

BORGES Y LA ARQUITECTURA
Cristina Grau
Ed.: Ensayos, Arte y Cátedra
186 págs.

Nace este libro de la conjunción de dos mundos, el de la Literatura y el de la Arquitectura en la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges.

Intenta la autora, con este estudio meticuloso, abundante y delicado, reconstruir los espacios descritos tan literariamente por Borges, en términos de arquitectura.

Desde el primer párrafo, la autora se entrega apasionadamente a esta tarea que, siendo muy personal, es capaz de envolver al lector.

Tanto en la poesía como en la prosa de Borges, se describen, de una forma casi cinematográfica, los escenarios de momentos de su vida. Son retratos tan fieles a su original, que nos resultan fácilmente reconocibles.

La catedral es un avión de piedra que puja por romper las mil amarras que lo encarcelan

la catedral sonora como un aplauso o como un beso.

Es la Catedral de Palma de Mallorca.

Este fragmento de poema pertenece a una primera época — 1921—, en la que Borges reside en España. De esta forma, el libro va recorriendo la biografía de Borges, de la mano de sus poemas, sin necesidad de resumir en ese típico capítulo los acontecimientos más relevantes de su vida. Y es que, es importante subrayar, la condición de trabajo de investigación e interpretación que diferencia a este libro de un libro biográfico.

La autora ha seleccionado esos textos del Borges urbano, atento a la fisonomía de las calles y de *las esquinas* de Buenos Aires. Es un agudo observador de los detalles, de los sonidos, de todo aquello que conforma, en definitiva, un espacio arquitectónico. Son las tapias, los pavimentos con sus cambios de ritmo y textura sutilmente localizados, las rejas que encierran los patios refrescantes cuajados de color.

Los patios agarenos llenos de ancestralidad y eficacia, pues están cimentados en las dos cosas más primordiales que existen: en la tierra y el cielo.

Aparecen aquí, numerosas citas de los poemas de Borges, que nos invitan a emocionarnos con esta particular visión de la Arquitectura.

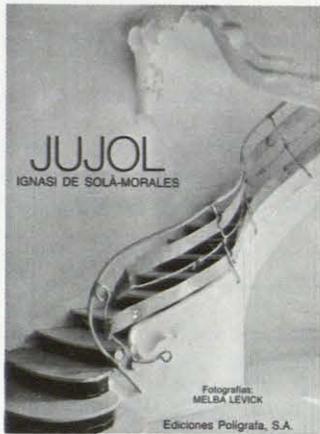
La sensibilidad del escritor, para captar en dónde reside la bondad de un espacio, nos induce a pensar que hubiera sido un gran arquitecto. Personalmente, leyendo estas citas magistrales, pienso en otro maestro, Luis Barragán.

Se alternan con los textos, fotografías en blanco y negro de los lugares recorridos por Borges y entrevistas realizadas por la autora.

Centrándose en los temas eminentemente borgianos, Cristina Grau conversa con el escritor. Los laberintos de Borges, de vía única se traducen en términos arquitectónicos en proyectos como el museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier; los laberintos generados por subdivisiones infinitas llevados a la literatura se convierten en el cuento dentro del cuento, o en nuestro terreno, la arquitectura dentro de la arquitectura.

En la descripción de estos espacios, confluyen los mundos de Piranesi, Thomas de Quincey y Kafka.

En torno a los laberintos soñados por Borges y sus interpretaciones, gira este particular trabajo del que el mismo Borges dice: *es como ilustrar un libro.*



JUJOL
Ignasi de Solà-Morales
Fotografías: Melba Levick
Ed.: Ediciones Polígrafa, S. A.
Formato: 21,5 * 30.
127 págs.

Nos presenta este libro gran parte de la obra del singular arquitecto catalán Josep María Jujol (1879-1949).

La estructura de este libro consiste en la concentración, en las páginas iniciales, del texto, seguido de una selección de fotografías de esmerada ejecución, algo reiterativa en los motivos decorativos, y, sin embargo, limitada en imágenes espaciales de la obra arquitectónica de Jujol. Un resumen cronológico separa ambas partes como si entre ellas no existiese relación alguna. Al final, un índice de ilustraciones, si se quiere localizar de una forma rápida alguna obra en particular.

Esta separación tan estricta de texto y documentos gráficos dificulta, a mi modo de ver, la lectura ágil y fluida que todo libro debe procurar. Tanto más, cuanto, como en este caso, la literatura es descriptiva y precisa para su mejor comprensión y la confirmación de cuanto se señala, de la presencia de las imágenes, de las fotografías.

Pero dejando a un lado cuestiones que sólo tienen que ver con la edición y no, con el contenido del libro, pasamos a analizarlo.

En primer lugar, considero necesario agradecer al autor, el arquitecto Ignasi de Solà-Morales, la labor de recuperación del personaje de Jujol. Es Josep María Jujol, un arquitecto casi desconocido, y, en el peor de los casos, mal conocido. Su trabajo en los estudios de dos figuras tan relevantes como fueron Lluís Domènech i Montaner y Antonio Gaudí, en el período modernista, definen claramente su formación como arquitecto.

Aduce Solà-Morales como una de las razones que ha fomentado el desconocimiento de la personalidad de Jujol, la condición de discípulo de Gaudí.

Un discípulo obediente, tutelado por el magisterio brillante de Gaudí. Esta ha sido la opinión que muchos autores han mantenido y que Solà-Morales rechaza al descubrir una relación maestro-discípulo de colaboración, confianza y libertad creativa. Ejemplos como el de F. L. Wright, discípulo de Sullivan, o Mies van der Rohe de Peter Behrens, son manejados por el autor para defender ese tipo de relación en la que el discípulo no permanece oculto, y la creatividad de éste enriquece, matiza y estimula la obra del maestro.

En esta relación simbiótica, la faceta de excelente dibujante y conocedor de las técnicas artesanales —la cerámica, el esgrafiado, la forja del hierro...—, le permite actuar con gran autonomía en la decoración de la casa Batlló, la casa Milá, y el Parque Güell de Gaudí.

La obra personal de Jujol, daría comienzo en el mismo estudio de Gaudí, compatibilizando ambas actividades. Algunos encargos, de hecho, provenían del mismo Gaudí o de clientes suyos.

Gran parte de los trabajos realizados por Jujol consistían en la transformación de edificios existentes; viejas masías que necesitaban *quitarle a la casa el aspecto descuidado que presentaba y ennoblecerla*. Solà-Morales define estas intervenciones de Jujol como un conjunto de operaciones puntuales, cada una de ellas con plena autonomía dentro de un todo.

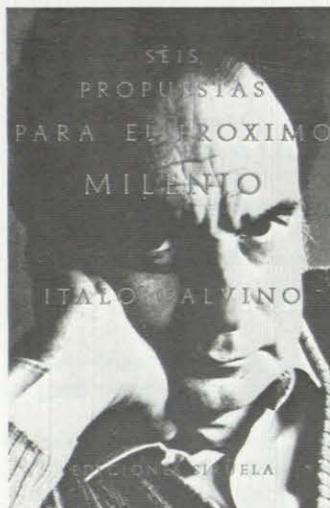
La arquitectura de Jujol se superpone a una arquitectura ya dada, que actuaría, en palabras del autor, como *plataforma inicial de despegue de todo el proceso*. Este sistema de superposición se acentúa aún más en el período de construcción de la obra. Algunas de sus obras necesitaron de más de 10 años para culminar su ejecución. Y aún así, la obra, entendida por Jujol como un proceso constante, pudiera parecerse inacabada.

En general, las transformaciones de Jujol, acometían unos puntos singulares, característicos. Una vez resueltos estos, la transformación había sido realizada. En la mayoría de los casos, se producía una transformación total del núcleo de comunicación vertical, la escalera; alguna sala principal era realzada con miradores o torreones; actuaba sobre el mobiliario, los pavimentos, los huecos de las fachadas; modelaba con las piezas de hierro las barandillas que constituyen ya en sí mismas un elemento básico de la transformación; con los materiales de acabado esculpía literalmente los espacios.

Encargos como la casa Planelles, le ofrecen la posibilidad de defender su crítica a la uniformización de la vivienda urbana. La unidad residencial es para Jujol y en esto es fiel a su maestro Gaudí, única y distinta. *Debe ser violentada en su estandarización*. Esta singularidad se traduce en las formas sinuosas de las fachadas, los grandes ventanales, la grandilocuencia de la escalera, y la decoración superpuesta.

El concepto de decoración de Jujol y de los gaudinianos alberga sus orígenes en la tradición clásico albertiana. Siguiendo esta definición se trataría de la contribución de la Arquitectura a la dignidad de la vida social. Dicho concepto, tan amplio, podía abarcar desde el más ínfimo detalle hasta la estructura general del edificio. Esa dignidad buscada debía surgir de una monumentalidad que sólo una estructura lógica y coherente con las formas puede conseguir. Es en los edificios públicos donde esta preocupación por la estructura como desencadenante de la forma se hace más evidente.

En el último apartado del texto, denominado conclusiones, el autor analiza aquellos rasgos o inquietudes que mejor caracterizan la aportación jujoliana, desde la propia historia de Jujol, su entorno y sus influencias. Solà-Morales critica con esto *el intento de trazar paralelismos sectoriales con los que poder decir que Jujol se anticipa al collage, al surrealismo, al arte povera o al deconstructivismo. Son ejercicios que pueden hacerse ensayísticamente, pero que en vez de iluminar, confunden*.



SEIS PROPUESTAS PARA EL PROXIMO MILENIO
Italo Calvino
Ediciones Siruela
Madrid, 1989.



COMPOSICION DE LUGAR. LA ARQUITECTURA ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA
Juan Daniel Fullaondo
Hermann Blume
Madrid, 1990.



LOS OBJETOS FRACTALES
Benoît Mandelbrot
Tusquets Editores
Barcelona, 1987.

Habría que ser capaz de superar las tentaciones de los libros de citas. Los libros de parábolas que excusan proyectos. Del uso y la fascinación por los libros de imágenes tomadas como viñetas meramente iluminísticas, en el doble sentido de la palabra. Porque, se esta sustituyendo aquel academicismo simbolizado en el *Compendio de lecciones de arquitectura* de Durand por otro catálogo paralelo de textos e iconos tácitos. Sería el momento para dejar reposar las visitas a las exposiciones retrospectivas. Y las historias sencillas. En cierto modo significa cerrar los ojos.

El acercamiento del milenio, el agotamiento de los maestros, el desfundamiento de las esperanzadas revalorizaciones, o las posturas defensivas que se nos obliga, cada vez en mayor medida, a tomar, parecen ser algunas de las razones particulares que justifican la necesidad de sedimentar y posicionar los valores ciertos de nuestra cultura actual.

Así la falta de utopías, ideologías, o momentos críticos con los que hemos sobrevivido en este último tercio de siglo, y no interesa tanto conocer las causas de ese desvanecimiento cultural cuanto reconocer en su profundidad el patrimonio descubierto por aquellas intuiciones del Momento Moderno, va siendo sustituida, no por imposibles teorías generales, sino por personales suaves manifiestos a favor de.

En cualquier caso con todas estas experiencias diversas, de intereses unas veces paralelos, otras opuestos, con cualquiera de los textos reflexivos que últimamente renacen se puede aventurar un recorrido que se revela paralelo, recurrente, siempre circular, orbitando alrededor del hecho arquitectónico. Sin llegar a rozarlo, controlarlo o dominarlo en su esencia. Por ello sin llegar a esa definición tajante, propia de las épocas de certidumbres. Las facetas de ese prisma puro, pero inexistente, van a mostrarse fragmentariamente. Son casi siempre las mismas: adjetivaciones sobre unos sustantivos-base que describen los miembros de las producciones artísticas. Forma, materia, significado, historia, disciplina, razón artística. La cualificación bajo la luz de aquellas experiencias básicas que cada autor considere fundamental, o desde aquellos valores modernos a los que no pueden renunciar, será la que establezca las diferencias entre unos y otros. En este panorama de adjetivaciones comunes que parecían conformar algún valor constante en el supuesto eclecticismo imperante. (Frente a las divergencias cabe también nuestra propia divergencia).

Así releendo el último discurso barroco de Italo Calvino sobre los valores más preciados que hubiese querido trasladar a su escritura durante el próximo milenio (levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad, consistencia), reconoceríamos una ambigua teoría estética que quedaría descrita al menos por la renuncia a la consistencia material de las formas potenciando la ingravidez de su estructura; la economía de expresión, ciñéndose a la acción antes de recrearse en el lenguaje; el rigor como barrera frente a la pérdida de la disciplina; la fantasía o la invención como único bagaje contra la tradición o más precisamente entendida, la imaginación como memoria histórica; la consistencia de la obra aupada a sistema de sistemas, método de conocimiento al tiempo que red de conexiones entre los hechos y entre las personas; y junto a ello, necesariamente la unidad lógica del conjunto, ¿Cuánto de ello podría haber quedado expresado en los vectores determinantes que Fullaondo recrea en su libro? ¿Cuántos de ellos son contradictorios?

Pensamiento serial, grado cero, indeterminado, expresionismo surrealista, fisión semántica, intercendencia, son los epígrafes que Fullaondo arriesga. Negar la forma como estructura preexistente, única, anterior a la convención (cada mensaje pone en duda al mismo sistema que los genera); el no-estilo, estilo-oral, la escritura blanca, que lleva al conocimiento del vacío; el principio de indeterminación de la física traspasado a un entendimiento de la ambigüedad y la incertidumbre; el desmontaje de la tradición como lenguaje, (ya sólo queda como un *arcano indescifrable*); la descontextualización de los signos y su inserción en nuevos contextos regenerando la estructura y recargándola de significado. En suma, el hombre fraccionado de hoy, inseguro en su *sensación de caída*, atraído por el múltiple y complejo sistema de sistemas

de conocimientos.

Algo puede superponerse de ambos discursos. Hay piezas que coinciden. Otras se desplazan ligeramente. Son menos las que se distancian, incluso puede hacerse un juego de sinónimos y antónimos entre los seis epígrafes adelantados en el principio del párrafo respectivamente con las seis palabras mágicas de Calvino.

Llegados a este punto prefiero arriesgarme, y antes que desglosar unas lecturas, o describir más aún el cuadro de correspondencias, lanzar otras palabras-valor, que a lo mejor son también las mismas. Pero para ello, por una elección que revela el sentido último que del momento actual, daremos un salto acrobático, una voltereta; hoy ya sólo nos queda conocer al negar las cosas. Del mismo modo que en matemáticas donde hay teoremas cuya única demostración se enuncia por reducción al absurdo, estableciendo premisas contrarias a las reales y comprobando su supuesta inviabilidad (aquí se revelarían exactas, y el absurdo queda enclavado en este texto). O al igual que Reinhart cuando habiendo llegado a la imposibilidad de la pintura, redacta en el manifiesto *12 reglas para una nueva academia* de 1957 las características que no deberá tener el arte del futuro (ni textura, ni caligrafía, ni dibujo, ni forma, ni preparación, ni color, ni luz, ni espacio, ni tiempo, ni dimensión, ni movimiento, ni materia) vamos a denunciar nuestras seis carencias. Los objetos arquitectónicos que nos interesan se construyen sin escala, sin detalles, sin gestos, sin imagen, sin bordes, sin normas.

Sin escala, como objetos fractales. Cualquier pedazo microscópico tiene los mismos rasgos genéricos que el conjunto, y viceversa. Con ello el significado de lugar transforma la arquitectura analógica, de imitaciones y deudas, en arquitectura de homotecias en cascada.

Sin detalles, último reducto hoy de la expresión personal, eliminando el lenguaje redundante que se reelabora con deleite en cada pequeña articulación del proyecto. Estas son ahora meras yuxtaposiciones evidentes de las piezas, acciones sencillas de juntar o acumular.

Sin gestos o sentimientos gratuitos. Es escasez de medios y es un sentido de inmovilidad instantánea.

Sin imagen, es decir, sin estilo. La pérdida de la tradición no va a quedar sustituida por tipos visuales, icónicos, ni por aplicar la imagen de otras artes o ciencias extrañas a la arquitectura. Las condiciones actuales de nuestro mundo todavía invisible irá modelando progresivamente su propia forma.

Sin bordes, sin fin y sin principio. Trozos que no significan ruinas, ni textos inacabados, sino fragmentos unitarios cuya fragilidad proviene de la ausencia de significados completos en cada instante.

Sin normas. Me gusta observar un diagrama de bifurcaciones o la gráfica de una ecuación irresoluble representada en un espacio de fases. Son figuras que revelan un orden distinto de los sistemas multicomplejos y que parecen revelar una lógica propia y superior en estas funciones que hasta hoy se consideraban caóticas. En esa línea de transformar las coordenadas con que se estructuran las formas de conocimiento se entendería la aparente falta de leyes convencionales.

En realidad lo que importa es que antes de aceptar unas palabras se pongan en cuestión. O al menos que se tengan. En ese sentido, ahora me siento más interesado con las teorías que hablan de fractales, bifurcaciones, intermitencias, atractores extraños, cristales aperiódicos, difeomorfismos de toallas dobladas o de diagramas de fideos doblados.

Federico Soriano

LIBROS RECIBIDOS

EUROPEAN COMMUNITY DESIGN
PRIZE 1990
Edita: Comisión de las Comunidades Europeas
Barcelona, 1990, 147 pp.

PLURAL DESIGN
Edita: Asociación de diseñadores profesionales
Barcelona, 1989, 190 pp.

LA CASA DE UN SOLO MURO
Juan Miguel Hernández León
E. Nerea
Madrid, 1990, 216 pp.

LA CASA RURAL EN EL PIRINEO
ARAGONES
Carmen Rabanos Faci
Edita: Diputación de Huesca
Huesca, 1990, 339 pp.

SOUTO DE MOURA
Introducciones de Wilfried Wang y Alvaro Siza
Ed. Gustavo Gili
Barcelona, 1990, 96 pp.