

Un poco de silencio_ Miguel Morey

[Miguel Morey (1950) es Catedrático Emérito de la Universidad de Barcelona] [Miguel Morey (1950) is Emetic Professor of Philosophy of the University of Barcelona]

"N'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets; les autres parlent; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent?" P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, 1923.

Según esta caracterización de Eupalinos que, en el diálogo de Valéry, Fedro le narra a Sócrates, edificios mudos serían aquellos que "no merecen sino el desdén; son cosas muertas, inferiores en la jerarquía a esos montones de morrillos que vomitan los carros de los contratistas, y que, por lo menos, divierten al ojo sagaz por el orden accidental que toman al caer". Por su parte, los edificios que hablan (estimables, si hablan claro –se nos dice), serían aquellos que conformemente a la verdad dicen lo que son: "Aquí se reúnen los mercaderes. Aquí deliberan los jueces. Aquí gimen los cautivos. Aquí, los amantes del desenfreno...". Y finalmente, en lo más alto estarían los edificios que cantan, los más raros, aquellos que están "en medio de este mundo como los monumentos de otro mundo; o bien como ejemplos, diseminados aquí y allá, de una estructura y una duración que no son las de los seres, sino las de las formas y las leyes".

Cuando concluya la narración, Sócrates tomará el relevo precisamente sobre este punto y conforme a su oficio, tratando de caracterizar la especificidad que diferencia a la música y la arquitectura del resto de las artes y preguntándose si es esta especificidad la que justifica un emparejamiento natural entre ambas, lo que hace posible que se diga que un edificio canta. Hijo de una comadrona, virtuoso de la mayéutica, Sócrates comenzará por señalar justamente este aspecto como el más propio de ambas artes, su capacidad paridora, su capacidad de dar a luz algo diferente de ellas mismas, de hacernos pensar en algo que no tiene nada que ver con ellas, más allá. Fedro, enteramente en el papel de discípulo casi convencido que prueba a ver si ha comprendido, comenta entonces: "¿Verdad que quieres decir que la estatua hace pensar en la estatua, pero que la música no hace pensar en la música, ni una construcción en otra construcción? ¡Por ello –si estás en lo cierto– una fachada puede cantar!".

Leídas hoy estas caracterizaciones se nos hacen, de entrada, difíciles. Si de lo que se trata es de usarlas, de ponerlas a prueba en la experiencia y no meramente de citarlas como recurso al argumento de autoridad, la verdad es que se nos hacen bien difíciles. En la noción misma de *edificios que cantan* se nos inmiscuyen demasiadas cosas como para poder estar seguros de saber a qué atenernos. Sabemos que el emparejamiento entre composición arquitectónica y composición musical tiene una larga historia, pero sabemos también que en la modernidad adquiere una determinación específica, nueva: las armonías simbólicas de los capiteles medievales y el Modulor de Le Corbusier, por tensar el arco con dos ejemplos extremos, parece que en principio tienen poco que ver. Somos hasta tal punto conscientes hoy de las distancias históricas y su importancia que nos sorprende incluso que Valéry, como ejemplo del modo en que la música nos transporta más allá de sí misma, le haga decir a Sócrates: "Escuchando la música, con una atención igual a

A bit of silence_ Miguel Morey According to this Eupalinos characterization that, in Valéry's dialogue, Phaedrus relates to Socrates, the silent buildings are those that "do not deserve anything but contempt; they are dead, inferior in hierarchy to the piles of rubble vomited forth from the contractor's wheelbarrows, and which, at least, amuse the shrewd eye in the accidental order it takes when dumped". For its part, the buildings that speak (appreciable, if they speak clearly –we are told), would be those that, in truth, reveal what they are: "Here is where the merchants come together. Here is where the judges deliberate. Here is where the captives groan. Here, is where the lovers of debauchery can be found". And finally, at the top are the buildings that sing, the rarest, those that are "in the midst of this world as monuments of another world; as examples, scattered here and there, of a structure and a duration that are not that of living beings, but of forms and laws".

Upon finishing the story, Socrates takes the baton at this precise point and, according to his profession, endeavours to characterize the specificity that contrasts the music and the architecture from other arts and wonders if it is this specificity that justifies a natural pairing between both, which enables a building to sing. Son of a midwife, maieutics virtuoso, Socrates begins by noting precisely this aspect as the most characteristic of both arts, its birthing ability, its ability to give birth to something that is different from themselves, in making us think in something that has nothing to do with them, beyond. Phaedrus, entirely in the disciple role, almost convinced and testing to see if he understands then says: "Is it not true that what you mean is that the statue is reminiscent of the statue, but that the music is not reminiscent of music, nor is a building reminiscent of another building? Therefore, if you are in fact correct, a façade can sing!".

These characterizations being read today seem, at first, difficult. If we are to use them, to put them to the test in the experience, and not merely to cite them as a resource to the argument of authority, the truth is, it is very difficult. In the very notion of *singing buildings*, many things intrude making it difficult to be sure what to expect. We know that the pairing of architectural composition and musical composition has a long history, but we also know that in modern times, it acquires a specific and new determination: the symbolic harmony of the medieval capitals and the Modulor of Le Corbusier, when drawing the bow with two opposing examples, it seems that, in principle, they are not important. We are today, up to a certain point, conscious of the historical distances and its importance that it is surprising that Valéry, as the example of how music transports us beyond music itself, it says to Socrates: "Listening to music, with a focus equal to its complexity, the symphony itself caused me to forget the sense of hearing." Even

su complejidad... la sinfonía misma me hacía olvidar el sentido del oído...". Por más que Benjamin nos haya ayudado a reactualizar la reflexión de Valéry habremos de cuidarnos sin embargo para no caer en anacronismos, si es que de lo que se trata es de poner(nos) a prueba (en) su caracterización. Y es que, hoy, tanto el muzak puede hacer de casi cualquier espacio un edificio pretendidamente *musical* como la noción de *edificios que cantan*, en español, nos puede llevar a pensar en las llamativas estridencias de tantas y tantas construcciones que son solo marca o firma, o simplemente muestras de un trabajo pretencioso y/o mal hecho.

Así las cosas, la tentación de irnos al extremo opuesto es grande. Como el personaje de Valéry, también el Sócrates histórico (en el Ión, el Menón o el Fedro) se preguntaba por la naturaleza de esa fuerza de la que nace el gran arte, cuyo cometido sería precisamente transmitir ese entusiasmo, ese endiosamiento que hace que determinadas construcciones se nos presenten como monumentos de otro mundo, en los que el espacio parece cantar. En cambio hoy estaríamos tentados a afirmar que nuestro problema está comenzando a ser otro. Y es que la evidencia simple de la dificultad de operar hoy con la noción de *edificios mudos* se nos impone cada vez más. ¿De veras existen todavía edificios *que no dicen nada*? ¿Hasta qué punto, en qué sentido? Sí, es grande la tentación de irnos al otro extremo y afirmar que nuestro problema bien podría no ser tanto alcanzar (a imaginar) la excelencia que le permitiría al espacio cantar cuanto lograr hacer un poco de silencio, también en arquitectura.

Se diría que hoy todos los edificios son, de un modo u otro, locuaces, y en más de un sentido. No sólo hablan de aquello para lo que están hechos, también hablan de su historia, todos. No de ese lugar ensoñador y vaporoso llamado pasado, sino de algo mucho más precisamente sometido al régimen de la representación, la historia. Como si, a partir del momento en el que la ciudad se convierte en modelo para la gestión racional del territorio, lo hiciera cargando sus edificios con el valor añadido de su representatividad histórica, empujándolos a hablar no solo de aquello para lo que están hechos sino a asumir también que están hechos como están hechos para que pueda decirse de ellos lo que dice la historia –y que deben hacerse en consecuencia con ello, conscientes de esa expectativa...

M. Foucault lo cuenta así: "A partir del siglo XVIII, todo tratado que se plantea la política como el arte de gobernar a los hombres conlleva necesariamente uno o varios capítulos sobre el urbanismo, los equipamientos colectivos y la arquitectura privada. Estos capítulos no se encuentran en las obras consagradas al arte de gobernar producidas en el siglo XVI". Y la razón de ello debería buscarse, añade Foucault, en "la idea, claramente formulada a principios del siglo XVII, de que el gobierno de un gran estado como Francia debe, en primer lugar, pensar su territorio bajo el modelo de la ciudad. La

though Benjamin has helped us refresh the reflection of Valéry, we must however be careful not to fall into anachronisms, if what is endeavoured is to put us to test (in) its characterization. And today, the muzak can make out of almost any space an allegedly *musical* building as well as the notion of *singing buildings*, in Spanish, it can lead us to think of the striking harshness of many, many buildings that are just a brand or a name, or just samples of pretentious work and/ or poorly constructed.

Thus, the temptation to go in the opposite direction is great. As Valéry's character, the historical Socrates also (in the Ión, the Meno or the Phaedrus) questioned the nature of the power of which great art is born, whose mission was to precisely convey that enthusiasm, that deification that makes certain buildings stand as monuments to us from another world, where space seems to sing. Instead, we would be tempted today to say that our problem is beginning to be another. And it's that the simple evidence of the difficulty of operating today with the notion of *silent buildings* imposes itself on us more each day. Are there still buildings today *that say nothing*? Up to what point, in what sense? Yes, there is great temptation to go in the other direction and affirm that our problem might not be achieving (to imagine) the excellence that would allow the space to sing as to obtain a bit of silence, even in architecture.

It can be said that today, all the buildings are in one way or another loquacious, and in more ways than one. Not only do they speak of that for which they are made, they also speak of its history, they all do. Not of that dreamy and vaporous place we call the past, but something far more precisely submitted to the scheme of representation, history. As if, from the time when the city became a model for the sound management of the territory, it carried this out by estimating the added value of the buildings with its historical representation, pushing them to speak not only of that for which they are made but to assume also that they are made the way they are so that it can be said of them what history sets forth –and they should be made accordingly, aware of that expectation.

M. Foucault relates it this way: "From the eighteenth century, any treaty set forth by politics, as the art of governing men, necessarily involves one or several chapters on urban planning, community facilities and private architecture. These chapters are not found in the works devoted to the art of governing produced in the sixteenth century". And the reason should be sought, says Foucault, "in the idea, clearly formulated in the early seventeenth century that the government of a large state, such as France, must first think of its territory using the city model. The city is no longer perceived as a privileged place, as an exception in a territory consisting of fields, forests and roads. The cities are no longer islands that escape the common law.

ciudad deja de percibirse como un lugar privilegiado, como una excepción en un territorio constituido por campos, bosques y caminos. Las ciudades ya no son islas que escapan al derecho común. En adelante, las ciudades, con los problemas que plantean y las configuraciones particulares que toman, sirven de modelo para una racionalidad gubernamental que va a aplicarse al conjunto del territorio" (*Space, Knowledge and Power*, 1982, recogido en Dits et écrits IV, p. 270 y ss.).

Entonces, de ser esto cierto, nos decimos, esa manera específica de emparejarse lo arquitectónico con lo discursivo que se abre con la modernidad, ese todo otro modo de ser explícitamente consciente de su carácter histórico y político que le es propio, apuntaría un problema más complejo que el que plantean los *edificios que cantan*, tanto si lo hacen porque son ruidos insufribles como si destilan infinitas armonías, ahora tanto da. La locuacidad que les viene sobreañadida, en tanto deben dar cuenta explícita de aquello que histórica y políticamente representan, añade una dificultad tal vez irremontable a cualquier pretensión de silencio, porque no es la música con lo que ahora hay que medirse sino con el discurso, con los discursos que obligadamente doblan cuanto puede hacerse, incluso cuando de hacer un silencio se trata. Y es que, fuera de la concreción histórica y política que el discurso confiere a lo que se hace, es como si nada se hiciera.

Pero si de discurso se trata, ahí seguro que Sócrates volvería a reclamar el derecho a decir la suya, ante todo conminando a prevenirse frente a la locuacidad de los sofistas y sus discursos armados e inexpugnables. Frente a ese murmullo compacto e interminable, sin otra finalidad sino darse la razón a sí mismo, el arte partero de Sócrates se obstinará en abrir un intervalo, una interrupción, buscando en la demora entre pregunta y respuesta que el diálogo conlleva el poco de silencio imprescindible para poder pensar; para que las palabras, ellas también, nos lleven a pensar en algo más allá de sí mismas. A su lado, Fedro, discípulo entregado, asentirá una vez más: "Siempre he admirado que la idea que sobreviene de improviso, aunque sea la más abstracta del mundo, nos dé alas y nos lleve no importa dónde. Uno se detiene, luego vuelve a partir, eso es lo que es pensar...".

Hereafter, the cities, with its problems and the particular configurations that are adopted, serve as a model for governmental rationality to be applied to the entire territory" (*Space, Knowledge and Power*, 1982, included in Dits et écrits IV, p. 270 y ss.)

Therefore, if this is true, we mention, the specific manner of pairing the architectural with the discursive opened with modernity, that way of being explicitly aware of its historical and political character which is its own, would suggest a problem that is much more complex than that posed by the *singing buildings*, whether they do so because they are insufferable noises, or if they exude endless harmonies, now it matters. The loquacity that comes superimposed, as they must account explicitly for what they represent, historically and politically, adding a, perhaps, insurmountable difficulty to any attempt to silence because it is not the music that it must be measured to, but the discursive, the discourses that obligatorily double when possible, including when it comes to silence. And, outside the historical and political concretion that the discourse gives to what is done, it's as if nothing were done.

But if it is a discourse, Socrates would surely reclaim his right to relate his thoughts, above all enjoined to prevent against the loquacity of the sophists and their armed and impregnable discourses. Faced with this compact and endless murmur with no other purpose but give itself the reason, Socrates' accoucheur art insists on opening an interval, a break, searching within the delay between the question and the answer, that dialogue entail the bit of silence that is essential to allow thought; in order for the words, themselves, to lead us to think of something that is beyond them. At his side, Phaedrus, his submissive disciple, agrees yet again: "I have always admired the idea that comes unexpectedly, despite being the most abstract idea in the world, give us wings and takes us anywhere. One stops, then starts again, that's what it is to think...".