Palazuelo nos hizo asistir (a Santiago Amón y a mí) a una sesión de encantamiento. Era primavera. Estábamos en un local situado en un piso de la calle Fernández de la Hoz (Madrid) con las ventanas abiertas. Nos pidió que cerráramos los ojos y escucháramos el silencio durante un rato prolongado. Fue sorprendente. El entorno de objetos próximos se despegó de nosotros y la amplitud del vacío resonante de la ciudad se nos patentizó como una envoltura activa con dimensiones sensibles (indefinidas pero palpitantes) que se acoplaba perfectamente a la entidad volumétrica de nuestros cuerpos.

Desde aquel acontecimiento, cada vez que entro en un ámbito arquitectónico desconocido, edificio o espacio público, paso un largo rato con los ojos cerrados escuchando y sintiendo el silencio vibrante de la amplitud configurada. Como aquel extraño rey de Italo Calvino ("Un rey escucha" en "Bajo el sol jaguar", Barcelona, 1989) que, extático en su trono y sin hacer uso de sus ojos (no se sabe si era ciego), sentía el palacio que le acogía como su propio extendido cuerpo, que no cesaba de enviarle mensajes sonoros y cutáneos capaces de informarle, con escrupulosa precisión, de la cambiante situación de su reinado.

Por aquel entonces se nos ocurrió, en sintonía con estas experiencias, utilizar la penumbra (la oscuridad) como situación pedagógica singular para hacer notar la envoltura de la arquitectura, a partir de la resonancia ambiental en los lugares en los que, o no se quiere mirar nada o no hay nada que mirar. De esta iniciativa nacieron una pedagogía del dibujar que denominamos "Las figuras de la luz" y un entendimiento de lo arquitectónico desde sus constituyentes internas más básicas (ambientales y dimensionales) que denominamos "El grado cero de la arquitectura".

En medio de los esfuerzos por precisar estas orientaciones didáctico-teóricas, descubrimos el trabajo de J. Turrell, que nos pareció muy próximo a nuestras permanentes inquietudes y, además, paradigmático. Conocimos a Turrell en una exposición en Madrid (La Caixa, noviembre de 1992). Allí experimentamos ciertos espacios y algunas de las células perceptivas, y accedimos a un buen catálogo lleno de información sobre el trabajo general de este autor. A partir de entonces no hemos interrumpido nuestra búsqueda de referencias. Nos fascinaron las "Wedgework series" y los "Mendota Stoppages" muy cercanos a nuestras experiencias. Después asistimos, en el P.S.1. de Queens, en el año 2001, a una sesión en la instalación Meeting de la familia "Sky spaces". Mas tarde, desde Madrid, conversamos con él, vía satélite, acerca del Roden Crater (Madrid, Arco del año 2002).

2

El sorprendente Turrell de 1992 se ha transformado hoy en un importante referente de nuestras preocupaciones didácticas por la oscuridad y las figuras de la luz y, desde luego, de nuestras inquietudes teóricas, que pasan por la búsqueda del fundamento arquitectónico (referencial) de la arquitectura.

Con ocasión de esta exposición que presenta el IVAM, queremos ofrecer un homenaje a su figura para celebrar la enorme influencia estimulante (conmovedora) que ejerce en nuestra actividad de enseñantes de la arquitectura. Y lo hacemos en forma de pequeños escritos que se han ido redactando con ocasión de diversas reflexiones en las que no hemos podido dejar de evocar su trabajo.

3

Turrell es un inventor de recintos que son trampas donde se atrapa la luz en el seno de la oscuridad o la penumbra. Configura lugares radicales dentro de los cuales, sin nada que hacer y con poco o nada que mirar, se provoca un acomodo situacional (cognitivo y perceptivo) del espectador, que desencadena en él una actividad fenoménico-metafórica excepcional.

Es ocioso conjeturar como pudo Turrell empezar su serie de arquitecturas para la penumbra pero, iniciado el proceso, basado en la experimentación de los límites de la percepción visual, todo su trabajo se nos antoja como un obsesivo (recurrente) empeño por radicalizar la extrañeza. Lugares como madrigueras, o como cuartos con rendijas por donde penetra la luz de la noche. Habitáculos cerrados, en penumbra, donde la luz tenue reflejada se deja sentir como autónoma. Y celdas donde la atmósfera uniforme (oscura o con cierta claridad) provoca el invento de la luz envolvente (Campos Ganzfeld). Y en éstos ámbitos, el espectador relajado que pierde sus referencias habituales para experimentar la disolución de sus límites y la aparición de otras dimensiones significativas.

En una conversación con A. Sarah Jacques ("Nunca no hay luz". En el Catálogo de la Fundación la Caixa, 1992), Turrell verbaliza la quinta esencia de su trabajo, que nosotros resumimos así: Una celda de incomunicación es horrible... Al principio no puedes ver nada... Pero resulta que nunca no hay luz... En un lugar así la mente fabrica un espacio mayor... En la oscuridad se aprende a ver donde nada se ve... La luz, entonces, se inventa... Inventar la luz es saltar (volar)... Y volar es puro júbilo... No podemos no ver... Busco en mis obras algo parecido a nuestro estado de ánimo cuando miramos el fuego... No quiero que haya focos, ni puntos, ni nada a qué mirar... La luz en que existimos generalmente es brutal... A oscuras se matiza mucho la luz... Hay luces que vienen de dentro... La luz está en el centro de cualquier discusión espiritual... Lo espiritual es compartir placer... El objeto de mi obra es la percepción de la luz (*la luz que no es brutal*).

En otra conversación, esta vez con Baldrige, dice: Busco la luz interior que se hace patente en la meditación, cerrando o entornando los ojos durante 10 minutos... El estado es como cuando se mira el fuego sin pensar con palabras...

4

Turrell desvela en sus instalaciones los límites de la percepción visual, que son las condiciones que preservan y dan acceso a las experiencias más originarias de la subjetividad. Según Benson ("The cultural psychology of self", Routledge, 2000), Turrell busca anular el pensamiento asociativo eliminando objetos en un ambiente en penumbra. Esta circunstancia contrarresta el sentido de la ubicación del espectador que se hace consciente de su insólita experiencia y se ve impelido a una intensa búsqueda de significados metafóricos cercanos a la experiencia mística. Benson argumenta que Turrell obliga en sus "trampas de la penumbra" a la disolución de las fronteras referenciales de la interioridad-exterioridad y a la pérdida del marco de localización que organiza la subjetividad.

Turrell en sus instalaciones enfrenta al espectador con sus propios fundamentos constitutivos (de la significatividad y de la relacionalidad) con el medio. Hace arquitecturas que muestran lo arquitectónico poético más radical, porque consigue que las figuras de la luz se objetiven y los ambientes en que aparecen esas figuras se transformen en envolvente. Turrell es un arquitecto de la arquitectonicidad y un artista de las figuras de la luz.

5

La reflexión poética dice sin cesar de la experiencia de la tiniebla, de la consecutiva noche y de un apagado amanecer subsecuente que se acompaña de luminiscentes figuras que anuncian el mundo de la cegadora luz (la luz brutal). Para Blanchot ("El espacio literario", Paidós, 2000) estas situaciones o estados conceptivos son los recogidos en el Mito de Orfeo que él identifica con la experiencia de la escritura. Orfeo, movido por la ausencia de Eurídice (por su desaparición), desciende a los infiernos para implorar la vuelta a la vida de su amada. Orfeo logra este propósito porque hechiza con su música a los guardianes de las sombras que no pueden negarle lo que pide. Aunque acceden a condición de que Orfeo no vuelva su mirada hacia su amada hasta que los dos alcancen la luz del sol. Pero Orfeo, sobrecogido por la oscuridad palpitante, vuelve la cabeza y Eurídice se esfuma.

Blanchot identifica el espacio literario (el espacio de la experiencia mística) con la mirada de Orfeo. Mirada que, siendo un acto solitario, ocurre en la oscuridad y alcanza la oscuridad desvaneciéndose en la ausencia. Luego comienza el regreso del día que exige e instaura la forma. Blanchot señala que la obra es desobra, la visión de lo invisible (de la mirada) la ausencia sin fin. Señala que la ceguera ocupa el centro del pensamiento del que obra.

6

El Zohar se da a conocer en el siglo XIII por Moisés de León como obra de Simeón ben Yojai. Se llamó "Que haya luz" y se imprimió en Cremona en 1558. Es un libro profético-místico, incomprensible desde la racionalidad. Su fuerza poética (metafórica) es altamente perturbadora. Nosotros lo hemos leído como se lee un poema épico dedicado a la creación que repite de múltiples maneras la mitificación de todos los comienzos.

La épica de la luz se puede resumir así: La sustancia del mundo está formada por cierta luz, que es la fuerza creadora. Después, hay una luz visible que fue creada por la luz primordial (el cuarto día) y que da lugar a otra luz que es oscura y es la sustancia de todo ser material. La luz es Palabra (Logos) que nace y el Logos es luz que conmueve y produce.

La épica de la luz se puede poetizar alternativamente.

El poder (misterioso poder) envuelto en lo ilimitado, sin forzar su vacío, permaneció oculto hasta que la fuerza (de los trazos) hizo brillar un punto... Más allá de ese punto nada es cognoscible y por eso se llama comienzo (Reschit).

En el principio había un esplendor... El Mas Misterioso agitó su vacío e hizo que ese punto palpitara... Con este comienzo la conmoción constituyó un palacio para su gloria... Nuevamente hubo esplendor envuelto... Este palacio es llamado Elohim...

*

El esplendor que se expresa, que decide ser esplendor, genera una emanación envolvente que es la propia decisión activada y nominada.

*

La Fuerza era vacía y sin forma... Había sido y ahora era limo y desecho... Se volvió caos, la morada de lo informe... Una oscuridad que era fuego potente cubrió el desecho informe... Y el espíritu de Elohim Yajim flotaba como un viento sobre la faz del desecho... Y ese viento diferenció una cáscara encima de lo informe hirviente... El desecho purificado emitió un viento grande que formaba las rocas... Luego Bohu generó un terremoto... Entonces la oscuridad fue tamizada y contenía fuego... Además había una voz... Tohu es un lugar sin color ni forma (*fuerza vacía*)... Bohu sólo tiene figura y forma... Bohu es lo que surge de Tohu... La oscuridad es un fuego negro de color fuerte... Hay un color rojo en la visibilidad, uno amarillo en la forma y otro blanco que incluye a todos... La oscuridad es el más fuerte de los fuegos y el sostén de Tohu... Oscuridad es fuego... Pero fuego no es oscuridad... El Espíritu es la voz que descansa sobre Bohu... La voz del Señor que está sobre las aguas...

*

"Y Dios dijo que haya luz", y la luz fue... "Y dijo" es una expresión que supone entendimiento... Dios dijo significa que el primigenio palacio (Elohim) generó y parió... Mientras producía en silencio, se oía fuera lo que gritaba... Eso era "Que haya luz"... "Y la luz fue"... La fuerza expansiva produjo un punto misterioso, el En Sof (lo ilimitado) que partió su eter y señaló el punto Yod... Cuando Yod se expandió lo que fue dejado resultó siendo Luz (OR), luz salida del eter... Este punto de la palabra OR es luz... Se extendió y brillaron de él siete letras del alfabeto que permanecieron fluidas... Así surgió el firmamento...

“Y Dios vió que la luz era buena”... Que era buena es la aceptación (columna central) que arroja luz arriba y abajo y a todos lados en virtud de Yhvh... De la luz completa se extendió el fundamento, la vida de los mundos (que es día del lado derecho y noche del lado izquierdo)...

El Zohar, en clave poético-épica, es un escrito circular edificado alrededor de la luz como metáfora central de toda creación, de toda renovación y de toda experiencia mística y beatífica. En el Zohar la luz es lo que no se puede disociar de la vitalidad. El centro de la decisión de vivir, lo que “no puede no ser” cuando hay vida.

7

Bachelard (“La flamme d’une chandelle”, Puf., 1961) recuerda que mirando la llama de una vela se ensueña la vida y el universo. Que la llama es uno de los más grandes operadores imaginarios. La llama de la vela es una fuente de luz que se puede mirar, que no deslumbra, y que permite asistir al estático espectáculo de la vida protegida en una sosegada envoltura. Bachelard nos recuerda que ante la llama se agranda el mundo, se inflama la expansión y se fuerza un mirar apasionadamente pasivo, desdoblado de nuestro ser pensante. Porque la llama de una vela es la minitización de la emisión de la luz como misterio central de la vida universal. Y la luz es una producción sobrevalorada del fuego. El fenómeno incomprensible que permite la existencia a todo lo demás. La luz es el producto purificador de la llama que consume cualquier materia. Cuando aparece la luz es que algo está ardiendo, que algo se consume en la voluntad imaginal de vivir. La luz se entiende, con Bachelard, como el reflejo que acompaña a toda vida de hecho o en ciernes.

En otro libro (“Psicoanálisis del fuego”, Alianza, 1966) Bachelard recuerda que la luz es un fenómeno producido por algo que siempre es como el fuego, de donde deduce que la experiencia del fuego es análoga a la experiencia de la luz. También señala que el fuego (o la luz) ha sido el elemento que ha resultado más difícil de reducir a sus dimensiones científicas, porque es el objeto fantástico más potente, vinculado a los más profundos mitos genéricos, a la supervivencia, a la cotidianidad, a los premios, a los castigos, a lo social colectivo, al erotismo y a la sexualidad. Incluso a la capacidad intelectual del hombre (Mito de Prometeo).

En esta obra Bachelard identifica el fuego (La luz) como el motor metafórico central en la producción humana de fantasías.

8

Edward Gordon Craig (1872-1966) es, junto con A. Appia, un innovador teatral. Actor, teórico, autor, escenógrafo, divulgador... Viene aquí bien porque es el inventor de la instalación cambiante y expresiva, el descubridor de la “caja vacía sometida a la luz” como espectáculo autónomo. Siempre hemos visto en Craig una subterránea conexión con J. Turrell que no conocemos haya sido señalada por nadie.

A Turrell se le considera artista de lo inmaterial o de la luz y se le afilia en una cadena de realizadores que pasa por contemporáneos de Craig como Scriabin y Wilfred, y por artistas del vacío y de la luz como Moholy Nagy, Peranek, Gyula Kosice, Schoffer, Mack, Klein, y otros. Se le suele agrupar con autores como B. Nauman, W. de Maria, R. Irvin, D. Flavin, etc. (Chavarrias, J. “Artistas de lo inmaterial”, Nerea, 2002). Quizás el “filum” de los artistas de la penumbra y de la luz tenga que ser profundizada para recoger históricamente a otros precursores, pero no hay duda en el hecho de que las preocupaciones de Gordon Craig pueden inscribirse en esta línea genética de artistas.

Craig, hacia 1907 (A. Herrera, “E.G. Craig: el espacio como espectáculo” (Tesis doctoral)), propone escenografía con masas lisas, grietas entre esas masas y juegos de la penumbra y de la luz. Define en esta época el teatro como un arte del movimiento y de la luz. Habla de escenas contra los decorados clásicos y entiende las escenas como movimientos de cosas en la cambiante luz. Craig juega con la penumbra y con la sombra que son los elementos que llenan la caja volumétrica escénica de expresividad mundana. Más tarde, después de la gran Guerra y en el radical límite de su concepción teatral, Craig piensa que el sólo vacío escénico bajo el juego de la luz es capaz de hacer ver y revelar lo inexplicable, que es de lo que se trata en el arte del teatro. Argumenta: “La escena (el vacío escénico) tiene un rostro. Su superficie recibe la luz y, según ésta cambia de posición, la escena misma varía en diálogo con ella, como un dueto, ejecutando figuras como una danza. Porque la luz se mueve sobre la escena y al moverse produce una música visual. La relación de la luz con la escena es muy similar a la del arco con el violín o de un lápiz con un papel. Durante todo el desarrollo del drama, la luz, ora acaricia, ora golpea; nunca está inmóvil aunque muchas veces sus movimientos no son visibles. Los actos se diferencian porque la luz cambia totalmente”.

Gordon Craig no paraliza la luz como Turrell, sino que la mueve para componer una danza con sus figuras. Turrell aquietta la luz en el vacío de sus escenas trampa, o deja que se muevan con extrema lentitud, agigantando la sensación de asombro extrañado de un espectador situado dentro del escenario. De cualquier modo los Mendota Stoppages habrían cautivado a Craig.

9

Llamamos figuras de la luz a los resplandores que, en la oscuridad, descomponen las tinieblas y hacen aparecer reflejos que son promesas de objetos todavía sin perfilar. Cuando las figuras de la luz son el efecto de haces luminosos de cierta potencia, adquieren el protagonismo visual, disolviendo la oscuridad en los objetos dispersos que enmarcan los territorios. En intensidades intermedias, la luz contra las cosas, inventa la misteriosa figura de la sombra, que es la porción de oscuridad que permanece al abrigo de la luz entre los objetos opacos.

Las figuras de luz aparecieron entre nosotros como una situación docente especial, que permitía experimentar la envoltura de los espacios oscuros, invertir la mirada, aprendiendo a ver las figuras de luz como auténticas entidades

al margen de los objetos donde las figuras refulgen, y, además, servirá como referente externo para practicar el dibujo “asombrado” (ver J. Seguí “Oscuridad y Sombra” ed. Instituto Juan de Herrera, 2003). Nuestras “figuras de la luz” nombran una práctica y una experiencia en el currículo de los estudios de arquitectura que fuerza a los alumnos a verse envueltos y a positivizar como objetos autónomos los reflejos imprevistos o intencionados de la luz.

Turrell nos ayudó a entender esta práctica en su radicalidad ya que, desde que empezamos a ejercitarla, fuimos conscientes de la capacidad disolutiva de los límites que tiene la oscuridad, y de la potencia de transformación de la mirada que conlleva el ejercicio de no mirar los objetos cotidianos, para entender la luz recortada (figurada) como un objeto inmaterial.

10

Arquitectónico, que es perteneciente a la arquitectura, también quiere decir (en Aristóteles, “Ética a Nicomaco”, Orbis, 1985) el saber que organiza; lo que organiza los planes de vida. Leibniz llama arquitectónico a aquello donde se asienta la sabiduría y dice que algo se explica arquitectónicamente cuando recurrimos a las causas finales, conociendo suficientemente los usos de ese algo (Leibniz, “Monadología”, Pearson, 1984). Lambert indica que lo arquitectónico equivale a un sistema lógico-ontológico constituido por todos los conceptos pensables susceptibles de enmarcar la totalidad de la existencia. Para Kant (“Crítica de la Razón Pura”, Orbis, 1984) lo arquitectónico es el arte o la posibilidad de construir un sistema (cualquier sistema). En resumen, arquitectónico se refiere a aquello que nos posibilita dar significado a la finalidad de los acontecimientos y las acciones. También es aquello que organiza algo con sentido.

Lo arquitectónico de la arquitectura está, por tanto, en su sentido significativo, en su posibilidad relacional. No en la construcción o cáscara del edificio, sino en el ámbito interior de la cáscara, en el vacío teñido de ambiente, en tanto que ese vacío permite sentir las cosas que se hacen en su interior. Las que se hacen y las que se pueden hacer. Una buena arquitectura refuerza esos sentimientos hasta llegar a evidenciar las relaciones que los soportan. Heidegger indica que la buena arquitectura patentiza lo que engloba o enmarca, hace notificar lo que obstaculiza u oculta (“Génesis de la obra de arte en Arte y Poesía”, FCE, 1980).

Llamamos “grado cero de la arquitectura” en analogía a la denominación de Barthes (Barthes, “El grado cero de la escritura”, Siglo XXI, 1980), a la arquitectura que busca lo arquitectónico que la organiza, a la arquitectura neutra, insípida, que persigue su autodestrucción como objeto, que busca el fundamento que organiza la significación de la envoltura. A lo que queda cuando la arquitectura desaparece o está a punto de desaparecer.

En este sentido, entendemos el trabajo de Turrell como una experimentación básica de lo arquitectónico materializada en sus construcciones destinadas a la penumbra. Tal como hemos señalado, con el grado cero de la arquitectura estamos cerca de la psicología de las situaciones vitales de Nicol (Eduardo Nicol, “Psicología de las situaciones vitales”, FCE, 1953) y de la concepción de la mismidad (self) de Benson, que podríamos entender como estudios que tratan de discurrir acerca de la localización como constituyente de la arquitectonicidad de los sujetos. Turrell nos indica un camino de experimentación y aprendizaje en lo arquitectónico, que sería, al decir de Muntañola (“L’arquitectura, es pot ensenyar?”, Academia de San Jordi, 2002), la experimentación nítida de la pura envoltura como almacén dialógico de la espacialidad.

11

¿Es que los sentidos pueden registrar sin más las experiencias arrastradas en la ejecución de las obras?
¿Es que las obras pueden ofrecer la incertidumbre que las acompaña? ¿La arbitrariedad oculta que las ha sostenido hasta abreviarlas en obras?
¿Se puede mostrar la esencia de la oscuridad? ¿Se puede acaso inventar la luz?
¿Se puede jugar con lo oscuro previo y dejar que la incandescencia se cuele entre los objetos, obstaculizada y mediatizada, mientras se vive con medias palabras la mentira de perderse, imaginando discursos que hablan fragmentariamente de la tiniebla y de la luz?.

12

AFORISMOS DE LA ENVOLVENCIA Y DE LA LUZ.

La sabiduría está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado. En el origen de la luz.

Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes. Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.

La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño avanzado y su horario el atardecer.

El grado cero no tiene pathos; es una accésis.

El grado cero de las artes está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que de desprendan los demás valores en forma de impulsos irreprímibles.

La narratividad es lo que no puede destruirse sin la autoaniquilación del escritor. Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.

Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.

Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.

El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.

La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.

El grado cero del arte inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene en la utopía del arte.

*

Oteiza ("Quosque Tandem", Pamiela, Pamplona, 1993) aventura que apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura receptividad.

Estilo es imaginación. Estilo es ritmo, ademán, luz. El estilo acaba en silencio. Creer es crear

El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la segunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y trascendente como libertad frente a todo.

El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.

El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración de las artes (en lo arquitectónico).

Muntañola sostiene ("L'arquitectura, es pot ensenyar?", Academia de San Jordi, Barcelona, 2002) que la arquitectura, en su grado más arquitectónico, aparece en la experiencia colectiva del diálogo. Teatro, danza y música contienen altos grados dialógicos. Lo arquitectónico es lo dionisiaco, lo enajenante, lo orgiástico, pero contenido, relentizado, vaciado. El espacio es la dialogía social. La significatividad detenida por la pertenencia de lo social.

*

Tener la vista clara es perder la forma humana.

La mirada es una prótesis que agranda los cuerpos y objetos, y los distancia.

El mito es la primera envoltura colectiva. El sostén de la significación cultural. Lo arquitectónico más básico.

La narratividad organiza la experiencia y arma el mundo de sentido. Es otro radical de lo arquitectónico.

La memoria es el residuo de lo que hay que olvidar. Es el depósito vaciado que certifica el pasado. El recuerdo se pega a los afectos. Otra dimensión de lo arquitectónico.

El afecto es la condensación olvidada del recuerdo.

La narratividad depende de los topos, de la metáfora. La metaforación es lo arquitectónico de lo arquitectónico.

La metáfora describe lo inenarrable.

*

El medio de la fascinación, donde lo que se ve se hace interminable, es donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve pero no deja de ver porque es nuestra propia mirada. Luz fascinante que es, asimismo, luz luminosa y atractiva.

La ausencia no se ve porque ciega.

El grado cero de las artes (la insipidez, el desapego) se sitúa en el ámbito de la luz extensa del ocaso.

13

Obras consultadas

1. AA. VV. "El Zohar". Sigal, Buenos Aires, 1970
2. Aristóteles. "Ética a Nicómaco". Ediciones Orbis, Barcelona, 1985
3. Bachelard, Gaston. "La falme d'une chandelle". Puf, 1961
4. Bachelard, Gaston. "Psicoanálisis del fuego". Alianza, 1966
5. Barthes, Roland. "El grado cero de la escritura". Siglo XXI, 1980
6. Benson, Ciaran. "The cultural psychology of self". Routledge, 2000
7. Blanchot, Maurice. "El espacio literario". Paidós, 2000
8. Calvino, Italo. "Bajo el sol jaguar". Tusquets, 1989
9. Chavarría, Javier. "Artistas de lo inmaterial". Nerea, 2002
10. Gordon Craig, Edward. "El arte del teatro". Hachette. 1911
11. Heidegger, Martín. "Arte y poesía". FCE, 1980
12. Herrera, Aurora. "Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo". Tesis doctoral, ETSAM, 2004
13. Kant, Immanuel. "Crítica de la razón pura". Ediciones Orbis, Barcelona, 1984
14. Leibniz, Gottfried Wilhelm. "Monadología". Pearson Educación, Madrid, 1986
15. Muntañola, Joseph. "L'arquitectura, es pot ensenyar?". Academia de San Jordi. Barcelona, 2002
16. Nicol, Eduardo "Psicología de las situaciones vitales". FCE, 1953
17. Oteiza, Jorge de. "Quosque tandem". Editorial Pamiela, Pamplona, 1993
18. Seguí, Javier. "Oscuridad y sombra". Instituto Juan de Herrera, 2003

19. Turrell, James. "*James Turrell. The other horizon*". Atje Cantz Verlag, 1983
20. Turrell, James. "*Turrell*". Fundación La Caixa, 1992
21. Turrell, James. "*James Turrell*". Cont. Art Center Mito 1995.1999
22. Turrell, James. "*Kijkduin*". Stroom, 1996
23. Turrell, James. "*House of light*". Gendaikikakushitsu, Tokyo, 2000

4. Dalí – Pérez Piñero y la arquitectura de cristal

(01-08-04)

Hay un video inédito en que Dalí habla con Carlos de Miguel del desaparecido Pérez Piñero.

En el documento, Dalí está muy afectado por la muerte en accidente del joven arquitecto, que le ha impresionado profundamente con su vitalidad y sus propuestas de cúpulas y estructuras desplegables. Ha trabajado con él en la erección del Museo de Figueras, conoce sus propuestas y las admira con sinceridad.

En su monólogo, Dalí hace un panegírico de Pérez Piñero señalando sus méritos y su singularidad creativa para pedir a todos los responsables de la edificación del país que intenten construir el proyecto de “cúpula erizada” que el malogrado arquitecto (con la colaboración de F. Candela) ha redactado para el Concurso del Velódromo de Anoeta de San Sebastián. El proyecto había sido descalificado por no cumplir la condición de ser presentado por una empresa constructora.

Para Dalí esa cúpula con escamas sueltas es un arquetipo inefable que nosotros entendemos heredero del sueño experimental de la arquitectura del cristal e imagen mecanicista del erizo de mar con el que Dalí se coronó para ser retratado por Buñel en 1929.

En las sucesivas revisiones del documento filmado, quedamos persuadidos de la directa inclusión por parte de Dalí de las cúpulas de Pérez Piñero en la atmósfera utópica de las arquitecturas de cristal.

Dice Dalí, en un momento de su alocución, que “recordando a Eugenio d’Ors que decía que las arquitecturas de Palladio (cuando se miran sucesivamente desde todos los lados) acaban transformándose, como el diamante, en luz, como las cubiertas erizadas de Piñero se sintetiza en *una gloria de la luz*”.

Mas adelante dice: “Piñero había regalado a mi esposa Gala una pequeña cúpula que vamos a instalar en un terreno de Ampuria Brava. Para demostrar lo maravilloso que sería... todo el Golfo de Rosas rodeado de esas cúpulas transparentes que serían como erizos de mar neoplatónicos. En vez de esas horribles construcciones que parecen cajas de zapatos de cemento y que van a destrozar nuestra geología. Sería maravilloso ver todo brillar lleno de luz como diamantes. Hagamos un compromiso: diamantes=erizos de mar.”

No hay duda. Dalí parece estar hablando de los dibujos alpinos de Bruno Taut pero con cúpulas de Piñero y situadas en la Costa Brava; y aduciendo argumentos que podemos encontrar en los escritos de Scheerbarth (“La arquitectura de cristal”) o del propio B. Taut (“Arquitectura alpina”, 1919 y “El mundo arquitecturado”, 1920).

Repasando la iconografía de los visionarios alemanes del principio del siglo XX y la obra pictórica de Dalí, también se descubren afinidades intensas. Por ejemplo, en “La última cena”, cuadro de 1955, se presenta la sagrada escena en el interior de un lugar cubierto por vidrios transparentes montados en un icosaedro leonardesco (uno de los cuerpos platónicos que sirvió para ilustrar “La Divina proporción” de Lucca Pacioli). Y en el “Santiago de Compostela”, de 1957, se presenta un apóstol ecuestre, flotante y visto desde abajo, cubierto por una arquería gótica transparente, sin plomo. Cualquiera de estas obras se puede entender precedida por propuestas arquitectónicas expresionistas dibujadas como “El espacio que se abre” de Bruno Taut (1920), “La Casa Floreciente” de Max Taut (1921), o “La ciudad caleidoscopio” de Uriel Birnbaum (1922).

*

Dalí esta fascinado desde 1966 por P. Piñero, entre otras cosas, porque lo ve como el artífice que puede hacer realidad el sueño confuso de la arquitectura de vidrio que se vincula con la antigua imagen-fuerza de la ciudad celestial del Apocalipsis, que brilla porque se deja atravesar por la luz. El artículo de R. Haag Bletter “The interpretation of glass dream” (vol. XL, Marzo 198, Journal of Architectural Historians) desarrolla con precisión este radical imaginario.

No sabemos con certeza si fue Dalí el que vinculó las cúpulas de Piñero con la raíz imaginal de lo cristalino-luminoso, o si fue Piñero el que indujo en Dalí la intensa visión de las ciudades de cristal. En cualquier caso, ambos personajes acabaron unidos por la potencia de una imagen generica que condensa, según su Wönlinger (“Abstracción e Einfölung”) la belleza abstracta de lo inorgánico.

*

La arquitectura, como todas las artes, se desarrolla conmovida (estimulada) por ciertas imágenes que provocan intensas energías productivas. Los psicólogos sociales las llaman ideas-fuerza para indicar su naturaleza temática imaginal y su potencialidad como desencadenantes colectivos de la acción realizadora.

La arquitectura de cristal es una auténtica imagen fuerza en la génesis de la fantasía desencadenante arquitectónica, como lo son, la regla de San Benito y la Torre de Babel.

5. Formar

Carta a Conchita
(20-08-04)

Querida amiga:

Hablando contigo estoy empezando a ver que la mayor parte de las dificultades para comunicarnos respecto a la arquitectura y su proyecto está en la blandura de muchas de las palabras que empleamos, que han llegado a ser usadas con multitudes de acepciones semánticas acuñadas en la confusa retórica de los escritos que manejamos. Es como si el lenguaje común (la doxa, la opinión) arrastrara los significados a su punto más ambiguo (borroso) para, con su insignificancia, hacerlos más democráticos.

Repasando nuestros encuentros, he aislado varios términos que según se entiendan pueden dificultar o facilitar la exactitud (rigor) de nuestras argumentaciones respecto a la arquitectura y su correlativa acción proyectiva.

El primer de ellos es "forma" que, según se entienda, puede llegar a diferenciarse nítidamente de otros que a veces sinonimizan con él, como imagen, figura, presencia, cuerpo, etc. El otro es el "hacer" que como denominación genérica tiene diferentes entendimientos según los paradigmas antropológicos que se empleen. Esto pasa también con el término percepción. Y con espacio. Y con idea. Y, como no, con el entendimiento socio-productivo-artístico de la arquitectura. Todas estas nociones convencionalizadas en tópicos vinculados a mitos (pre o post modernos) llevan a enfoques pedagógicos de la arquitectura que llegan a ser disparatados en algunas circunstancias.

A continuación iré desarrollando cada uno de los términos, sin privilegiar a ninguno, en el orden que me vaya imponiendo la urgencia dialogica de su pertenencia académica.

Te envío lo que he recogido hasta ahora.

Forma

Entendemos la palabra "forma" vinculada a la acción designada por el verbo "formar". Diremos que forma quiere decir para nosotros "formado", realizado, producido, generado. Lo formado es lo que ha alcanzado forma mediante algún proceso de transformación aplicado sobre algo transformable (la materia). Forma será lo que es como es en cuanto que en algún otro momento ha sido de algún otro modo.

La forma es la apariencia de cada cosa, entendida como estadio final (actual) de un proceso que la ha hecho (conformado). Si frente a cualquier objeto (objetivación) desatendemos a su proceso de formación y nos remitimos a su mera apariencia, no estaremos frente a una forma sino a una entidad sin historia (sin profundidad) que exhibe unas características experimentales que ya no podemos llamar forma y que designamos por su experiencialidad: figura, imagen, textura, corporeidad, aspecto, etc.

La forma de la naturaleza es la misma naturaleza devenida en la apariencia que presenta en un momento. La forma plástica es la obra terminada en cuanto que organización alcanza en su ejecución. La forma arquitectónica es la edificación construida entendida como producto industrial que es la representación materializada de un modelo configurado que también ha sido formado (el proyecto arquitectónico). El edificio es una forma construida a partir de un proyecto, que es una forma dibujada como prefiguración de su posterior representación edificada.

Acción (El olvido y la memoria), la percepción de la arquitectura. Espacio.

6. Espacio

(01-10-04)

En el Ferrater Mora.

Einstein decía "Para saber algo sobre los métodos usados por los físicos teóricos hay que atenerse al siguiente principio: "no prestar atención a lo que dicen, sino a lo que hacen".

Leibniz: el espacio no es un absoluto, no es una substancia, no es un accidente de substancias, sino una relación. Como relación el espacio es un orden, el orden de los fenómenos coexistentes.

El espacio es un orden de existencia de las cosas en su simultaneidad.

Kant: forma a priori de la sensibilidad. El espacio es la condición de posibilidad de los fenómenos, una representación a priori (condición de la exterioridad; condición de la experiencia).

Berkeley: el espacio es irrepresentable sin cuerpos.

Hume: el espacio es el orden sucesivo dado por el hábito. Allí donde se aloja el hábito.

Hegel: el espacio es la exterioridad de la idea (un movimiento de su desarrollo). El espacio es el ser fuera de sí de la naturaleza.

Bergson: el espacio es el resultado de una detención como la inversión de un movimiento originario.

Heidegger: el espacio es el lugar donde se encuentran los entes. El espacio de los entes es el lugar donde se encuentran (y donde se mueven) cuando se puede decir que esos entes son entendidos.

El des-alejamiento, y la dirección (orientación) constituye caracteres de la espacialidad.

El espacio está en el mundo por cuanto es el ser en el mundo de la Existencia el que manifiesta el espacio.

La teoría de la relatividad no tiene que ver con ninguna imagen intuitiva donde el espacio y el tiempo estén fundidos.

1ª postura idealista: El espacio está en el sujeto

2ª postura realista: el espacio está en el mundo.

3ª postura: el espacio está en el mundo porque el ser en el mundo de la existencia deja "franco" el espacio, (lo produce?).

La orientación subjetiva (psicológica) del espacio. Vacío como libertad de movimientos. Vacío como falta de iniciativa (abulia mental). Lugar como entorno fijo diferenciable (Raum) con vacíos que permiten el momento (desplazamiento).

Ambiente como entorno lleno de cosas. La orientación física objetiva (matemática). Espacio, anillo, cuerpo, etc. Conjunto aislable operativamente determinado (elementos y relaciones).

En arquitectura, espacio como forma, espacio producido (elementos y relaciones en el tiempo de la génesis). [ver Lefebvre]

Resumen de entendimientos del espacio

1. Espacio como continente absoluto.

2. Espacio como sustancia de la que están hechas las realidades físicas.

3. Espacio como sistema de relaciones.

El espacio psicológico es una forma de estar en el espacio físico. El modo en que un organismo vive el espacio físico. El modo en que lo constituye haciendo y predicando: fabricando el *self* que determina la objetivación de los obstáculos de las situaciones.

*

"En el espacio abstracto, creado por el poder neocapitalista y las sociedades postindustriales, se instalan y se anclan las clases medias, neutras, porque están situadas social y políticamente entre dos polos: burguesía y clase obrera".

"Ese espacio no es expresión de esas clases, sino el espacio que a esas clases les asignan las grandes estrategias. En él esas clases encuentran lo que buscan y buscan lo que encuentran: un espejo de su realidad, representaciones tranquilizantes, la imagen de un mundo social, donde ellos tienen un lugar etiquetado y asegurado. Sin embargo en ese espacio son manipuladas por medio de sus aspiraciones inciertas y sus necesidades demasiado marcadas".

"En el espacio abstracto donde se despliegan las estrategias, se desarrollan también los debates de la mimesis: la moda, el deporte, el arte, la publicidad y la sexualidad transpuesta en ideología.". (Lefebvre, H. *La production de l'espace*)

*

Vivimos con intensidad el espacio abstracto de Lefebvre, vacío pero estable, polimorfo y multifocal, difuso y cruel, racional y mágico, ilusorio. Espacio del poder (Miguel y su amigo Antonio son también conscientes de este ambiente). Somos productos de la medida, de la mediación, del intercambio. Y sus víctimas. Convencidos sin firmeza de nuestro papel, de nuestro destino incierto y bullicioso, de esclavos de lujo.

Ser clase media radicalizada supone, produce, la desnaturalización de las ideologías de clase. Si las ideologías de clase son sistemas de inadvertencia o advertencias estructuradas justificativamente, en el seno del espacio abstracto de las actuales clases medias, aquí los rasgos de inadvertencia y justificación se maximizan. Las clases medias urbanas exhiben sus respectivas ideologías de forma degradada, abstracta, como instrumentos de intercambio y legitimación de su seguridad de clase media, pero sin convicción, pues la realidad de la medialidad (mediocridad) es más fuerte que la aspiración de conservación o revolución.

7. Diálogo sobre la comprensión de la ciudad (02-10-2004)

Me planteo este escrito como un diálogo un amigo, a propósito de un trabajo suyo que acompaña y enmarca un ejercicio de curso realizado en su ciudad con sus alumnos.

Creo entender claramente el propósito formativo en la comprensión de la ciudad con ayuda de la experiencia del dibujar que hay detrás del planteamiento de mi colega. También acojo con interés su honestidad en mantener un enfoque referencial peculiar que permite justificar el ejercicio propuesto. Pero no puedo evitar memorar referencias posteriores a las mencionadas explícita e implícitamente en el trabajo que conformarían hoy modelos referenciales distintos dentro de las mismas preocupaciones pedagógicas y formativas. Veamos.

Según las últimas reflexiones provenientes de la psicología cognitiva, percibir es una función muy compleja que, apoyada por los sentidos aferentes (la vista, el oído, el tacto, etc.), se organiza en base a la experiencia esquematizada por la acción y a la categorización general soportada por el lenguaje. Varela ("Conocer", Gedisa, 2002) subraya que no se "ve" con los ojos propiamente cuando recuerda que el área cortical donde se concentra la visión es estimulada solo en un 20% (porcentaje muy pequeño) por la actividad neuronal desencadenada en la retina. Indica que descubrir que el 80% de la estimulación perceptiva visual procede de regiones cerebrales internas, ajenas a la visión, debería llevar a entender la percepción en general como resultado de la interacción (enacción) espontánea de la totalidad orgánica (cerebral) que alcanza en ocasiones situaciones relativamente estables. Desde esta observación algún otro autor (Bruner) ha llegado a decir que se ve, sobre todo, con palabras, con relatos, al considerar el lenguaje y la categorización conceptual como el único marco capaz de determinar el reconocimiento. Distinguimos como percepción visual lo que pasa por nuestros ojos porque condensamos las sensaciones en esquemas relacionables, conceptuales, manejables, útiles. Nadie puede ver algo que no esté relacionado con lo que ya sabe y es de su interés.

Por esto mirar la ciudad es un ejercicio relativamente vago hasta que la ciudad puede ser significada y narrada, que es lo mismo que decir percibida. Bourdieu ("La distinción", Madrid, Taurus, 1979), indicó en alguna ocasión que la arquitectura y la ciudad son invisibles para el ciudadano medio o, dicho de otra manera, que la ciudad, como la arquitectura, solo son visibles parcialmente en razón a la significación utilitaria (de referenciación cotidiana) que se va pegando a los ámbitos aislables del contexto general.

Monetti ("Atlas de la novela europea 1800-1900", Trama, 2001) señala que la novela evoluciona en la misma medida en que se consigue narrar el medio en que se habita. Indica que la novela nace como forma simbólica del estado-nación cuando se logran contar las luchas internas que lo constituyen. Y como forma simbólica de la sociedad industrial (XIX) cuando se llega a relatar la configuración de las ciudades como sistemas de lugares vinculados con los estatutos sociales de sus habitantes. La tesis de Monetti es muy fuerte y decisiva: la ciudad se vive con la ayuda de los esquemas capaces de soportar historias albergadas. Lo fundamental de una ciudad es su entidad como sistema de lugares donde han ocurrido historias y donde se pueden alojar otras historias (narraciones)

La ciudad es entendida hoy por muchos como un crisol de relatos, como un conjunto de fondos (decorados) donde se han desarrollado y se desarrollan acciones sociales que se pueden contar. También la arquitectura es un fondo de figuras narrativas. Entendida así la ciudad (y la arquitectura) en ellas solo serán percibibles las partes de las que se puede hablar y en la medida en que den que hablar. El resto permanecerá invisible.

Enseñar a mirar la ciudad es proporcionar ficciones que permitan pegar historias a las figuras que se utilizan con la narración.

Dibujar la ciudad da que hablar y por eso enseña a ver.

Otro tema. Narrar supone discriminar, aislar un conjunto de acontecimientos, que son los que van a ser relatados, del contexto de los demás actos y situaciones que forman "lo" mundano. Narrar, como entender el entorno, supone diferenciar de un fondo genérico la figura de lo discernible en tanto que narrable. Este acontecer psíquico dinámico es el que descubre la psico-sociología de la Gestalt como fundamento generalizable de todas las actividades humanas significativas. Norberg-Schulz ("Genius Loci", Electa Edith ice, Milano, 1979) define el paisaje como unidad delimitada destacada como parte significativa del fondo general del entorno englobante. Para éste y otros autores un paisaje es un trozo del panorama visual que se diferencia del resto que lo contiene. Benson ("The cultural psychology of self", London, Routledge, 2001) sostiene que la mismidad (el *self*) se organiza cuando el sujeto se diferencia de los objetos, que es tanto como decir que el sujeto es el resultado predicativo del trato con grupos de eventos experienciales diferenciados, que toman la forma de objetos cuando son modificados y/o nombrados por alguien que, al modificar y nombrar, se constituye como sujeto.

Parece que ésta es una explicación plausible para la psicología cognitiva que entiende la percepción y el conocimiento como resultados globales, transitoriamente estables, de un proceso continuo de actividad incesante del organismo (actividad corporal y neuronal) mediado por el habla y la memoria y que no puede por mas que discriminar. Solo se pueden percibir o entender configuraciones parciales de cosas y eventos que se destacan de un fondo contextual en la medida en que ese "destacarse" hace entendible la configuración parcial que lo provoca como objetivación que tiene lugar relativamente al sujeto, desplegando así su carácter apriorístico espacial y contingente.

Solo vemos o grafiamos trozos de entre el barullo indiferenciado que es lo mundano que nos rodea. Cuando sacamos alumnos a dibujar la ciudad intentamos hacer visible un pedazo (aspecto) de ella señalándolo con palabras. Luego, el propio dibujo opera como narración (gráfica) que funde el entendimiento de lo en vías de ser dibujado como configuración aislable. Cualquier alumno, así, aprende a discretizar y significar el confuso ambiente que alcanzará la categoría de objeto analizable con el tiempo, cuando aparezca la arquitectura como constructo narrativo (incluso conceptual) perfectamente discernible con palabras.

Reconocer es encontrar algo que cabe en una narración consabida. Por eso Lynch y otros subrayan como elementos de la ciudad las configuraciones que, por analogía, se repiten en todas las situaciones vitales (sendas, hitos, nodos, bordes y barrios) y que Careri ("Walkscapes", Barcelona, Gustavo Gilli 2002) señala como soportes significativos de la errancia, directamente vinculables con el desplazamiento humano, en la medida en que se habla de él en cualquier lenguaje. Reconocer elementos es encontrar figuras que se ajustan a descripciones (o experiencias) pre-existentes y bien significadas.

Otra cosa. Por espacio se puede indicar varias significaciones, aunque no todas ellas son precisas para las necesidades argumentativas en la arquitectura y su enseñanza. Según Ferrater Mora, la noción de espacio se ha entendido en tres sentidos radicales desde tres posiciones diferenciadas. Desde la psicología, el espacio se entiende como vacío, como continente de los acontecimientos, como amplitud que permite el movimiento entre obstáculos. Desde las ciencias físico-matemáticas se ha entendido como contenedor absoluto (Newton), como sustancia de la que se hacen las realidades y como sistema de relaciones (Leibniz). Hoy prevalece el entendimiento del espacio como entidad formada por una serie de elementos y sus relaciones operativas.

Desde la filosofía, el espacio se ha entendido de las maneras anteriores y, además, como emanación de la existencia que produce un a priori indispensable del conocimiento; la propia condición de su posibilidad. Para nuestra angulación arquitectónica proyectiva y comprensiva nos interesa una concepción del espacio insustancial como experiencia psicológica de la amplitud y como sistema de objetos relacionados por su forma, entendiendo por forma la objetividad material en tanto que resultado de una formación, de un proceso de producción. Este es el punto de vista que sostiene Lefebvre ("La production de l'espace", Paris, Anthropos, 1974) para el que el espacio urbano (y arquitectónico) es el producto (forma) de la gestión social organizativa del medio, en razón a diferentes intereses históricos (de control, de accesibilidad, de clasificación de funciones de costos, etc.). Espacio como conjunto de elementos relacionados entre sí por causa de las utilidades que se buscaron y se buscan en su emplazamiento relativo, en sentido simbólico colectivo y en oportunidad tecnológica. Lefebvre entiende el espacio artificial humano como un sistema formado (realizado poco a poco) que solo es comprensible cuando se conoce el relato histórico que soporta su producción. Espacio como lugar significado por su génesis. Esta visión no es obvia en la experiencia de la ciudad hasta que se anexan a los edificios y al medio en que aparecen las explicaciones históricas que narran sus causaciones interesadas.

Todo aprendizaje comprensivo y propositivo está cercado por la narración sin la que es difícil pensar que puedan sostenerse los hábitos profesionales arquitectónicos, que se organizan articulados con los esquemas relativamente automatizados de comprensión y propuesta de modificación de los lugares sociales. La vista ya no es el órgano privilegiado que funda la veracidad (la fiabilidad), sino el órgano subordinado (de control) que se erige y articula con la experiencia del hacer asociada a los relatos que narran como se hizo lo que se hizo en el seno del habla de las sociedades.

8. Invariantes

(21-10-04)

Los invariantes (castizos o no), para los matemáticos, son las entidades que se mantienen idénticas cuando se producen cambios operativos (transformaciones). Al tomar el término en este sentido Chueca desvela que hay figuraciones arquitectónicas que se descubren inalteradas en distintos edificios, considerando que justamente la construcción es una especie de transformación a la que se someten ciertos elementos fijos para conformar el objeto edificada. El invariante de Chueca (castizo o no) es una metáfora imprecisa para señalar que la figura geométrica (directiva y reguladora) de específicos planteamientos parciales arquitectónicos, se repite. Más que algo que no se altera, el invariante de Chueca es una pauta que se repite, un modelo parcial que se ha hecho cotidiano (o común) en el proyecto y la ejecución de la arquitectura. Una pauta y una figura en el hacer que forma la forma, el oficio, que es la rutina que produce artefactos.

9. Lo arquitectónico

(28-10-04)

Hace algún tiempo que ya no me interesa la arquitectura como profesión. Me abruma y me angustia el papel de arquitecto que sabe que la edificación es un derecho de la gente (de los usuarios), un negocio de los promotores y una profesión artística del que proyecta e intenta controlar la construcción de lo proyectado. Además, como profesor universitario y como ciudadano involucrado en la cultura colectiva, asisto a la desaparición objetiva de la arquitectura que se sume sin remedio en la invisibilidad producida por la pérdida de su significación.

Desde hace tiempo creo saber que la edificación es una facultad/necesidad antropológica (existencial) de la que emana la arquitectura (el arte de edificar), que es una acotación experiencial elitista que solo adquiere consistencia cuando se tienen palabras y argumentos compartidos (narraciones) para poderla percibir formando parte de las construcciones.

También hace tiempo que constato que si alguna vez ha habido relatos contenedores de la entidad de la arquitectura, hoy esos soportes de la percepción se han debilitado hasta el punto de estar a punto de desaparecer incluso de los foros más interesados. Hoy en las escuelas de arquitectura no hay discursos compartibles. Los arquitectos estrella no se saben comunicar entre ellos coherentemente; de hecho no hacen el mínimo esfuerzo por comunicarse. Nadie sabe juzgar los edificios faraónicos-emblemáticos y tampoco nadie sabe qué decir respecto a la arquitectura medial del 99% de la edificación universal. La arquitectura se invisibiliza. Todos los edificios son "no lugares". Ya nadie llega a percibir ningún ámbito artificial envolvente. Solo quedan las rarezas espectaculares que no se ven por ellas mismas sino por su diferenciación contra la masa confusa, borrosa, de los demás edificios inclasificables, invalorable, imponderables, que borran progresivamente la entidad del medio artificial.

Hoy sólo hay un discurso significativo aunque no puede vincularse bien (claramente) con ciertos edificios: el de la sostenibilidad, que trata de una eticidad anticonsumista y ecológica al margen del aspecto presencial de los artificios arquitectónicos.

Marion Z. Bradley en las "Brumas de Avalon" relata la saga del Rey Arturo en clave perceptiva, ya que en el mismo lugar de Bretaña (en Avalon), las gentes podían ver (experimentar) dos mundos diferentes, uno arcaico y mágico y otro objetivo y cristiano, según la sensibilidad activada o reprimida por sus creencias. Su novela relata como la vitalidad del modo de ser objetivo-cristiano, en ascenso social, hace desaparecer poco a poco en la bruma de la insignificancia (en la invisibilidad) el modo de vida más arcaico.

Creo que la arquitectura (arcaica arquitectura) ha desaparecido perdida en las brumas que emanan de una visión del mundo enturbiada por la violencia del llamado pensamiento único capitalista y la universalizada virtualización de la insoportable realidad.

Hablar de arquitectura es vergonzoso porque solo es visible (tratable) la arquitectura fotografiada usada como propaganda de los grupos de presión y del marketing.

En esta situación solo me interesa de la arquitectura las tareas que me resultan placenteras cuales son: la radicalización proyectiva, el enfoque teórico a partir de una reflexión crítica extrema y la adecuación educativa de lo arquitectónico existencial.

Hablo de la arquitectura en su generalidad, como parte de los edificios y como fundamento de la ciudad, aunque admito que la ciudad tiene, al menos, su inevitable pertinencia como contenedor de todos los relatos novelables de la sociedad industrial desde el siglo XIX.

Me ha impresionado mucho darme cuenta de que lo arquitectónico es una componente bio-antropológica vinculada a la constitución psicológica de la mismidad (el *self* anglosajón) que supone la constitución narrativa de la relación con el mundo como condición de posibilidad de la subjetividad¹. También me ha conmovido la indicación que hace de la melancolía (enfermedad burguesa por antonomasia) el recipiente del sufrimiento gozoso y de la iniciativa artística.²

Creo que es tiempo de reenfocar la consideración teórica de la arquitectura y la consecuente pedagogía del oficio de arquitecto que habría de dejar de guiarse por la ideología de la aproximación a los genios mediáticos a la moda y reorientarse a la edificación sostenible sin pretender mantener vivo el cadáver obsoleto de la visibilidad arquitectónica. Esto también debería de llevar a buscar y proponer nuevos criterios (negativos sobre todo) de estilo basados en la invisibilidad inevitable de los edificios.

¹ Benson, Ciarán. *The Cultural Psychology of Self: Place, Morality and Art in Human Worlds*. Londres: Routledge, 2001.

² Bürger, C. y Bürger, P. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Tres Cantos: Akal, 2001.

10. 30 años de docencia
(29-10-05)

Tengo la sensación de que casi nadie sabe cabalmente que se ha intentado perseguir en la docencia del dibujo en la E.T.S.A.M. en los últimos treinta años. Es más que una sensación. Creo que, salvo alguno de mis colaboradores y un montón de alumnos, el resto de las gentes que se han relacionado con esta docencia han entendido poco o nada, aunque hayan asistido al espectáculo académico asociado a muestra pedagogía. Los alumnos a los que me refiero quizás todavía no puedan explicar lo que experimentaron en su momento y creo que algunos profesores solo han llegado a experimentar una confusa agitación que nunca alteró sus hábitos reflexiones y graficos adquiridos cuando estudiantes.

Estos días he constatado algo de lo anterior leyendo unos cuantos trabajos (al menos cinco) en los que aparecemos citados mis artículos y yo en contextos en que las citas textuales se alejan radicalmente del sentido que tenían como frases o párrafos encajados en los escritos en que aparecen. Por esto me veo en la obligación ingrata y aburrida de tener que asumir el incierto papel del que se autoexplica para restituir, hasta donde sea posible, el sentido perdido de sus propias producciones.

Acometeré este ejercicio con la distancia autocrítica que pueda, tratando de inventar un otro que mire la otredad con un radical escepticismo irónico.

11. Cualquier forma puede convertirse en arquitectura

(20-01-05)

“Una vez que la arbitrariedad generó una arquitectura, todo el interés de quienes construyen a su amparo es hacerse perdonar por aquel desliz: buena parte de la historia de la arquitectura (del relato histórico vinculado a la arquitectura) puede ser entendida como el denodado esfuerzo que los arquitectos hacen para que se olvide aquel pecado original que la arbitrariedad implica. La arbitrariedad reclama el olvido y toda teoría de arquitectura pretende justificar la forma desde la racionalidad”. (R. Moneo. El País, 17 de enero de 2005).

Cualquier forma...

Habría que decir mejor que cualquier configuración física, cualquier objeto material (volumétrico o plano), vivido y entendido como presencia material estable (y prescindiendo de su “formatividad”, de su sentido formal), puede significarse como figura envolvente capaz de acoger (producida constructivamente a la escala adecuada) actividades sociales diversas. Cualquier cosa (natural o artificial) puede apreciarse desde el realismo intelectual, como exterior o interior de una configuración que convenientemente resuelta en objeto edificable, puede albergar programas tipificados. Este fue el fundamento de diversos métodos proyectivos nacidos del llamado constructivismo ruso, y es la base de multitud de pedagogías del proyecto arquitectónico practicadas aquí y allá. Claro, todo lo envolvente es arquitectónico, y cualquier recipiente contenedor ambiental es capaz de resolver todas las actividades socializadas que quepan dentro de sus dimensiones y sean favorecidas por las condiciones ambientales (de confort) idóneas compatibles con el contenedor. La afirmación de Moneo de la cabecera de esta reflexión es incontestable si sustituimos “forma” (que nosotros entendemos como presencia entendida en su génesis) por configuración física. Sería algo así como lo que le queda a una forma cuando no se tiene en cuenta cómo y para qué ha sido formada.

El imaginario figural es así, capaz de significar cualquier cosa como apariencia virtual matizada de cualquier otra, es decir, como modelo a otra escala y con otro material, de cualquier otra, con tal de que esa sustitución no sea contraria a la significatividad del objeto que se busca determinar.

La naturaleza de lo arquitectónico de la arquitectura es muy fácil de cumplir por cualquier imagen desde el realismo intelectual con tal que permita envolver o recubrir, ya que la esencia de lo arquitectónico parece estar en “el acogimiento que hace resonar la mismidad” (el estar ahí).

*

El discurso acotado en el artículo del País es patético. Veamos por qué. Se dice: “una vez que la arbitrariedad generó una arquitectura”, como si se pudiera generar algo (artístico y/o teórico) sin arbitrariedad. Quizás lo dice para señalar que la sociedad exige al arquitecto un producto sin veleidades conjeturales y colocar en este supuesto el énfasis de su alocución.

Parémonos aquí. Si, como dicen todos los poetas, en especial Valéry y Blanchot, y Lobo Antunes, la arbitrariedad es inevitable en todo acto creativo, que siempre es un proceder sin control del pensamiento, el hecho de que en algún momento se genere una arquitectura arbitraria quiere decir que alguna vez algún arquitecto se hizo consciente del componente arbitrario inevitable de sus actos proyectivos y, en vez de eliminarlo, lo proclamó. No se sabe bien a quien se puede referir.

Más adelante indica que esta toma de conciencia productiva ha generado en los arquitectos una conciencia de culpabilidad originaria que lleva a reprimir el recuerdo de su proceder culposo (arbitrario) y buscar discursos que presenten su trabajo formativo como consecuencia de una racionalidad lógica inalcanzable y falsa, pero consoladora. Viene a decir que los arquitectos mienten cuando explican su trabajo y cuando reflexionan teóricamente sobre su oficio porque no soportan la conciencia azarosa y banal de lo que hacen cuando proyectan, que, además, se convierte en sistema habitual para la búsqueda de originalidad.

En el discurso se dice que los arquitectos, una vez que han sido concientes de lo arbitrario de sus hallazgos en su proceder profesional, siempre inmerso en operaciones imaginarias confusas apoyadas en toda clase de conjeturas analógicas, rechazan la narración de su propio proceder sustituyéndola por explicaciones justificativas de la idoneidad lógica de sus propuestas. Se viene a decir que los arquitectos ocultan cómo hacen lo que hacen, aunque, una vez alcanzada y admitida la potencia de la arbitrariedad, todos buscan procedimientos proyectivos basados en su implementación. Uno de esos procedimientos, quizás el más abierto y rico, se basa en entender cualquier configuración material como modelo virtual de un posible edificio en ciernes.

12. La claridad

(24-01-05)

El extrañamiento del cuerpo, que se produce en la fatiga, en las ajetas, en el tocar al otro, en el masoquismo, y que se vive como desplazamiento de la mismidad respecto del cuerpo ejecutor de actos y contenedor de sensaciones, se contraponen a la unidad que produce la penetración sexual que supone una concentración extravagante pero inequívoca de la mismidad en el miembro en tanto que apéndice corpóreo.

Claridad. No luz, no brillo. Claridad es la palabra que señala, y a la vez aplasta, las situaciones estáticas en las que el extrañamiento se expande en calma transmutado en involucencia que se intensifica.

13. Lo artístico. La belleza

Valencia (Dan Flavin) mayo 2004

(21-02-05)

Lo artístico es lo que no se puede disolver en el uso cotidiano. Lo que se resiste a un uso inadvertido.

Lo que plantea una parada.

Considerar algo como una tomadura de pelo es indicar una dificultad en la asunción de la entidad (responsabilizada) de algo.

Bello es lo que desespera. (Paul Valéry)

14. Experiencia

(21-02-05)

A partir de E. Nicol ("Psicología de las situaciones vitales", FCE, 1941);
J. Dewey "Art as experience", New York, 1934.

Experiencia: Advenimiento. Efecto de experimentar. Tratar. Probar prácticamente la propiedad o virtud de una cosa. Notar, echar de ver en si una cosa. Tener sensaciones. Modificar las cosas.

Advertir (Tomar conciencia en el trato). Intervenir estando involucrado.

En el centro de la experiencia se deshace la barrera entre interior y exterior. La experiencia es una fusión (Dewey).

15. Lengua y literatura
(18-03-09, UAM)

El leer se enfrenta con la resistencia del texto escrito. Resistencia de sentido. Resistencia de evocación.
Derrida indica la ilegibilidad del texto como lugar. El secreto del texto esta en su superficie.
Bergson, Nietzsche, Deleuze...
El texto no admite ni explicación ni discusión.
El texto pide ser leído, pide leer. Y pide reescritura.
Filosofía es hacer que todo prosiga. Leer abre a juegos sin-fónicos.
Somos agua. Fluidificados por la escritura que discurre inefable.
Lo inefable es lo que nos hace decir.
El texto es una repetición inevitable.
Si se puede leer es un texto.
Si se puede evitar es un texto.
La libertad es la repetición de una necesidad.
La lectura abre la memoria a la diferencia y a la repetición.
El lenguaje es el ser.
El ser de la literatura es el simulacro. Copia de copia. Vero-símil.
In-corporar es hacer cuerpo.

16. Michael Foucault. "Lenguaje y literatura".

(15-03-05)

¿Qué es literatura?

Es una pregunta sincrónica al tiempo en que se escribe.

No es una pregunta de crítico.

La pregunta es el hueco que se abre en la literatura (en la conciencia de hacer literatura) cuando se está haciendo.

La literatura, así, se aloja en la pregunta "qué es la literatura" hecha al tiempo que se escribe.

Esta pregunta ha sido posible en la obra de Mallarmé.

También la pintura. Y la arquitectura. Alojadas en la correspondiente pregunta hecha al tiempo que se pinta y que se proyecta.

La pregunta es el hueco, la oquedad donde el hacer se aloja.

1. Primero está el lenguaje, que es el murmullo de todo lo que se pronuncia y, al tiempo, ese sistema transparente que hace que se nos comprenda cuando hablamos. Lenguaje es todo el hecho de las hablas acumuladas y, además, el sistema mismo de la lengua.

2. Luego están las obras. Esa configuración del lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio en el que se retiene el derrame del murmullo que erige cierto volumen opaco.

3. Por fin, está la literatura, que no es ni la obra ni el lenguaje. Es el vértice de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra, de la obra con el lenguaje.

En el siglo XVII la literatura quería designar la familiaridad que alguien, en el momento mismo en que utilizaba el lenguaje corriente, podría tener con las obras del lenguaje. Era un asunto de recepción (relación de saber y de memoria).

Hoy esa relación es activa, oscura y profunda, entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo. Este posicionamiento empieza a finales del XVIII (principios del XIX) en el entorno de Chateaubriand.

La literatura es un tercer enclave, distinto del lenguaje y de la obra, enclave exterior que dibuja un espacio vacío, una blancura esencial en donde nace la pregunta ¿Qué es literatura?. Oquedad que es la misma pregunta y la esencia de la literatura que aparece en ella.

Pregunta como indicación de un ámbito, sentido en la acción, pero inverbalizable. ¿La acción hace sentir el vacío de lo que se hace?

Hueco que no deja de socavar la literatura desde el XIX:

La idea preconcebida de la literatura es así: un lenguaje (texto) hecho de palabras como las demás pero elegidas y dispuestas de tal manera que a través de ellas pase algo que es inefable.

Pero la literatura no es así, no está hecha de inefables, sino de fábulas, de algo que está por decir y que se puede decir pero está dicho en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento que es simulacro. Gracias al simulacro es posible el discurso sobre la literatura.

La literatura es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida y no franqueada. La literatura es un lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio.

La literatura solo es literatura en el instante mismo de su comienzo. La literatura es el ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración.

Palabras que en ese comienzo son decepcionantes con relación a la literatura.

Cada palabra real es una transgresión que se efectúa en relación con la esencia blanca de la literatura, que hace de toda obra la ruptura y explotación de esa literatura (blanca, vacía, luminosa, imposible).

"Mucho tiempo me he acostado temprano" (Proust) es una entrada en la literatura porque es la irrupción de un lenguaje sobre una página en blanco. Palabras que nos llevan al umbral de una perpetua ausencia. (Ahí está la literatura).

Cada acto literario nuevo, sea de Baudelaire, de Mallarmé o de los demás, implica, al menos cuatro negaciones. Cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato.

1. Rechazar la literatura de los demás.
2. Rechazar a los otros el derecho a hacer literatura.
3. Rechazarse a sí mismo el derecho a hacer literatura.
4. Rechazar decir algo distinto del asesinato realizado de la literatura.

Desde el XIX todo acto literario toma conciencia de sí como una transgresión de la esencia inaccesible que sería la literatura (y a la esencia del lenguaje, del habla):

Literatura como conciencia imaginal nacida del hacer literario. Polo imaginal. Fuerza imaginal de ordenación de palabras en un soporte.

Nada en una obra de lenguaje es semejante a lo que se dice cotidianamente. Nada es verdadero lenguaje (habla).

Cuando se introduce lenguaje verdadero en una obra literaria se hace para horadar el espacio literario, o para darle una dimensión que no le pertenece, como cuando los cubistas pegan papeles en sus cuadros.

La obra existe porque la literatura es profanada por las palabras sostenidas por ella.

La obra siempre desaparece convertida en un pedazo de tentativa literaria que solo existe porque a su alrededor hay una continuidad literaria.

Dos figuras literarias:

1. La transgresión.

2. La continuidad, la machaconería de la biblioteca.

Habla de transgresión. Empieza en la obra de Sade (es un umbral de la literatura). La obra insoportable de Sade, tuvo la pretensión de ser la borradora de toda la filosofía, de toda la literatura, de todo el lenguaje.

La repetición está en Chateaubriand, que hace obras que quieren mantenerse en el murmullo y añadirse a la polvorienta biblioteca absoluta.

La transgresión y el transito, más allá de la muerte ("Attala" y "Nouvelle Justine"), representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea. En la literatura (desde el XIX) solo hay dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión y Orfeo para la muerte. Y dos figuras a las que se habla: Yocasta profanada y Eurídice perdida y recobrada.

Transgresión, lo prohibido.

La muerte, la biblioteca son los espacio propios de la literatura (el ámbito tenso y vacío).

Los signos por los que cada palabra indica que pertenece a la literatura son llamados por la crítica (Barthes) la escritura (los dibujos de sonidos). La escritura hace de cualquier obra un modelo concreto de literatura.

La retórica desaparece en el XVIII. Lo que quiere decir que la literatura misma se encarga de definir (desde esa desaparición) los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura.

La retórica era la encargada de decir lo que debía de ser un bello lenguaje.

La obra es la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura: es esa especie de espacio de desdoblamiento (de espejo) que se podría llamar el simulacro.

No hay ser de la literatura. Hay sencillamente un simulacro, simulacro que es todo el ser de la literatura.

Literatura que simula la simulación, que se sabe puramente simulacro tensado, transido.

En la escritura, la vida mundana se interrumpe y allí donde se repliega la obra va a poder abrir su propio espacio.

"En busca del tiempo perdido". Aquí perdido va a tener 3 significados. 1. El tiempo de la vida está perdido. 2. El tiempo de la obra también lo está porque no tiene espacio en ella. 3. El tiempo en la obra, fragmentado.

Proust tiene el proyecto de hacer literatura pero la obra real queda retenida en el umbral de la literatura.

Quizás la arquitectura es también el vacío blanco, previo y abarcante de la decisión de hacer arquitectura en el oficio de proyectar arquitectura.

Una pura tensión imaginal que se siente al hacer en aquellos que al hacer se sienten inquietos e interrogados por lo que hacen.

El lenguaje de la arquitectura es la construcción. La obra es el artefacto industriosamente erigido para algo.

La arquitectura es la relación entre ambos.

El paralelismo funciona.

El lenguaje de y en la obra de Proust no es ni obra, ni literatura, sino espacio intermedio, espacio virtual que se puede vislumbrar pero no tocar, espacio de simulacro que da a la obra su volumen.

No hay obra sin espacio virtual, sin simulacro. Espacio de la obra en obra por el lenguaje. Espacio del propio lenguaje desplegándose. Espacio del ademán del lenguaje.

Tiempo propio de la obra de Proust. Distancia entre la obra y la literatura que es el ser profundo del lenguaje literario (more literario).

La arquitectonicidad de un edificio en la distancia entre el edificio (proyectado y hecho) y la arquitectura.

Diderot (Jacques el fatalista): "Si yo fuera novelista.... lo que cuento sería más bello que la realidad... pero no hago literatura, por eso estoy obligado a contar lo que es".

En este (y otros) texto se encuentra un espacio virtual en el que no hay ni literatura ni obra, y sin embargo, hay relación entre obra y literatura (como en Niebla de Unamuno).

En Chile hablaban de obras bien escritas por malos escritores y viceversa (Dostoievski, "Los demonios"). Quizás hablaban diferenciando literatura y obras escritas. O de obras escritas que tienen o no tensión literaria (conciencia tensada en el vacío que es lo literario).

Joyce (Ulises) actúa de modo que en el interior del relato infinito de la jornada de un ciudadano, algo se ahueca, bien sea porque la literatura se ausenta o porque está ahí porque se trata de Ulises y, a la vez, esta en la distancia.

El Ulises de Joyce está configurado en figuras circulares. Circulo del tiempo, del amanecer al anochecer. Circulo del espacio (que da vuelta a la ciudad).

Antes del XVIII todo escrito era una actualización de un lenguaje mudo y primitivo. Toda obra venía a ser una restitución que iba a alojarse en el interior de ese lenguaje mudo (la palabra de Dios). Había un libro previo ya escrito que era la verdad, la naturaleza y la palabra de Dios. La retórica era el sistema para actualizar con rigor ese libro mudo. Entre un lenguaje charlatán que no decía nada (la doxa) y un lenguaje absoluto que lo decía todo y no mostraba nada, había un lenguaje intermedio que llevaba el lenguaje charlatán al lenguaje mudo de la naturaleza y de Dios.

En el XIX se deja de estar a la escucha de esa habla primera (muda) y, en su lugar, se empieza a oír el amontonamiento de las hablas ya dichas; la retórica ya no funciona. Y las obras son hablas que se repiten y, así (con la repetición), borran todo lo que ha sido dicho para captar la esencia de un vacío (la literatura).

El "libro" ("Le livre") de Mallarmé es el proyecto fracasado de la repetición que anula todos los demás libros. La obra de Mallarmé desaparece como libro. Siendo el atestado de la desaparición.

Las obras clásicas eran representaciones porque representaban un lenguaje ya hecho para la representación (el teatro). A partir del XIX la esencia de la literatura ya no está en el teatro sino en el libro.

Libro, asesino de otros libros, que asume el proyecto, siempre frustrado, de hacer literatura. Y funda su ser.

Edificio que asume el proyecto, siempre frustrado, de hacer arquitectura.

La arquitectura se muestra como tensión vacía en el construir, cuando se afronta la faceta de lo no ritualizado en lo que aloja lo ritual (esto es lo representativo a alojar).

La literatura es transgresión, es la virilidad del lenguaje contra la femineidad del libro. Literatura es lenguaje mortal, repetitivo, redoblado. Lenguaje de las obras, de los libros, que son los lugares donde los autores acaban encerrados.

La obra en obra es la que encierra.

*

Literatura – ser de negación y simulacro.

Lenguaje de 1er grado – el que solo habla de sí en su propio nombre.

Lenguaje de 2º grado – la crítica.

El crítico se inventó en el XIX.

La crítica, hoy (en Char, Blanchot, Ponge), se convierte en una función del lenguaje en general sin organismo ni asunto propio.

Al principio la crítica fue una función mediadora entre el lenguaje creador (autor creador) y el consumidor (público).

Hoy el lenguaje primero es llamado literatura, aunque hay un lenguaje 2º que habla de literatura (que habla de las obras en relación a la literatura).

Antes, la crítica era la intermediación entre escritura y lectura. La crítica era la forma primera (y especializada) de la lectura.

Hoy la crítica se convierte en acto de escritura (desconstrucción).

Hoy todas las escrituras se cruzan formando el jeroglífico flotante de la escritura actual.

Jacobson pensó que la crítica es un metalenguaje (como la gramática, la lingüística, la estilística, etc.). El metalenguaje señala las reglas del lenguaje, sin ser él diferente del primero. Un lenguaje que señala la estructura que le hace ser un lenguaje.

Las frases tienen sentido porque cada fenómeno de habla se encuentra alojado en un horizonte –apremiante de la lengua.

La literatura (cada vez que alguien coge la pluma para escribir) hace literatura porque suspende el código (el sentido común) del término o la frase hasta llevar esta suspensión al límite.

Literatura es escribir. Arquitectura es proyectar el construir.

Proust comienza: Mucho tiempo me he acostado temprano. El hecho de su escritura compromete el sentido general.

Si el código del habla se halla comprometido en la escritura, el código puede acabar no valiendo nada. Y entonces no es posible hacer ningún metalenguaje.

El lenguaje no cesa de repetirse.

Escribir es poner la repetición en el corazón mismo de la obra.

Homero emplea en la Odisea una estructura de repetición (Ulises oye a un aedo que canta sus aventuras).

La crítica, más que metalenguaje, es la repetición de lo que hay de repetible en el lenguaje.

Dos formas de crítica: ciencia del repertorio de figuras por las que los elementos del lenguaje son repetidos, rimados, combinados (la retórica); ciencia de los dobles, de las identidades, y mutación de sentido, búsqueda de tematizaciones en la pluralidad de la obra.

Tercera forma de crítica: desciframiento de las autorreflexiones de la implicación que la obra se hace a sí misma.

Hasta hoy el análisis literario ha discurrido en dos direcciones. La búsqueda de los signos por los que las obras se designan a sí mismas y la búsqueda de la manera como se espacializa la distancia que las obras toman en el interior de sí mismas.

La obra literaria se hace con lenguaje (no con sentimientos, ni ideas...)

En cada cultura hay un estado de signos (situaciones signadas). En otras culturas la literatura funcionaba como signo social y religioso tomando a su cargo funciones significantes rituales.

Habría que impulsar el análisis de los signos en el interior de la obra. Y el análisis de los signos utilizados por la literatura para significarse a sí misma.

Los signos de escritura característicos son los tiempos de los verbos (Flaubert, Balzac, Proust) que producen configuraciones vinculadas al imperfecto, el pretérito indefinido, el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto.

El signo de autoimplicación de la literatura mediante ella misma es un ritual (un ritual de duelo). La obra se designa a sí misma en la muerte (del héroe). El héroe siempre está muerto en relación al relato que se ha hecho.

La presencia intempora, iluminada, dichosa, de la obra se da en el escritor que está escribiéndola.

La literatura esta hecha con lenguaje. Como la arquitectura esta hecha con construcción. Pero no valen las estructuras del lenguaje en general para la literatura.

El análisis de la literatura como significante significándose a si misma no se despliega sólo en el lenguaje. La literatura se mantiene en pie a través de varios espesores de signos.

La literatura es la re-configuración en una forma vertical de signos que están dados en sedimentos separados. La literatura no se construye a partir del silencio.

La literatura solo existe en la medida en que no ha dejado de hablar.

*

Hablemos de la espacialidad de las obras. Se ha creído que el lenguaje es lo que lee el tiempo. El lenguaje deposita el tiempo en él. La superficie cubierta de signos es la astucia espacial de la duración.

Solo Bergson soñó que el lenguaje no es cosa del tiempo, sino del espacio (aunque Bergson no le gusta a Foucault).

Hoy se descubre que el lenguaje es espacio aunque el lenguaje funcione en el tiempo.

Con la arquitectura pasa que funciona en el ámbito visual aunque no es visual. La arquitectura es auditiva y táctil (la envolvencia).

La función del lenguaje es el tiempo. Su ser es el espacio (la exterioridad).

“Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje sólo tiene sentido en la red de una sincronía. Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma. Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o menos latitud, a las exigencias simultaneas, arquitectónicas, espaciales por consiguiente, de la sintaxis. Espacio, por fin, puesto que, de una manera general, sólo hay signo significante, con un significado, mediante leyes de sustitución, de combinación de elementos, así pues, mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, por consiguiente, en un espacio. Y durante mucho tiempo, creo, hasta prácticamente ahora, se han confundido las funciones anunciadoras y recapituladas del signo, que son de hecho funciones temporales, con lo que le permitía ser signo, ya que lo que le permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio.

La palabra de Dios, que hace que los signos del fin del mundo sean efectivamente los signos del fin del mundo, no tiene lugar en el tiempo; puede manifestarse en el tiempo, pero es eterna, es sincrónica en relación con cada uno de los signos que significan algo.”

La búsqueda crítica del momento de la creación responde a la confusión del lenguaje con el tiempo.

La crítica ha sido creacionista.

Las configuraciones culturales espacializan todo lenguaje y toda obra.

Espacio es aquello donde tiene lugar algo.

La representación (imagen, apariencia, verdad, analogía) del lugar ha pasado del cubo a la esfera. El lenguaje ha comenzado a curvarse sobre sí mismo para inventar formas circulares.

Esfera de la representación renacentista retorciéndose ha dado lugar, en la mitad del XVII a las grandes figuras barrocas del espejo, la pompa irisada, la espiral, los grandes edificios que se envuelven como hélices alrededor de los cuerpos y que ascienden en vertical.

Esta espacialidad solo puede captar la obra desde el exterior.

Pero hay también una espacialidad interior a la propia obra. Esta espacialidad (envolvente) no es su ritmo o movimiento (su composición).

El espacio profundo es de donde vienen y circulan las figuras de la obra (Starobinsky --“Rousseau”, Rousset – “Formes et significations”).

Figuras en 8 en Corneille (movimiento de los personajes en sus vinculaciones).

Esto lleva al espacio del lenguaje mismo (se ve en Mallarmé). Espacio del cristal de la ventana, espacio abierto, congelado y enteramente cerrado. Espacio de cristal.

Mallarmé y su “Libro”. Movimiento del Libro que, abierto como abanico, oculta todo mostrándolo y que, cerrado, deja que se vea el vacío que su lenguaje no ha dejado de nombrar. Este libro, el libro, es la imposibilidad misma del libro. Este libro hacia casi visible el invisible espacio del lenguaje.

La tarea actual de todo pensamiento y de todo lenguaje es dejar que llegue el lenguaje al espacio de todo lenguaje. Algún día aparecerá la reja que tiene retenido el sentido del lenguaje.

La literatura es invención, hace dos siglos, de la relación no pensable de lenguaje y espacio.

“En el momento en que el lenguaje renuncia a lo que ha sido su vieja tarea desde milenios, que era la de recoger lo que no se debe olvidar, cuando el lenguaje descubre que está ligado mediante la transgresión y la muerte a ese fragmento de espacio, tan fácil de manipular, pero tan arduo de pensar, que es el libro, entonces algo así como la literatura está naciendo. El nacimiento de la literatura está aún muy cerca de nosotros y, sin embargo, ya, en el hueco de sí misma, plantea la pregunta de lo que es. Lo que ocurre es que es extremadamente joven aún dentro de un lenguaje que era muy viejo. Ha aparecido dentro de un lenguaje que desde hace milenios, desde, en cualquier caso, la aurora de pensamiento griego, estaba encomendado al tiempo.”

“(…) el análisis literario si tiene un sentido, no hace sino borrar la posibilidad misma de la crítica. Poco a poco hace visible, pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo, que algo así como una red se aparta de sí, que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo, ni al esparcimiento del anochecer, sino al estallido, al centello, a la tempestad inmóvil del mediodía.

La literatura en el sentido estricto y serio de esta palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar.”

17. Notas
(11-04-05)

Fenómeno

Lo fenoménico: lo que aparece notificado como aparición por nuestra atención y a través de los sentidos.
Los sentidos conectan, vinculan y diferencian (o no). La recepción es una acotación presignificativa de lo aparecido diferenciado en los sentidos. La percepción es la captación de lo aparecido como conocido. (hay que matizar más).

18. La fealdad
(03-12-94) (04-05-05)

Dice Ferlosio que la fealdad tiene poder porque es la puerta de la estupidez y ésta (la estupidez) el umbral de la maldad. Es un fragmento corto de un escrito mas largo en el que no se alcanza a entender qué quiere decir. Parece que está hablando de un renacer de lo retórico-folclórico (quizás de un kitsch del kitsch) y de lo hortera, de una vuelta a lo castizo caricaturizado, a la diferencia banal mezclada con los "valores" mas reaccionarios. Y en este clima, inventa la ecuación fealdad-estupidez-maldad que produce una trilogía contradictoria (sospechosa de elitismo) ya que la maldad no parece estúpida y además puede ser hermosa.