

- 4 **Juan García Millán**
- 14 **José Juan Barba**
- 26 **Daria de Seta**
- 42 **Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino**
- 52 **José Vela Castillo**
- 64 **Miguel Pérez Carballo y Manuel Pérez Romero**
- 74 **Jesús Martín de las Pueblas**
- 84 **José Rivero**
- 92 **Nicos Valsamakis**
- 106 **Fernando Espuelas**
- 110 **Richard Misrach**
- 120 **Michael Bousseynroux**
- 124 **Jacques Lacan**
- 128 **Le Corbusier**
- 132 **Eduardo Vivanco**
- 136 **Manuel Pérez Romero**
- 142 **Antonio Juárez**
- 144 **Ignacio Moreno**
- 158 **André Breton y Philippe Soupault**
- 162 **José Luis Esteban Penelas**
- 170 **Campo 3**
- 176 **Bill Jay**
- 182 **Charles Baudelaire**
- 183 **Richard P. Feynman**
- 184 **Juan Manuel R. Parrondo**
- 187 **Hans Jenny**
- 194 **Naoya Hatakeyama**

- 4 **Juan García Millán**  
Energías, escalas y vectores
- 14 **José Juan Barba**  
Ciudad genérica y ciudad *queer*
- 26 **Daria de Seta**  
Reflejos de una Italia. Giuseppe Pagano, fotógrafo
- 42 **Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino**  
Conservatorio de Ciudad Real
- 52 **José Vela Castillo**  
HandkeCézanne: *DankenCézanne*
- 64 **Miguel Pérez Carballo y Manuel Pérez Romero**  
El territorio como un texto
- 74 **Jesús Martín de las Puebas**  
Aproximación a la toponimia del Valle de Benasque (Huesca)
- 84 **José Rivero**  
San Jerónimo: espacio y mirada
- 92 **Nicos Valsamakis**  
El moderno griego
- 106 **Fernando Espuelas**  
Respuestas sin pregunta
- 110 **Richard Misrach**  
Proyecto W-47 (el secreto)
- 120 **Michael Bousseynroux**  
Lo incorpóreo, el acosmonauta y el cauri
- 124 **Jacques Lacan**  
Extractos
- 128 **Le Corbusier**  
Carta a su maestro, Mr. L'Éplattenier
- 132 **Eduardo Vivanco**  
Una tradición oral. Fistros conceptuales
- 136 **Manuel Pérez Romero**  
Traje de luces. Plaza de toros y auditorio en Blanca (Murcia)
- 142 **Antonio Juárez**  
*Ballet magnétique*. Paradigma energético en seis tiempos
- 144 **Ignacio Moreno**  
Juego y disimulo
- 158 **André Breton y Philippe Soupault**  
Barreras
- 162 **José Luis Esteban Penelas**  
Nuevo parque de Pradolongo en Madrid
- 170 **Campo 3**  
La torre solar de Fuente el Fresno
- 176 **Bill Jay**  
Con la luz de un bacalao podrido
- 182 **Charles Baudelaire**  
La sopa y las nubes
- 183 **Richard P. Feynman**  
Cómo enfriar la sopa
- 184 **Juan Manuel R. Parrondo**  
Energía microscópica: del demonio de Maxwell a los motores moleculares
- 187 **Hans Jenny**  
Cimática
- 194 **Naoya Hatakeyama**  
Explosión

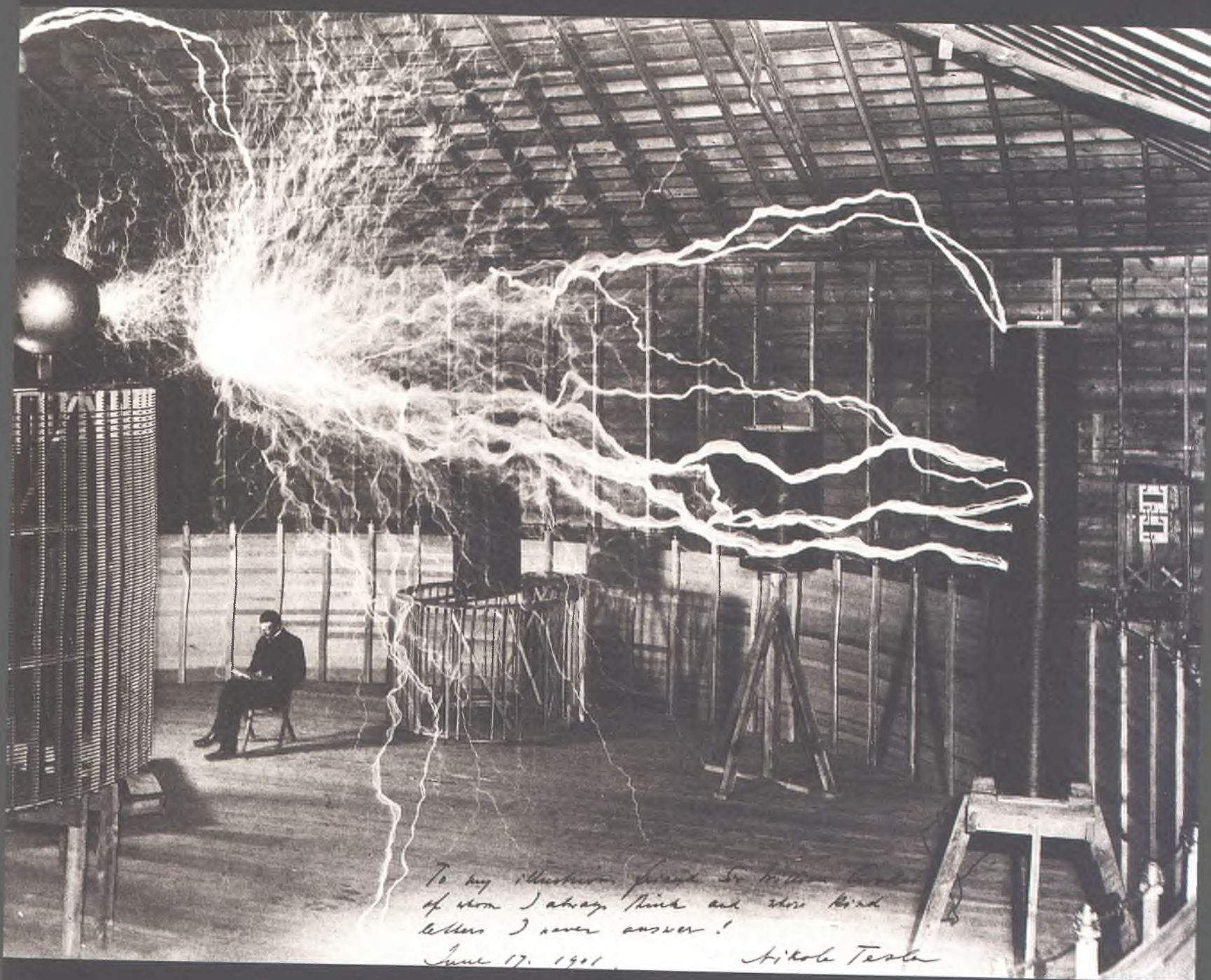
Aparentemente indiferente al espectacular despliegue de luz artificial en su laboratorio, Tesla aparece leyendo tranquilamente, sentado en una silla de su laboratorio de Colorado Springs, algún día de 1899.

La gran estructura cilíndrica enrollada en la izquierda de la fotografía y la pequeña bobina de la derecha son los osciladores de alto voltaje conocidos como las "bobinas de Tesla". Sus investigaciones lideraron el desarrollo de los equipos de corriente alterna en los que la corriente eléctrica de alto voltaje y bajos niveles de corriente se transformaba en bajos voltajes y niveles altos de corriente. Un sistema que sentó las bases de la transmisión de energía de alta eficiencia eléctrica, que terminó sustituyendo el caro sistema de distribución de corriente continua de Thomas Edison.

En 1899 Tesla decidió que su laboratorio en Nueva York no era suficientemente seguro para sus experimentos de corriente alterna, al producir corrientes de cuatro millones de voltios que generaban chispas que saltaban por sus paredes, suelo y techo. Leonard Curtis, de la Colorado Springs Electric Company, ofreció a Tesla un lugar y toda la energía eléctrica que pudiera necesitar para sus experimentos, siendo el laboratorio de la fotografía el primero que instaló en Colorado Springs. Sujeto a tormentas eléctricas de gran magnitud casi a diario, Colorado Springs facilitó a Tesla la oportunidad de realizar algunas investigaciones con rayos y relámpagos, mientras el trabajo de laboratorio avanzaba sustancialmente sus conocimientos teóricos de ingeniería.

Hoy, las torres de alta tensión para la transmisión de energía eléctrica, sosteniendo los cables de una red infinita, son el mejor monumento a su genio inventivo y su prolífico trabajo de laboratorio.

Nikola Tesla (1856 - 1943). *Crédito: J. J. Barba*



To my illustrious friend Dr. William Crookes  
of whom I always think and whose kind  
letters I never answer!

June 17, 1901

Nikola Tesla

## formas de arquitectura y arte 17

junio 2007

Revista del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real

Carlos López Bustos, 3. 13003 Ciudad Real

t 926 21 21 15

f 926 21 22 85

anavictoria@arquireal.com

www.arquireal.com



<b>Dirección editorial</b>	Ricardo Sánchez Lampreave	<b>Diseño editorial</b>	La compañía gráfica
<b>Coordinación editorial</b>	Ana Victoria López	<b>Traducciones</b>	Noemí García Millán y Mike Lumber
<b>Consejo editor</b>	Francisco Arques Soler Félix Fuentes Ceinos Juan García Millán Pablo y Julio Gómez Ruiz Luis Martínez Santa-María Juan Luis Moraza Pérez	<b>Publicidad</b>	Ex profeso S.L. Exclusivas de Publicidad Eloy Chaves, Óscar Ortiz, Pablo Lovelle Hermanos Bécquer 4, 8º. 28006 Madrid t 91 563 61 38 f 91 564 57 75 oscar.ortiz@exprofeso.net
<b>Junta de Gobierno</b>	Ramón Ruiz-Valdepeñas Herrero, presidente Nieves Cabañas Galán Virginia Cinca Gutiérrez Alberto Ibáñez Bollada Jaime Muñoz Franco Javier Navarro Gallego Javier Ramírez de Arellano Rayo	<b>Producción</b>	Lampreave y Asociados Arquitectos S.L.
<b>Agradecimientos</b>	La dirección editorial quiere agradecer su colaboración a Juan Navarro Baldeweg, Alberto Campo Baeza y Helena Pisonero.	<b>Fotomecánica e impresión</b>	Gráficas Tomelloso S.L. Príncipe Alfonso s/n. 13700 Tomelloso (Ciudad Real) t 926 50 54 29 f 926 50 50 08
<b>Fotografía de cubierta</b>	Juan Navarro Baldeweg, fragmento de <i>Interior II</i>	<b>Distribución y suscripciones</b>	Lampreave y Asociados Arquitectos S.L. Atocha 26, 4º D. 28012 Madrid t f 91 429 26 21 formas@lampreave.es
		<b>Depósito legal</b>	CR-358-02
		<b>ISSN</b>	1886-7693
		<b>Precio del ejemplar</b>	18 euros

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista.

El editor se reserva el derecho de la publicación de los originales recibidos.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de esta revista por cualquier medio, aún citando su procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.



**José Juan Barba** (1964), doctor arquitecto. Es profesor en la Universidad de Alcalá, Madrid, y en la ESARQ de Barcelona. Invitado en diferentes universidades nacionales e internacionales, es comisario de exposiciones y director desde 1998 de la revista internacional de arte y arquitectura *Metalocus*, premiada en Madrid, Atenas y Londres. En la actualidad dirige su estudio como arquitecto, por cuyos proyectos ha recibido diferentes premios. **Michael Bousseynroux** es psicoanalista en Toulouse, miembro de la École de psychanalyse des Forums du Champ Lacanien. Desde 2003 dirige con Didier Castanet y Antonio de Quinet la revista *L'En-Je lacanien*. Es autor, entre otros libros y numerosos artículos, de *A-bords de la père-version* y *Figures du pire: Logique d'un choix, éthique d'un pari* (Dante, Hölderlin, Beckett, Blanchot...), ambos en Presse Universitaire du Mirail, Toulouse, 1990 y 2000. **Fernando Espuelas** es doctor arquitecto y profesor de Proyectos de la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid, de la que ha sido director desde 2003 hasta 2006. Es autor del libro *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en Arquitectura*, premio en la 1ª Bienal de Tesis Doctorales de la Fundación Caja de Arquitectos. Publica habitualmente en distintas revistas de Arquitectura, como *A+U*, *El Croquis*, *Arquitectura*, *BAU*, *DPA*, etc. **Juan García Millán** es arquitecto por la ETSAM y profesor de Historia de la arquitectura del s. XX en la ETSA de la Universidad San Pablo-CEU. Es director con Antón Capitel de la revista *ArquitecturaCOAM*. Sus proyectos han obtenido diversos premios en concursos nacionales e internacionales, entre ellos el Premio European 4. **Bill Jay** (Maidenhead, Inglaterra, 1940) comenzó a trabajar, después de estudiar en el Berkshire College of Art, en una modesta revista fotográfica, convirtiéndose bien pronto en su editor. Después de trabajar en muchas, fue el primer editor/director de *Creative Camera* y director de Fotografía del Institute of Contemporary Arts de Londres, habiendo publicado más de una docena de libros, y numerosos ensayos publicados en diferentes antologías. En 1972 se trasladó a Estados Unidos, llegando a dirigir el departamento de Historia del Arte en la Arizona State University. **Hans Jenny** (Basilea, 1904-1972) es el físico considerado como padre de la Cimática, el estudio de los fenómenos de ondas. En 1967, publicó su primer volumen de *Cymatics: The Study of Wave Phenomena*. El segundo apareció cinco años después, el mismo año de su muerte. Su trabajo influyó, junto con los de Ernst Chladni, por ejemplo en Alvin Lucier, en composiciones como *Queen of the South*. También fue investigado por el Center for Advanced Visual Study (CAVS) fundado por Gyorgy Kepes en el MIT. **Antonio Juárez** es arquitecto y profesor titular de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM. Ha publicado el libro *El universo imaginario de Louis I. Kahn* y se encuentra en imprenta *El aprendizaje bajo el sol y otros escritos de arte y arquitectura*. Actualmente desarrolla diversos trabajos en torno a los conceptos de 'materia', 'paisaje' y 'energía'. **Jesús Martín de las Puebas Rodríguez** (Campo de Criptana, Ciudad Real, 1968) es doctor en Filología Hispánica, con una tesis sobre la Toponimia del Valle de Benasque, premio extraordinario de licenciatura y premio Villa de Benasque. Tiene trabajos sobre toponimia, historia de la lengua, lexicografía... Es asesor lingüístico de la editorial Alpina. Actualmente se interesa por el Análisis Crítico del Discurso. **Ignacio Moreno Rodríguez** (Madrid, 1967) es arquitecto y doctor por la ETSAM con la tesis titulada *La "habitación vacante" de Juan Navarro Baldeweg*, de próxima publicación. Ha obtenido diversos premios de arquitectura en concursos de ámbito nacional. Actualmente construye el Centro Tecnológico de Investigación de la Universidad Politécnica de Madrid. **Juan Manuel Rodríguez Parrondo** (Madrid, 1964) es físico y profesor del Departamento de Física Atómica y Nuclear de la Facultad de Físicas de la UCM. Es internacionalmente conocido por su ilógica "paradoja de Parrondo", por la que dos juegos de azar perdedores se combinan de forma periódica o aleatoria dando como resultado un juego ganador. En 1996 desarrolló juegos de azar, ahora conocidos como "juegos de Parrondo", que exhibían esta aparente paradoja. Buena parte de su trabajo también está referida a la termodinámica y la información. **Miguel Pérez Carballo** (Adeje, Santa Cruz de Tenerife, 1945) ha publicado guías de caminos de Anaga, Teno y Valle de La Orotava, en Tenerife. Investiga la toponimia local y el paisaje a través de la percepción de sus habitantes. Entre 2001 y 2005 ha dirigido un rescate de toponimia 1:5000 de la isla. **José Rivero Serrano** (Ciudad Real, 1951) es arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Sevilla, 1977. Arquitecto Jefe de Servicio de la Diputación de Ciudad Real desde 1983, colabora en diversas publicaciones: entre otras, *Lanza*, *La Tribuna*, *El Manchego*, *Mancha* y *Formas de Arte y Arquitectura* (Ciudad Real); *Añil* (Madrid y Ciudad Real); *Pasajes de Arquitectura y crítica*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Arquitectos* (Madrid); *PH* (Sevilla); *Opinión* y *Barcarola* (Albacete)... Colaborador del registro DoCoMoMo Industrial 2002 y del proyecto Sudoeste de la Unión Europea (2006). Autor de diferentes capítulos en diez obras colectivas sobre Arte y Arquitectura, ha publicado seis libros. **Daria de Seta** (Nápoles, 1972), doctora arquitecto en Arquitectura y Museografía por el Politécnico de Milán y la ETSA de Barcelona, es profesora de Museografía y de Teoría e Historia en la UPC. Ha recibido el Premio dell'Accademia Nazionale dei Lincei "Pasquale De Meo" (1999) por el proyecto Centro de Cultura del Mar en Bagnoli (Nápoles), y el Holzim Award Gold medal-Europe 2005 por el proyecto de la recuperación de una antigua herrería del Valle de Le Cartiere di Amalfi, con el grupo Tecla arquitectura. **José Vela Castillo** es arquitecto y doctor arquitecto por la ETSA de Madrid y actualmente, tras obtener el DEA, se encuentra realizando una tesis doctoral en estética en la Facultad de Filosofía de la UCM. Es profesor de proyectos en la Universidad SEK, y mantiene estudio propio. Ha publicado numerosos artículos sobre arquitectura y estética, así como un libro sobre Richard Neutra. Un nuevo libro sobre *Mies, la fotografía y la deconstrucción* está pendiente de publicación. **Eduardo Vivanco** (Madrid, 1974) es arquitecto y profesor asociado de Dibujo, Análisis e Ideación en la ETSA de Madrid. Becado Fulbright para realizar estudios de posgrado en la School of the Art Institute of Chicago (MA in Art History, Theory and Criticism, 2007-09). Ha perdido varios concursos y publicado otros tantos artículos.

# Juan García Millán

## Energía, escalas y vectores

### De lo micro a lo macro

Han pasado casi exactamente cien años desde que Einstein vinculase para siempre materia y energía mediante una fórmula cuya sencillez asombra. De hecho, si bien por razones mucho más prácticas, hasta mediados del siglo del siglo pasado la energía se medía en toneadas, sí, en toneladas de carbón. Hoy, desde la Física, la materia se entiende constituida como masa, energía e información simultáneamente. Así pues, una de las maneras más pertinentes de abordar la arquitectura es, precisamente, desde el punto de vista de la energía. Hace algo más de cincuenta años que Buckminster Fuller, no sin malicia, preguntaba ¿cuánto pesa su edificio? Con independencia de la respuesta, Fuller quería llamar la atención sobre la ignorancia de los arquitectos acerca de cuestiones básicas respecto a la materialidad más elemental de las obras que realizaban, y simultáneamente señalar la levedad como uno de los atributos deseables para la construcción, fruto de la prefabricación ligera que utilizaba materiales procedentes de la industria aeronáutica y una nueva escala de valores que propiciaba una diferente manera de vivir. Abierta esa vía, en una línea similar podemos formularnos ahora toda una batería de preguntas: obviamente, cuánta energía consume su edificio —cuestión inevitable en nuestro contexto de cambio climático y la correspondiente corrección de consumos—, pero también cuánta energía acumula, cómo se transforma la energía en trabajo y cómo se gestionan esas transformaciones a lo largo del tiempo, de dónde proviene esa energía, cómo afecta esto al entorno, etcétera. En definitiva, cuál es la huella energética que la arquitectura deja sobre la tierra.

Reyner Banham sostenía una concepción similar cuando propuso una *Environment-Bubble* en el artículo *A Home is not a House*, publicado en 1962 <sup>01</sup>, una burbuja inflable de plástico transparente completamente climatizada que no sólo se alejaba de preocupaciones formales sino que carecía radicalmente de ellas. Sin el menor interés por la forma ni por el lugar, la arquitectura se reducía a un problema exclusivamente técnico de acondicionamiento ambiental, vale decir de control de flujos energéticos, y el espacio adoptaba la consistencia acogedora y amorfa de un refugio casi uterino.

Concedor, sin embargo, de las implicaciones de ese acondicionamiento aparentemente neutro, Banham también cartografió la loca-



<sup>01</sup> El proyecto *Un-house* presentado por Banham estaba acompañado por los conocidos dibujos de François Dallegret. Basado en la idea que el automóvil “ya está desarrollando bastante el trabajo sobre el contenedor estándar de vivienda”, proponía un entorno-burbuja como ejemplo de arquitectura antimonumental. Era un diseño de contenedor estándar de vivienda transportable con una mínima membrana de cerramiento, es decir, una burbuja de plástico transparente inflada por aire acondicionado y desmaterializada de todo menos de sus servicios mecánicos esenciales.



<sup>02</sup> Diagrama del sistema de control del agua de Tennessee Valley Authority, “Ingeniería de la utopía” como la designó Reyner Banham. A pesar de que se atribuye al New Deal rooseveltiano la creación de la TVA, un siglo antes ya se consideraba necesario “rediseñar” el río Tennessee. Teniendo que drenar y servir un área de 66.000 km<sup>2</sup> –el estado entero de Tennessee y parte de los limitofes–, esta función del río estaba entonces obstaculizada por canalizaciones desastrosas, por rápidos y pozas imposibles de superar con caudales bajos, por una agricultura marginal sin acceso a mercados competitivos,...

lización de las presas en Tennessee Valley **02**, lo que ponía de manifiesto que una decisión aparentemente inocua, dirigida a la habitabilidad del cuarto de estar, podríamos decir, acarrea un notable alcance territorial: las decisiones que tomamos, consciente o inconscientemente, sobre la gestión de la energía tienen importantísimas implicaciones ‘geo’: geofísica, geográfica y geomorfológica **1**.

Desde lo micro a lo macro, la condición escalar de las energías y su potencial configurador abarca un campo inmenso que podría comenzar en la producción energética mediante motores moleculares [Juan Manuel R. Parrondo, *Energía microscópica: del demonio de Maxwell a los motores moleculares*] y manifestarse en los patrones morfológicos que en la materia inerte generan las ondas sonoras [Hans Jenny, *Cimática*], mediante una transformación de energía en información (*in-formación*). Esa capacidad configuradora que la energía ejerce sobre la materia dirigió literalmente el proyecto de la Casa bajo una línea de alto voltaje que Kazuo Shinohara construyó en Tokio en 1980 **03**. El perfil del edificio se adapta al cilindro virtual de protección del tendido eléctrico, al tiempo que el cerramiento translúcido de la casa parece insistir en cierta condición ‘emisora’, al modo de la *Maison de verre* de Pierre Chareau.

Estamos preparados para habitar una escala intermedia que resulta ser verdaderamente restringida, denominada por los físicos precisamente como el ámbito de las dimensiones intermedias. A pesar de la aparente capacidad de adaptación del género humano, vivimos en una estrechísima franja de condiciones físicas, químicas y sobre todo energéticas. La vida, tal y como la conocemos y concebimos hasta ahora (incluso las bacterias extremófilas), depende del mantenimiento de esa estrecha franja de condiciones energéticas y del aprovechamiento de las mismas. A menudo bastan pequeñas diferencias en el gradiente energético para que nos sorprendan fenómenos como la producción de luz mediante la descomposición del bacalao [Bill Jay, *Con la luz de un bacalao podrido*] o de electricidad utilizando patatas como baterías **04**. Hasta el acto de enfriar una sopa —o este mismo marmitako de bacalao podrido con patatas que nos acaba de salir—, tan simple que para conseguirlo soplamos esponfáneamente [Richard P. Feynman, *Cómo enfriar la sopa*], es un proceso de disipación energética que encierra una complejidad que pasamos por alto, tal y como Richard Feynman enseñaba a sus alumnos en los cursos preliminares del Caltech **2**.

En el ámbito medio —desde un punto de vista antropocéntrico, claro—, aquel en el que rige la escala humana y tiene lugar la

**1** Véase el clásico de Odum Howard Thomas *Ambiente, energía, sociedad* (Blume, Barcelona, 1980).



**03** La normativa japonesa obliga a dejar una determinada distancia de seguridad, un espacio en el que no se puede construir, alrededor de los cables de alta tensión. Como ha explicado Carles Muro en su texto “Hacia una arquitectura potencial”, Shinohara llevó la normativa hasta el límite haciendo que esa distancia se transformara en un radio aplicándola literalmente. Se generaron así dos cilindros virtuales (uno alrededor de cada cable) que seccionaron la cubierta. Esa doble acanaladura que, como un doble zapazo, define la cubierta es sin duda el rasgo formal más característico del proyecto



**04** Algunos artistas se reconocen por sus “imágenes fetiches”, peligrosos íconos que se repiten una y otra vez asociados a su productor como si fueran la única obra que llevaron a cabo. En el caso de Víctor Grippo son las “papas con cableño”, según sus propias palabras, unas patatas conectadas con electrodos unidos a un voltímetro para medir la energía producida por ese tubérculo, una obra tan humilde como poética

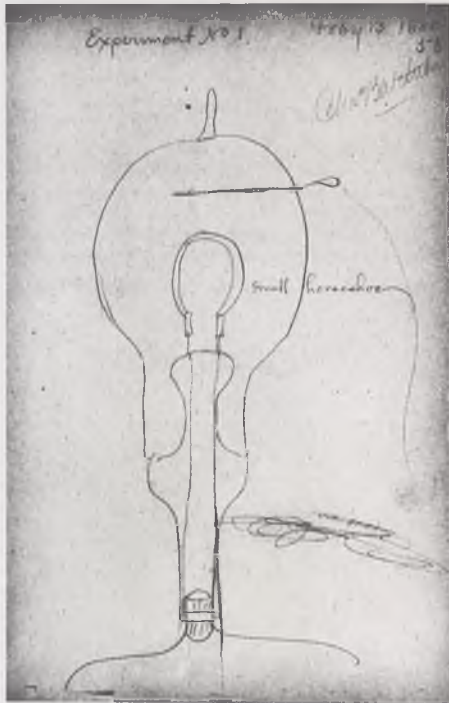
**2** En Richard P. Feynman, *Seis piezas fáciles*: Drakontos, Barcelona, 2006, pp. 43-44.



**05** El primer invernadero-torre, construido en Viena en 1963, consiste en una estructura vertical en la que la explotación de los cultivos se realiza en altura, con una superficie en planta mínima. La utilización de este espacio es posible gracias a un transportador tanto vertical como horizontal, donde se alojan las macetas u otros contenedores en los que se realiza el cultivo. El riego se realiza mediante inmersión en una piscina de agua o solución nutritiva dispuesta en la base del invernadero.



06 Visión nocturna de la Tierra tomada desde un satélite meteorológico a 800 kilómetros de distancia. La mayoría de la luz corresponde a las áreas urbanas. Otras fuentes importantes de luz que se suelen apreciar en estas fotografías incluyen los barcos pesqueros en el Mar de Japón, que utilizan fuertes luces para pescar calamares, las enormes fogatas de gas natural en los campos de petróleo del Golfo Pérsico, el norte de África, Siberia y Sudamérica, así como los incendios de pasto en África tropical. La única fuente de luz natural visible en algunas de estas fotografías es la Aurora Boreal.



07 Dibujo de Thomas Alva Edison. Nikola Tesla, inmerecidamente menos famoso que Edison, mantuvo con éste una agria pugna durante casi toda su vida. No sólo propuso la utilización de la corriente alterna frente a la corriente continua por la que abogaba Edison, sino que patentó lámparas precursoras de las fluorescentes con las mismas necesidades energéticas que las de Edison pero que proporcionaban veinte veces más luz. La corriente alterna era una mejor alternativa que la corriente continua y acabó imponiéndose.

3 Permacultura es una palabra acuñada a mediados de los años '70 por dos australianos, David Holmgren y Bill Mollison, derivada de 'permanent agriculture'. Apareció en su libro *Permaculture One*, en el que expusieron ideas y principios sobre sistemas agrícolas estables como contrapartida a los métodos agro-industriales que destruyen el suelo fértil, contaminan con pesticidas y reducen la biodiversidad.

4 "Junto a los puentes-grúas de Astilleros —impactante imagen de construcción industrial—, estas dos torres eléctricas gemelas dan cuerpo a la puerta de la ciudad desde la tierra firme, llegando a convertirse en inevitable referencia del perfil territorial de una ciudad milenaria. Responden al diseño del ingeniero italiano Nero Scalla, estando cada una de ellas constituida por un mástil de 150 m. de altura, coronado por cruceta. Construidas con una estructura metálica de impecable diseño y ejecución, con la función de soportar una catenaria de cables eléctricos de 1.600 m. sobre la embocadura del saco interior de la Bahía de Cádiz, desde Trocadero a Puntales. Su forma exterior viene dada por el desarrollo en vertical de una forma circular que origina un mástil metálico troncocónico con leve curvatura. Este arranca en la base con un diámetro de 20'70 m. para morir en 6 m. en su punto más elevado, donde se articula el travesaño horizontal que sustenta las catenarias. En el interior encontramos un espacio dinámico, en el que el desarrollo en espiral de la escalera, que asciende a la cumbre adosándose a la pared exterior de la celosía metálica, crea un juego formal de gran interés gracias a su continuidad de apariencia ilimitada. Por otra parte, su reciente iluminación ha contribuido a acentuar el carácter de hito territorial que han alcanzado estos cuidadosos elementos ingenieriles". En Ramón Pico Valimaña, *MoMo Cádiz*: arquitectos-decádis, Cádiz, 2004.

arquitectura, la permacultura intenta crear ambientes humanos sostenibles siguiendo patrones naturales, basada en el principio de 'trabajar con la naturaleza', y no contra ella. Análoga a la burbuja de Banham y con similares ambiciones científicas, la permacultura explora una dimensión natural en lugar de una estrictamente técnica, y trata de diseñar y producir ecosistemas artificiales, pequeños hábitats estables, autocontenidos y autosuficientes 3. En un círculo mágico de retroalimentación se reproduce la dinámica de interacciones complejas de la vida, en un grado elemental pero quizá suficientemente sostenible. Inicialmente enfocado hacia la agricultura 05, hoy puede considerarse más bien como un método de diseño holístico, atento sobre todo a las relaciones entre los elementos de un sistema habitacional.

La tierra se ha hecho mucho más pequeña, qué duda cabe, sobre todo en nuestra mente: el mundo ya no es una innumerable colección de maravillas exóticas azarosamente distribuidas en remotos e inmensos parajes; ahora lo entendemos como un único sistema de enorme complejidad en el que todo está relacionado. La mundialización también opera conceptualmente. Disfrutamos de oportunidades antes imposibles para comprobar a escala planetaria los efectos de nuestros intercambios energéticos con el entorno. Independientemente del efecto invernadero y del cambio climático, disponemos de pruebas visuales —que se imponen por sí mismas con la fuerza incontestable de la imagen— de algunos de esos efectos 06. Las ciudades convierten por la noche al globo terráqueo en un modestísimo sol, en realidad en una gigantesca bombilla incandescente. Por cierto que el escaso rendimiento de las bombillas de incandescencia en vacío —que a pesar de las mejoras del diseño inicial de Edison no superan un insuficiente 10% 07— las ha condenado a la obsolescencia y recientemente, en Australia, a la destrucción. No nos podemos permitir derroches semejantes en el consumo de energía.

La magnitud de las variables relacionadas con la energía alcanza también a sus infraestructuras de transporte, que tejen una tupida red de cables y torres sobre la superficie terrestre. En las ocasiones más afortunadas se erigen en hitos característicos de todo un paisaje, como ocurre con las 'torres de la luz' que el ingeniero italiano Alberto Toscano diseñara en 1955 y que su amigo y también ingeniero Nero Scalla levantara en la bahía de Cádiz en 1957 para el Instituto Nacional de Industria 08. La pareja de torres se convirtió inmediatamente en protagonista del perfil de toda la bahía 4. Están basadas en la torre Shabolovka, de estructura hiperboloide,

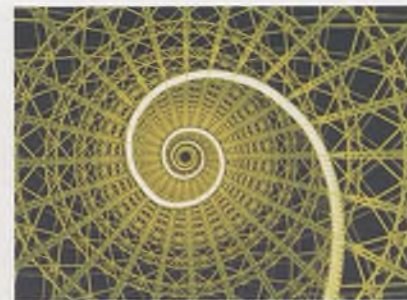


que el ingeniero y científico ruso Vladimir Shukhov diseñara y construyera en Moscú entre 1919 y 1922 como una torre de transmisión para la red de radiodifusión rusa, de más de ciento sesenta metros de altura —seguramente su obra más conocida—, y las posteriores seis torres eléctricas que entre 1927 y 1929 levantara en Nizhniy Novgorod, en la margen izquierda del río Oka **09**. Estas construcciones son a su vez fruto de la experiencia adquirida por Shukhov en la construcción de una torre depósito de agua para la exposición de Toda Rusia de 1896, celebrada casualmente también en Nizhniy Novgorod, que con veinticinco metros sentó las bases de cálculo y diseño de estas estructuras hiperboloides en acero.

Más obvias son las consecuencias derivadas del tamaño en las infraestructuras de generación de energía. Otra vez hay que referirse a las presas, pues han sido siempre un elemento cuyo fortísimo impacto en el paisaje unido a la plasticidad de las gigantescas masas necesarias para contener el empuje de las aguas embalsadas las ha situado como sobresaliente foco de interés para profanos y especialistas **10**. Desde el aljibe milenario hasta las presas de las Tres Gargantas en China, la de Itaipú en Brasil o la de Assuan en Egipto **11**, de nuevo, la escala de las intervenciones ha crecido extraordinariamente, hasta el punto de comenzar a ser comparables o proporcionales al tamaño del planeta **5**.

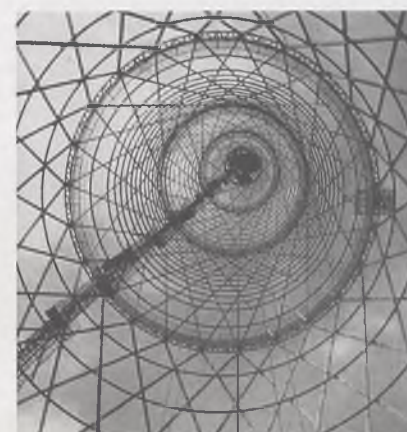
### El tercer paisaje, las centrales energéticas y las escalas territoriales

Entre la naturaleza virgen —o conjuntos primarios—, cada vez más escasa, y el medio natural administrado, explotado artificialmente, ya sea de forma urbana o agrícola —conjuntos secundarios—, Gilles Clément describe la existencia de un tercer paisaje formado por espacios indecisos, marginales. Inseparables de la idea de residuo, estos espacios a menudo son producto del abandono humano, puesto que la antropización planetaria en constante crecimiento, asimilable a un cataclismo, conlleva la aparición de zonas residuales cada vez más numerosas aunque cada vez más pequeñas. El tercer paisaje cambia de forma con el paso del tiempo, pero siempre es disperso, fragmentario, y depende de la evolución de la ordenación del territorio, que adopta una estructura territorial de malla de conexiones. Del grado de cierre de esta red de conexiones depende la continuidad biológica entre los residuos, porque, a pesar de lo que pueda parecer, el tercer paisaje constituye un refugio para la diversidad: simultáneamente es territorio de reserva y ecosistema vivo que, por su constante transformación, posibilita invenciones evolutivas, y es importante incluso cuando queda reducido a corredores biológicos. El tercer paisaje no tiene escala,



**08** Con 150 metros de altura, sólo superadas los 220 de sus coetáneas en fabricación y colocación en el estrecho de Mesina, son las torres eléctricas de mayor altura del mundo. Su catenaria de 1.600 metros de longitud salva la embocadura de la bahía desde Trocadero (Puerto Real) a Puntales (Cádiz). Su peculiar forma procede del desarrollo en vertical de una forma circular que origina un mástil metálico troncocónico con leve curvatura. El diámetro disminuye, pues, desde los 20'70 metros de las bases a los 6 de la culminación en el encuentro con la cruzeta

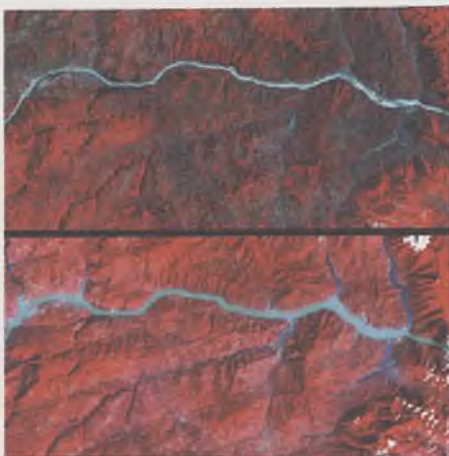
**5** La presa de las Tres Gargantas, en el río Yangtze, se levanta a orillas de la ciudad Yichang, en la provincia de Hubei. Contará, cuando la obra esté finalizada, con 26 turbinas que producirán una potencia de 18.200 Megavatios. Su reserva de agua será de 39.000 millones de m<sup>3</sup> y su longitud de unos 200 km. La presa de Itaipú, en el río Paraná, está situada en la frontera entre Brasil y Paraguay. Tiene 20 turbinas funcionando y la capacidad instalada asciende a 13.300 Megavatios. Almacena 28.883 billones de metros cúbicos y el lago de la presa tiene más de 170 km de largo. La Presa Alta de Assuan, en el río Nilo, alberga 12 turbinas que arrojan una producción hidroeléctrica de 2.100 Megavatios. El embalse, denominado Lago Nasser, tiene 480 km de largo y 16 km en su parte más ancha.



**09** Fotografía de Reiner Grafe, de 1989, del interior de la torre de la estación radiofónica Shabolovka (Moscú, 1919-1922), de Vladimir Shukhov. Las torres Nigrés de alta tensión (160 m. de altura en cinco segmentos, de construcción telescópica) son las situadas en la ribera del río Oka (1927-1929).



**10** La Presa de El Gasco está construida sobre el río Guadarrama en la confluencia de los términos de Torrelotones, Galapagar y Las Rozas de Madrid. Toma su nombre del Monte de El Gasco, situado en el primer municipio. Se trata de una obra de ingeniería del siglo XVIII, en la línea de los grandes proyectos hidráulicos de la Ilustración, promovida por el ingeniero de origen francés Carlos Lemaur, que nunca llegó a concluirse. Diseñada, en su momento, como la presa más alta del mundo con 93 metros, hubiese sido el embalse regulador del Canal del Guadarrama para realizar un canal navegable de 771 kilómetros de longitud, con un desnivel de 700 metros, que pasando por Madrid (río Manzanares), Aranjuez (río Tajo), La Mancha y Sierra Morena, hubiera llegado hasta Sevilla y, desde aquí, al océano Atlántico, a través del río Guadalquivir.



11 Fotografías de la NASA del cauce del río Yang-Tse en abril de 2001 y marzo de 2003 durante las obras de la presa de las Tres Gargantas, y de la de Itaipú. La presa de Itaipú, situada en el río Paraná en la frontera entre Brasil y Paraguay, ha sido hasta la fecha, y hasta que se inaugure la de las Tres Gargantas, la mayor fuente de energía hidráulica en el mundo. Con sus 20 turbinas funcionando, la capacidad instalada asciende a 13.300 Megavatios y ha estado produciendo anualmente de media, desde su puesta en funcionamiento en 1984 y con dos nuevas turbinas cada año, una media de 90 millones de Megavatios hora. Cuando la presa china esté funcionando, producirá 18'2 Gigavatios, energía renovable equivalente a la producida por 25 o 30 centrales nucleares. Sin embargo, a su paso habrá dejado inundadas 19 ciudades y 326 pueblos



6 En Gilles Clément, *Manifiesto del tercer paisaje*: Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 57.

7 Recuérdate la controversia del pantano de Riaño. El día de San Fermín de 1987, hace veinte años, nueve pueblos quedaron sumergidos bajo sus aguas. Véase al respecto el trabajo de Ibon Aramberri "Itoiz", publicado en el número 15 de esta misma revista. Aramberri está incluido en la selección de artistas de la Documenta de Kassel de este año, la duodécima.

8 "A Walter Benjamin le fascinaba descubrir que la mejor intuición de los poéticos de una forma artística naciente se daba siempre entre aquellos que más se alarmaban de su aparición, para advertir contra ella como catastrófica y temible: así cuando reconocía la clarividencia de Schopenhauer para intuir el carácter deplorabile a juicio del romántico-escritural de la alegoría, así también cuando recordaba las feroces palabras de Baudelaire contra la fotografía (...). La finesse de Benjamin le permitía reconocer el extremo acierto del detractor, pero justamente para invertir el signo de su premonición. Donde aquél ve una cualidad desastrosa y corrosiva es justamente donde el agudo genio de Benjamin acierta a reconocer el alto potencial revolucionario de la fotografía. Así, en efecto, Benjamin nos deja entender que donde resulta ciertamente tan peligrosa contra la forma establecida de todo aquello que antes de su aparición se llamaba arte es justamente donde radica toda su potencialidad específica. Y aún, posiblemente, su genuina cualidad artística: la capacidad de desarrollar, a partir de una novedad técnica, una forma narrativa y un lenguaje propios, lejos ya de la atormentada obsesión del barthesiano 'fantasma de la pintura'". En José Luis Brea, "El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización" ([www/aleph-arts.org/pens/ics.html](http://www/aleph-arts.org/pens/ics.html))

los instrumentos con que se observa van desde el satélite hasta el microscopio, y para representarlo hay que poder fijar sus límites geográficos (que son los que separan los residuos de los territorios explotados): no se puede traducir su grosor biológico, pero puede evocarse 12. Para Clément, esta aproximación mediante la evocación afecta incluso a su propia esencia cultural: "En cualquier circunstancia, el Tercer Paisaje puede considerarse una parte de nuestro espacio vital entregado al inconsciente. Se trata de unas profundidades donde los acontecimientos se almacenan y se manifiestan de una manera aparentemente irresoluta" 6.

La producción de otras energías renovables o limpias, cuya necesidad es evidente, tiene sin embargo un reverso oscuro, como acabamos de ver en el caso de las presas, algunas de las cuales han encontrado una fuerte oposición porque anegan tierras en explotación y poblaciones con el consiguiente desplazamiento demográfico, sumergen restos arqueológicos que podían sufrir daños irreparables 7 o acaban con ecosistemas enteros. Nuevos métodos para extraer energía del entorno sin contaminar el medio ambiente y sin agotar los recursos están ahora disponibles gracias al desarrollo de nuevas tecnologías. Antes de la electricidad y de la máquina de vapor ya existían modos tradicionales de obtener esta energía: el viento empujaba a los barcos de vela y el agua hacía girar las muelas de los molinos, imágenes cargadas de un entrañable pintoresquismo 13. De nuevo es la escala en que se necesitan ahora la que marca la diferencia con tiempos pasados. Por tratarse de infraestructuras de baja intensidad y naturaleza difusa, necesitan la fuerza del número: grandes longitudes, amplias superficies, elevadas alturas, vastas cantidades 14, e inciden fuertemente sobre el territorio, fragmentándolo y mutándolo en tercer paisaje.

Las huertas solares son conjuntos de paneles fotovoltaicos que a veces cubren superficies de cientos de hectáreas 15, y durante los viajes en coche animan las llanuras antes yermas y monótonas con sus alegres reflejos metálicos. Era emocionante observar los primeros molinos eólicos recortarse en alguna crestería lejana y hasta entonces anodina; su vertical singularidad tenía algo de totémico y las tres aspas sugerían un reloj que acaso marcaba la hora de una nueva e inesperada comunión con la naturaleza 8. Ahora contemplamos los parques de aerogeneración y los mismos molinos, en su hieratismo de ídolos del progreso, parecen multiplicarse o avanzar quietamente, miles de aspas girando ciegamente y decapitando pobres aves. Porque además alteran el régimen de brisas –puesto que no se puede extraer energía de un sistema para desviarla a





15 Vista aérea de los heliostatos de la empresa Abengoa en Santúcar la Mayor (Sevilla), la mayor planta solar térmica de Europa. Cuando el complejo solar esté a pleno rendimiento en 2013 se generará energía suficiente para saciar la demanda de una ciudad como Sevilla (unos 180.000 hogares). Dispuestos en abanico, 624 heliostatos (formados por paneles de espejos curvados) reflejan los rayos hacia la torre donde la alta temperatura produce vapor de agua, que a su vez moverá una turbina y generará electricidad. Por su parte, la planta fotovoltaica utiliza placas de silicio para producir electricidad de forma directa al recibir la radiación solar.



16 Mapa con las diferentes zonas de energía eólica en España. La energía del viento es utilizada mediante el uso de aeromotores capaces de transformar la energía eólica en energía mecánica de rotación, utilizable para accionar directamente máquinas operadoras o para producir energía eléctrica. En este último caso, el sistema de conversión (que comprende un generador eléctrico con sus sistemas de control y de conexión a la red) es conocido como aerogenerador. Para poder aprovechar esta energía es importante conocer las variaciones diurnas y nocturnas y estacionales de los vientos, la variación de su velocidad con la altura sobre el suelo, la entidad de las ráfagas en espacios de tiempo breves, y valores máximos ocurridos en series históricas de datos con una duración mínima de 20 años. Es también importante conocer la velocidad máxima del viento. Para poder utilizar la energía del viento, es necesario que alcance una velocidad mínima de 12 km/h y que no supere los 65 km/h.



17 Mapa surrealista "Le Monde au temps des surréalistes", en *Variétés: Le surréalisme en 1929. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*: Bruselas, junio 1929, pp. 26-27.

calentado hasta 60º, será de 15 m/s. En Fuente el Fresno, hay un proyecto en marcha para desarrollar una torre solar de similares características, aunque ligeramente menor, así que no se podrá divisar desde Madrid [Campo 3, La torre solar de Fuente el Fresno].

## El principio del placer y las energías creativas

No por casualidad Jacques Lacan, en sus seminarios [Jacques Lacan, Extractos], toma el ejemplo de las presas hidráulicas para hablar de la energía psíquica y de su contención [Michael Bousseyroux, Lo incorporéu,

el acosmonauta y el caurri], apuntando en su desarrollo hacia la cuestión del sujeto de deseo y todo ese magma que conduce a la imaginación del artista (y del arquitecto, por qué no [Ignacio Moreno, Juego y disimulo]). Y es que la energía —al menos así nos lo dice el lenguaje— también puede ser creativa. La energía potencial del agua se acumula en las presas de la misma manera que la energía creativa se almacena en las siglas OuLiPo, el taller de literatura potencial de Perec, Calvino, Queneau y compañía 9. Este grupo transita las vías que abrieran el surrealismo y el dadaísmo, pero las recorre en sentido contrario: si el surrealismo abandona la razón y acude al inconsciente en la búsqueda de un proceso de creación sin restricciones, el paradigma oulipiano aplica consciente y razonadamente restricciones que permitan nuevas formas de creación, lo que hará orbitar sus obras no sólo sobre al azar sino también sobre la necesidad.

Los surrealistas, fascinados por el nuevo sujeto que dibujaban las teorías psicoanalíticas freudianas, sostenían que el inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiviza la realidad sino que forma un todo con ella, y hablaban de energías surrealistas. En realidad Freud los tenía a casi todos ellos por locos absolutos —“digamos al 95%, como el alcohol”, le matizó a Stefan Zweig en su correspondencia—, aunque Dalí consiguió impresionarle. Dalí, uno de los más grandes cultivadores del surrealismo, quedó fascinado por completo y para siempre por la trascendencia del mundo onírico que descubrió al leer las obras de Freud. Unos años después, creado ya su método ‘paranoico-crítico’, en 1931 publicó en la revista surrealista *Minotaure* un artículo sobre la paranoia. Tras leerlo, las intuiciones de Dalí impresionaron vivamente a Lacan, que le reconoció una penetración extraordinaria y la plausibilidad suficiente como para intentar incorporarle a sus todavía incipientes teorías psicoanalíticas o, al menos, cambiar impresiones con él sobre la actividad paranoica.

Los surrealistas pertenecieron al mundo entero pero tuvieron una

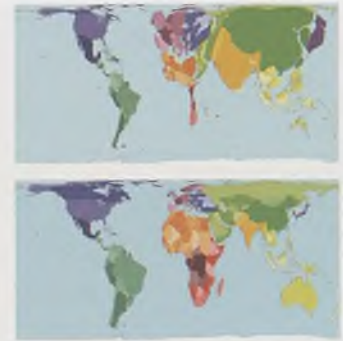
capital: París. Allí crearon gran parte del variopinto conjunto de piezas, componiendo un puzzle que todavía se resiste a ser interpretado y que por ello sigue vivo aún hoy. Una de esas piezas es precisamente un mapa de 1927 **17**, en el que se cartografiaba la tierra según su potencial surrealista, que fue publicado por los discípulos de Breton en la revista *Variétés*, bajo el epígrafe de “el mundo en los tiempos de los surrealistas”. El mapamundi era deforme como los mapas de *worldmapper* **18**, un conjunto de mapas del mundo, llamados cartogramas, en los que las superficies territoriales se distribuyen según diferentes variables, una para cada mapa **10**. En el caso del mapa surrealista, su variable de deformación bien podrían ser las energías o capacidades surrealistas que atesoraba cada país **11**. Propusieron mecanismos artísticos como la escritura automática que liberasen toda esa energía inconsciente [José Vela Castillo, Handke *Cézanne: Danken Cézanne*], y cuyo primer fruto, escrito a dos manos por Breton y Soupault se tituló, significativamente, *Los campos magnéticos* [André Breton y Philippe Soupault, *Breton*]. Automatismo y azar inciden en otro método creativo surrealista, el del cadáver exquisito, que producía morfologías deformes y grotescas, como en el caso del mapamundi, detrás del cual se encuentra el cortocircuito del sentido que provoca el humor, en este caso absurdo, naturalmente.

Y, antes de abandonar el mundo surrealista, no podemos olvidar a Man Ray, que es también un acrónimo de su “verdadero” nombre, Emmanuel Radnitzky. Aparte de ser más eufónico, en este caso el acrónimo aporta un significado nuevo, bien evidente, con lo cual además de energía potencial existe también transformación, es decir, energía cinética. Además de una espléndida y numerosa serie de retratos, algunos de ellos solarizados, Man Ray, el Hombre Rayo, desarrolló en 1921 una técnica que denominó rayograma **12**. Eran imágenes fotográficas, casi siempre abstractas, sacadas sin cámara, obtenidas colocando diversos objetos sobre un papel sensible a la luz, que más tarde revelaba **19**. Estos rayogramas surgían de los rayos luminosos y todavía hieren la retina como relámpagos nocturnos.

### El segundo principio de la termodinámica y las energías destructivas

La energía, además de insuflar vida a los cadáveres, como ocurre en la novela de Frankenstein gracias a un rayo eléctrico, a menudo ha sido utilizada para matar. El propio Edison llegó a poner los medios técnicos necesarios para ejecutar a *Topsy*, una elefanta que murió achicharrada en la silla eléctrica —con el agravante de que intentó cargar con el muerto, valga la expresión, al pobre Tesla,

**10** Para modelar las transformaciones de densidad se utiliza un algoritmo de equalización basado en métodos de difusión lineal. Véase M.T. Gastner y M.E.J. Newman: *Diffusion-based method for producing density equalizing maps*: National Academy Sciences USA, 2004, 101, 7499-7504.



**18** Dos mapas o cartogramas de *worldmapper*. El primero de ellos muestra la tierra según una proyección convencional —su variable de transformación es la superficie por territorio (obviamente coinciden y por ello no está deformado)—. El otro muestra dónde vive la gente que disfruta de electricidad en casa, o sea, la densidad de acceso doméstico a la energía eléctrica, tanto de redes públicas como de fuentes de autogeneración, y que se utiliza sobre todo para iluminación, calefacción, cocina y electrodomésticos, radios, televisores, ordenadores, etc. (www.worldmapper.com).

**11** “La cartografía es una disciplina que ha acompañado a los Descubrimientos y que participa de una lógica de domesticación y de apropiación del mundo. Pervirtiendo el mapa realista del mundo, los surrealistas se reapropian de la tierra de manera que ‘el mundo en los tiempos surrealistas’ puede ser casi calificado de ‘surrealista’. Este mapamundi se hace eco de la ‘Nueva geografía elemental’ de Paul Nougé, aparecido en el mismo número. Está igualmente relacionado con el poema de Éluard sobre El arte salvaje, que la incorpora explícitamente a las producciones materiales de los pueblos valorados”. En Sophie Leclercq, *L’appropriation surréaliste des objets d’art indigènes* (<http://www.artsetsocietes.org/f/f-leclercq.html>)



**19** Man Ray, *Rayograma*, 1923. Sus objetos, en los que podemos incluir los rayogramas, imágenes abstractas de composiciones muy estudiadas, trascienden lo cotidiano para tomar vida propia y formar parte de un mundo onírico, en el que las cosas no son lo que son. No se trataba de fotografiar la realidad sino de recrearla.

**12** Man Ray se atribuye erróneamente la invención de esta técnica. En realidad muchos fotógrafos ya la habían experimentado anteriormente. Entre otros menos conocidos, William Henry Fox Talbot, uno de los pioneros de la fotografía e inventor del calotipo, la utilizó ya en la década de 1830 con el nombre de dibujos fotogénicos; o Christian Schad, dadaísta, que realizó “schadografías” análogas a los rayogramas, aproximadamente en los mismos años que Man Ray.



**20** Joseph Beuys, *Silla con grasa*, 1963. Para Beuys, en la generación de una obra era fundamental la elección del material y su tamaño, más que el resultado final, también que su durabilidad. El material no era sólo vehículo para las ideas, sino también protagonista y activador de percepciones en el espectador. Beuys le adjudicaba además una dimensión metafórica que es la que alentó, en este caso, la elección de una grasa como materia fundamental de su obra.



21 *The Weather Project*, de Olafur Eliasson, se expuso en la Sala de Turbinas de la Tate Modern, desde octubre de 2003 hasta marzo de 2004. Todos sus trabajos exploran la relación entre espectador y objeto. La de la Tate es una representación del sol y el cielo. El techo está cubierto por un enorme espejo que refleja el espacio inferior. Al final de la sala una forma gigante semicircular creada por cientos de lámparas se refleja en el espejo superior y crea una enorme esfera radiante. Las muestras sobre el "tiempo" de Olafur Eliasson son unos de los pocos encuentros con la naturaleza en estado puro en plena ciudad.



22 Como si estuvieran dedicadas al *Peine del viento*, allí resuenan las palabras con las que Heidegger describió el templo griego: "Este apoyarse de la obra en el suelo rocoso, extrae de la roca el misterio del soporte inarticulado y, sin embargo, espontáneo de esa roca. En su subsistir en ese lugar conserva su terreno contra la tormenta que arceja sobre él y así, y sobre todo, manifiesta la tormenta misma en toda su violencia... La solidez de la obra contrasta con la movilidad de las olas, su quietud pone de relieve la violencia del mar".



23 Panel de Cristo con lápiz, carboncillo, pastel, una fotografía de Wolfgang Volz y un mapa con pintura de esmalte que ilustra la colocación de sus *Umbrellas* en Peace Valley, Los Angeles County, 1989. En marzo de 1987, Cristo y Jeanne-Claude presentaron su proyecto "intercontinental" para instalar millares de sombrillas azules y amarillas de 8 metros de diámetro en Ibaraki (Japón) y California, a lo largo de 18 y 25 km. respectivamente.

13 Edison defendió que la corriente alterna fuese utilizada en la silla eléctrica con el fin de desprestigiar ese tipo de electricidad, mientras se dedicaba a electrocutar públicamente perros y caballos para demostrar los peligros de la idea (y la patente, claro) defendida por Tesla. En 1903, cuando hubo que sacrificar al elefante —que había matado ya a tres personas—, en el Luna Park de Coney Island, Edison en persona propuso que utilizaran un sistema que él y uno de sus colaboradores venían desarrollando desde hacía algunos años: la silla eléctrica (concretamente desde 1890, año de la primera ejecución con este método en el estado de Nueva York).

difundiendo públicamente que había sido su peligrosa electricidad en corriente alterna la que había acabado con la vida del paquidermo enloquecido 13—. También para matar y destruir a gran escala. En el verano de 1945, dos bombarderos B-29 soltaban sendas bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, con las atroces consecuencias que todos conocemos. Los ensayos nucleares se habían realizado en los desiertos del suroeste americano. Siete años después de las pruebas, Richard Misrach pudo acceder al Bravo 20 National Park, cerca de Fallon, en Nevada, donde la US Navy había realizado los ensayos nucleares, y fotografiar un desierto dentro de otro desierto [Richard Misrach, Proyecto W-47 (el secreto)].

La energía mata, pues, y ni siquiera el universo escapará de una muerte térmica. Según el segundo principio de la termodinámica, esto ocurrirá cuando toda la energía haya degenerado en simple calor. La entropía, magnitud central de la termodinámica, mide la parte de la energía degradada (normalmente en forma de calor que se disipa) 14 que no puede utilizarse para producir trabajo, y siempre aumenta. Por eso se puede afirmar que el tiempo es la dirección en la que aumenta la entropía global del sistema. Por lo tanto, expresa el grado de uniformidad energética de un sistema, que está en proporción directa con la aleatoriedad de su distribución: a mayor azar, mayor desorden —que un poco paradójicamente significa mayor uniformidad—. Conviene señalar que los avances en la física de los agujeros negros y las teorías de la información han obligado a revisar algunos conceptos, entre ellos el de la entropía, que ahora se define como la medida de la energía que no es usada y *queda reservada en un cuerpo*. La importancia de esa energía que el cuerpo almacena era algo que Beuys sabía de primera mano tras la caída de su bombardero en Crimea en el invierno de 1943 durante una misión de combate. Allí los tártaros le salvaron la vida al envolverle el cuerpo con fieltro y grasa [Eduardo Vivanco, *Una tradición oral. Fistros conceptuales*], materiales que aparecerán una y otra vez en su obra convocados como metonimias del calor necesario, vital 20. Calor solar, calidez emocional y energía vital a los que también hacía referencia el sol de Olafur Eliason en la Sala de Turbinas de la Tate Modern 21.

El paisaje se reduce, sin duda. El mismo land-art o earth-art ha experimentado con estos saltos de escala en la percepción del territorio y con la magia de las energías de la naturaleza. Chillida peinaba vientos 22, Christo y Jeanne-Claude envolvían islas en

plásticos o plantaban miles de sombrillas para defenderse del sol **23**, Walter de María domesticaba rayos en el desierto de Arizona **24**, los mismos rayos que el doctor Victor Frankenstein **25** utiliza para dar vida al monstruo que popularmente lleva su nombre, ya que en el libro se le llama sencillamente la criatura. Mary Shelley concibió la idea de su novela en el verano de 1916 durante una estancia en Suiza, en la villa Diodati de su amigo Lord Byron donde ella y su marido Percy Bysshe Shelley se alojaban. Una noche Byron les retó a escribir una historia de terror a ellos y a su médico John Polidori, que ganó la apuesta pues fue el único de los cuatro que consiguió terminar un cuento. Sin embargo, algunos días más tarde Mary tuvo una pesadilla y al despertar escribió el borrador de lo que acabaría siendo uno de los capítulos del libro, indudablemente influida también por las conversaciones que Polidori y Percy mantenían con frecuencia sobre las investigaciones de Luigi Galvani y de Erasmus Darwin, investigaciones que trataban del poder de la electricidad para revivir cuerpos ya inertes. Aunque tiende a omitirse, Mary Shelley tituló su famosa novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* **13**. Como todo el mundo sabe, Prometeo roba el fuego de los dioses y lo entrega a los hombres para que se calienten; otras versiones menos ingenuas del mito proponen que Prometeo en realidad robó las artes (es decir, lo que ahora entendemos por técnicas) de Hefesto y Atenea, y que tuvo que llevarse también el fuego (léase energía) porque sin él carecían de utilidad. El iracundo Zeus, armado siempre con un haz de rayos **26**, ordenó encadenar a Prometeo y envió un águila para que le devorase eternamente el hígado. Se trata, pues, de un conflicto por la propiedad de las fuentes de energía y el aprovechamiento energético (que fisiológicamente se almacena, en gran medida, en el órgano hepático).

Para Cirlot, Prometeo encarnaba el mito del titanismo, que “expresa el anhelo oculto en el hombre de invertir las posiciones respectivas de la criatura y su creador” **14**. Así pues, el titán Prometeo es el rebelde –frente a Hércules, el noble esclavo– y el fuego es el pensamiento mismo, el árbol del bien y del mal. Desde el punto de vista psicoanalítico, el mito prometeico –y con él el de Frankenstein– representa la lucha del hombre por adquirir el conocimiento [Le Corbusier, Carta a su maestro, Mr. L'Éplattenier], y el terrible precio que hay que pagar por ello. Y si algo hemos aprendido es que en los sistemas complejos no lineales, como el que habitamos, todo puede tener consecuencias, ya sea un rayo, un robo o el simple aleteo de una mariposa.

**13** Curiosamente, Percy Bysshe Shelley, que le ayudó en la redacción final, escribió el drama en verso Prometeo desencadenado, publicado sólo un año después de la aparición de Frankenstein, y Polidori escribió una novela titulada El vampiro basándose en el relato inacabado que Byron comenzó esos días. Así que el mito del vampiro, el muerto viviente que se aprovecha de la corriente sanguínea de los vivos, y el de Frankenstein, cuya carne es de muertos y vive gracias a la corriente eléctrica de un rayo, se engendraron aquel verano en la apacible Suiza.

**24** Walter de María propuso una escultura permanente en un amplio campo abierto al lado de las montañas de Nuevo México. Su obra *Lightning Field*, construida entre 1971 y 1977, consiste en 400 postes de acero inoxidable dispuestos en un esquema rectangular con objeto de atraer los rayos que se generan durante las tormentas eléctricas que abundan en la región. *Lightning Field* involucra la tierra y el cielo pero no interviene en ninguno. A pesar de que muy pocas personas han visto *Lightning Field* en plena actividad, hay registros fotográficos que dan testimonio de los efectos de este trabajo que celebra el poder y el esplendor visual del fenómeno natural

**14** En Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de los ismos: Siruela, Madrid, 2006, pp. 649-650.

**25** Cartel de la película *Frankenstein*, de James Whale (1931), con Boris Karloff como monstruo o criatura. Whale es conocido principalmente por sus trabajos en el género de terror, siendo autor de momentos inolvidables e iconos del cine tales como *Frankenstein*, dónde fue el primer director en mover la cámara durante la filmación, *La Novia de Frankenstein* y *El Hombre Invisible*. La Universal debe a estos tres títulos su estelar comienzo en los 30 a estos tres. Una estatua en su memoria fue erigida en 2002, en la entrada de un cine en su ciudad natal Dudley, Inglaterra. La estatua es un enorme rollo de celuloide, con la cara de Frankenstein en los fotogramas, y con los nombres de las películas más celebres del director grabadas en su base.

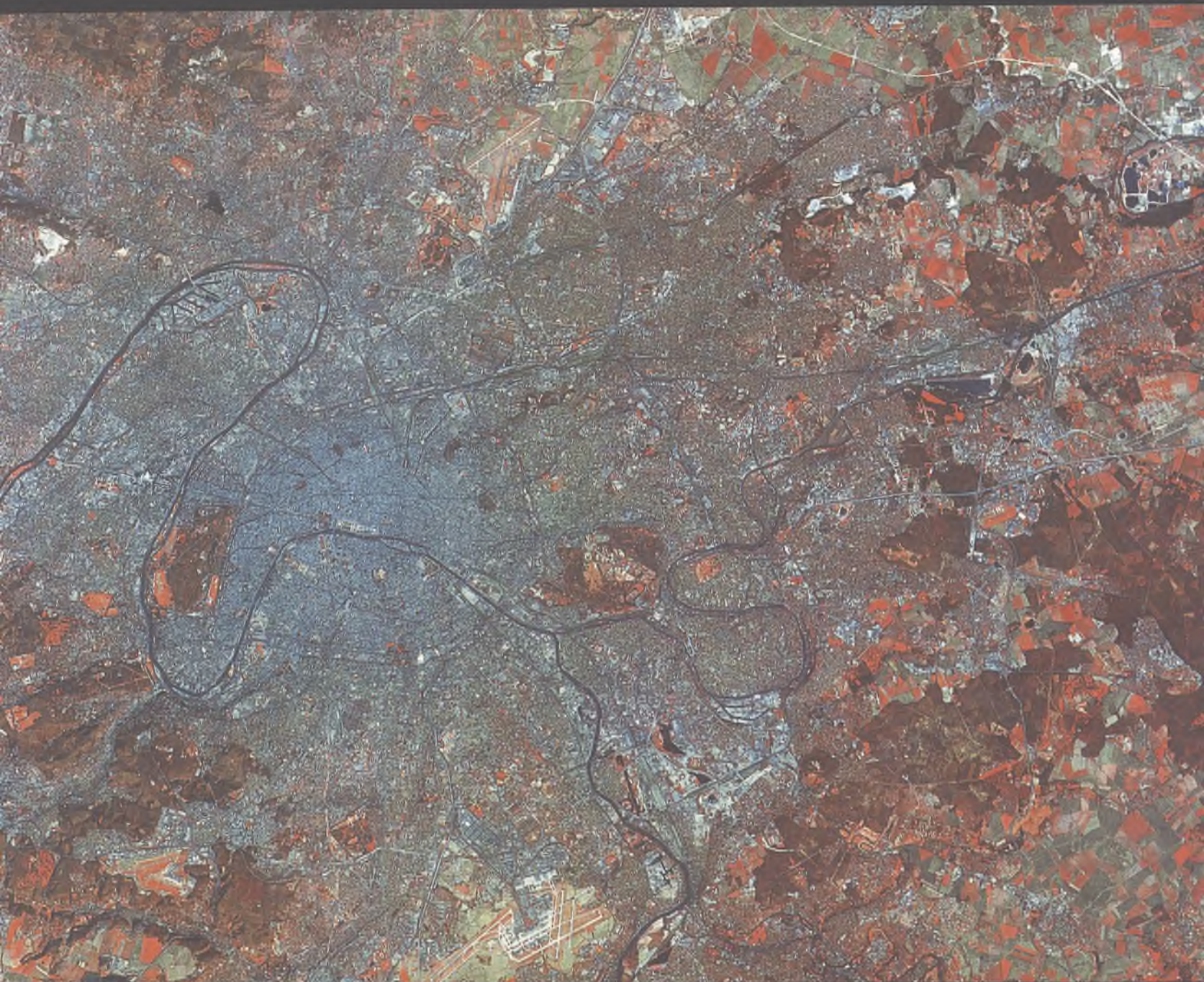
**26** William Bickel, profesor de Físicas en la Universidad de Arizona en Tucson, logró fotografiar por primera vez en 1989 un rayo y, simultáneamente, su espectrograma con objeto de estudiar la naturaleza de la alta intensidad eléctrica de las descargas. El análisis del espectrograma reveló la presencia de nitrógeno (verde), oxígeno (azul) e hidrógeno (rojo) en la atmósfera perforada por el rayo. El brillo de las líneas espectrales indica la cantidad relativa de cada elemento presente en el momento del disparo. Su anchura informa sobre la temperatura, la densidad de electrones y los campos eléctricos y magnéticos generados por el rayo.



ACI  
SMPO51103-5/11/73-WILLARD, OHIO: A tornado ripped through a mobile home park about a mile from the airport here 5/10, scattering all the units from their concrete foundations. Debris is strewn across the entire area, as is evident by this aerial photograph. (UPI) (TORNADOES) pps/wn-P 17728







# José Juan Barba

## Ciudad genérica y ciudad *queer*

*“¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, ‘todas iguales’?... Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran? La convergencia es posible sólo a costa de despojarse de la identidad. Esto suele verse como una pérdida. Pero a la escala que se produce, debe significar algo. ¿Cuáles son las desventajas de la identidad; y, a la inversa, cuáles son las ventajas de la vacuidad? ¿Y si esta homogeneización accidental \_y habitualmente deplorada\_ fuese un proceso intencional, un movimiento consciente de alejamiento de la diferencia y acercamiento a la similitud? ¿Y si estamos siendo testigos de un movimiento de liberación global: ‘¡Abajo el carácter!’? ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo Genérico?”* Rem Koolhaas, “The Generic City”, en *Domus* n.791: marzo 1997. Edición en español: Rem Koolhaas, *La Ciudad Genérica*: Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

Doble página anterior:  
Lugar, tan sólo como espacio geométrico. Fotografía sin título de Gordon Matta-Clark. De la serie *Anarchitecture*, 1974

Pérdida de la capacidad de identificar lugares. Vista de la ciudad de París, desde un satélite, en la década de 1980

Hace una década, en 1995, aparecía el artículo titulado “La Ciudad Genérica”. Su autor, el holandés Rem Koolhaas, planteaba una reflexión a medio camino entre un discurso irónico-provocativo y un análisis sobre la constatación de los crecimientos contemporáneos de la ciudad, que comenzaban a ser una realidad cotidiana a lo largo de todo el planeta.

Seguramente hablar de ciudad no sea más que la metáfora de un hecho irreproducible en nuestra sociedad, pero su utilización como “pica” en un magma de construcción ingente nos ayudará a destacar con mayor claridad la posibilidad de una alternativa, la Ciudad *Queer*. Para ello necesitamos cuestionarnos algunos conceptos, como ¿qué es la identidad? y ¿de qué geografías y paisajes estamos hablando? Con estas premisas recuperaré la idea de lugar, como instrumento básico para construir ciudad, entendiéndolo como espacio sin o con identidad, y por ende con esta nueva idea de lugar, para discutir la visión de la ciudad que recorremos, identificando los lugares en función de la escala de percepción, como conjunto de lugares o como mero espacio vacío, como vacuidad.

La sobre-utilización de algunas palabras, como por ejemplo “lugar”, a veces hace que pierdan significado, las acerca a la vacuidad, y se hace necesario volver a leer su definición, que a veces no es tan antigua como nos pudiese parecer; todo lo contrario, es mucho más cercana y precisa si miramos otros campos de la ciencia. Realizaré un acercamiento al concepto de “lugar” a través de las definiciones de los geógrafos.

### Lugares

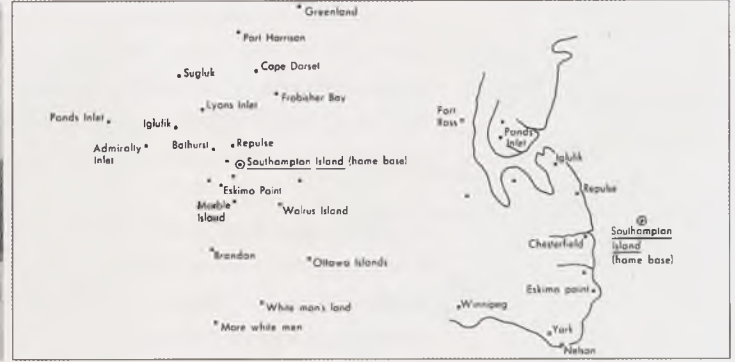
Los escritos de conocidos geógrafos “clásicos” y las referencias presentadas por diversos autores contemporáneos presentan el concepto de lugar de una manera excesivamente coloquial, es decir, presentan los lugares bajo un prisma que los define como porciones concretas y singulares del espacio a las que se asocian topónimos. Esta adscripción, a una definición tan ambigua, hizo que el concepto como tal, es decir el término “lugar”, apenas fuera usado científicamente. Su definición era tan discutida que ni tan siquiera los geógrafos se pusieron de acuerdo para establecer una definición científica clara en los diccionarios hasta la década de 1970. Su escaso uso se debía fundamentalmente a entender que el concepto como tal no se ajusta al lenguaje científico. Sería a partir de los años de 1970 cuando aparecen, además de ese sentido común y bastante ambiguo que perdura relacionando espacios-topónimos, dos acepciones más precisas del término.



Robert & Shana Parkeharrison, *Turning to Spring*, 2001. De la serie *Architect's Brother*

Lugar ontológico, tiempo y movimiento. El lugar como espacio de relación entre los individuos. Fotografía sin título de Gordon Matta-Clark. De la serie *Anarchitecture*, 1974

Espacio y lugar. Mapa de los movimientos de mujeres y hombres Avillik, según el geógrafo Yi-Fu Tuan, 1977



1. La primera se generó por una cuestión meramente de cuantificación: “los lugares como unidades espaciales elementales cuya posición es, a la vez, identificable en un sistema de coordenadas y dependiente de las relaciones con otros lugares” Hubert Béguin, *Méthodes d'analyse géographique quantitative*: Litec, París, 1979.

Con esta interpretación el lugar pasó a ser de manera clara el sitio donde se localizan los fenómenos geográficos, ya sean poblaciones, objetos materiales o funciones. Posteriormente, profundizando en esta línea de definición, en 1997 (Denise Pumain, Thérèse Saint-Julien) se reelaboró el concepto en los siguientes términos: “El análisis espacial estudia las reglas espaciales de los lugares intentando encontrar las lógicas de organización, ya sean aquéllos agrupados bajo la forma de una serie de puntos o puestos en relación con otros lugares que son los puntos de apoyo (nudos, cruces, etc.) de redes”.

La imagen de Gordon Matta-Clark de la serie *Anarchitecture*, de 1974, en la que se ve un solar devastado tras el paso de un tifón, refleja con bastante precisión esta definición, de un territorio-espacio acotado geométricamente al margen de la función que su visión nos pudiera sugerir.

2. La segunda se planteó dando al concepto de lugar la capacidad de generar identidad. Esta definición está llena de matices, pero básicamente siempre orbita alrededor de la idea de que el lugar se genera cuando se produce una relación entre uno o más individuos y una porción del espacio, o en una porción del espacio, acentuando así el carácter ontológico que permite la aparición de los lugares en la línea planteada por Yi-Fu Tuan Yi-Fu Tuan, “Space and place: humanistic perspective”, en *Progress in Human Geography* (Londres), 1974, Vol. 6, pp. 211-252 o en la de los *no lugares*, como diría Marc Augé.

Lugar y hombre interactúan mutuamente. El lugar participa de la identidad de quien está sobre él –cada uno se define, y define su entorno, especialmente según su pertenencia espacial–, son los individuos los que le dan identidad y existencia al lugar. Esta relación estrecha permite recuperar la noción de arraigo y supone una dimensión temporal. El lugar se inscribe en la duración; es memoria y por tanto tiempo. El lugar así considerado es más que un punto, un nombre o una localización: tiene significación, tiene una identidad. Por tanto, el lugar nos aparece como el producto de una relación social; un espacio se hace lugar cuando en él o con él se mantienen vínculos entre los individuos.

La segunda de las imágenes de Gordon Matta-Clark, en la que se ve una típica casa americana transportada por el río en una balsa, refleja magistralmente esta definición. El vínculo que un individuo puede establecer con su morada, y por ende su capacidad para considerarla como casa, normalmente no depende de la ubicación o implantación en el territorio, sino de la relación que quien la habita establece con la misma, la capacidad que su habitante tiene para dotarla de identidad.

El lugar como algo que depende del tiempo y del movimiento, en contraposición a su enraizamiento clásico con el terreno. Con esta segunda definición, y con un aumento de escala en su aplicación, la discusión sobre la generación de ciudad no tiene ningún sentido. El concepto de ciudad al que muchos se refieren actualmente está ligado íntimamente a la generación física de estructura urbana, olvidando que el carácter metropolitano de la arquitectura no debe proponerse como bálsamo para solucionar problemas meramente de alojamiento, sino como inductor para provocar acontecimientos públicos o sociales, lugares en el sentido de Yi-Fu Tuan.

### **Los “no lugares” y lo genérico**

La ya clásica definición dada por Marc Augé en 1992 sobre los “no lugares” permite aclarar en profundidad esta aproximación a la idea de carácter ontológico del espacio que define un lugar planteado por Tuan. Augé los definía como espacios monofuncionales y compartimentados, caracterizados por una circulación ininterrumpida, e *in fine*, poco propicios para las interacciones sociales.

Al depender del tiempo y de la movilidad, incluso la distancia entre los lugares pasa a ser un concepto relativo. Al no depender de un espacio concreto los lugares pueden concentrarse o estar dispersos.

El desarrollo, cada vez con más intensidad, de los planteamientos de Yi-Fu Tuan aplicados a otras áreas de la ciencia como la creación de nuevos paisajes, abre la puerta a nuevas consideraciones que permiten la identificación de los lugares desde un ámbito más complejo en el que se insertan conceptos como movilidad y tiempo.

Con estos instrumentos y caracterizada la ciudad genérica como un elemento vacío en identidad, formado por “no lugares”, y si las relaciones entre los individuos son una característica básica de los lugares, cabe preguntarse si ¿la relación de identidad podría producirse en un lugar en función de un tiempo concreto?, y por tanto cabe también preguntarse si ¿es posible que los espacios genéricos pueden dejar de serlo y convertirse en lugares con identidad si en ellos se producen relaciones entre los individuos?

La ciudad genérica se caracteriza por la acumulación de espacios monofuncionales, con acumulación de infraestructuras que no comunican (que tan sólo unen, conectan), que limitan el espacio, que sólo generan movilidad *in fine*. En realidad es la acumulación de “no lugares”.

### **La escala de la mirada**

Una de las primeras respuestas, que a todos se nos ocurre, es que todo esto es en gran medida consecuencia



Eugène Atget, *Corsets*, 1912

Actividades femeninas. Mujer reparando la cubierta del Ayuntamiento de Berlín, 1910.

Mapa del género femenino de la ciudad. Berlín cultural, según la Academia Victoria, 1930. Heimatmuseum Charlottenburg Collection



del aumento de escala de las estructuras urbanas. Sin embargo, el aumento de escala lleva aparejado que la forma de mirar de quienes proyectan “ciudad” haya condicionado en gran medida las propuestas realizadas.

Como hemos analizado, la identificación de un lugar depende de las relaciones entre individuos, y es evidente que los individuos tienen una determinada escala. Esto significa que la no puesta en consideración de este importante elemento a la hora de proyectar una ciudad, o simplemente su olvido por una cuestión de escala, está haciendo que desde su inicio el diseño de nuevos crecimientos olvide los lugares. La cotidianidad presenta los proyectos urbanos, pensados desde el planeamiento y confiando su desarrollo posterior a escalas más reducidas, hablando de comunicación, de áreas, de sectores, de movilidad, de tipos de suelos, de funciones o de sinergias, pero no de las relaciones entre los individuos desde una visión ontológica.

La gran escala con que se trabaja genera homogeneidad. No se controla la pequeña escala de los individuos, o al menos se produce una fractura en la continuidad de acción y proyectación.

En este sentido parece lógico pensar que los aeropuertos sean “no lugares”. Son los espacios desde donde despegamos y podemos ver la escala a la que se proyectan los crecimientos urbanos. A esa distancia los individuos no existen, desaparecen, por tanto podría ocurrir que la ciudad genérica en sí misma no fuese mala ni buena. La ciudad genérica dependería de una segunda lectura y de analizar si en ella somos capaces de generar lugares, identidad.

¿Nos encontramos, como propone Koolhaas, frente a un modelo actual de globalización que es en realidad reflejo de una “nueva naturaleza” de lo contemporáneo? O por el contrario, ¿podríamos hablar de prácticas compartidas, de identidades híbridas y procesales Véase, por ejemplo, en Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*: Grijalbo, México, 1990, y sus reflexiones sobre espacialidades-*queer*, y también de fenómenos asociados a la globalización que se oponen al modelo neo-comercial o globalizador-mercantilista, como aquellos rela-



Los lugares vacíos, o "no-lugares".  
Gordon Matta-Clark, proyecto de cristales rotos, South Bronx, 1976



Vista aérea idealizada de Barcelona a principios del siglo XIX

Vista de Nueva York desde Harlem, tomada desde un dirigible en la década de 1930

cionados con las migraciones, con la llamada globalización inversa o desde abajo, o el uso de Internet por parte de los movimientos sociales, entre otros?

En este sentido cabría cuestionarse la identidad social de la ciudad. ¿Se pueden incluir en este debate los análisis de Guy Debord sobre la historia en la ciudad, no como un bien ligado a lo artístico –hoy lo turístico– sino como memoria de las luchas y conquistas sociales?

Ese debate crítico no debe hacernos olvidar que la forma de producir proyectos desde las ideas de Rem Koolhaas supone aspectos liberadores o de apertura a nuevos campos para la creación de arquitectura y ciudad.

La cultura contemporánea se caracteriza, entre otras cosas, por una tendencia a la homogeneización, que es la expresión técnica de la racionalidad con pretensiones de universalidad. A ello va unido un exceso de pragmatismo en la construcción de la ciudad, que en general termina derivando hacia proposiciones especulativas. Pero por más que se nos presenten como una realidad más dura, inmutable, que nos haga pensar que quizás no podamos cambiar el destino de nuestras ciudades, nadie nos impide revelarnos contra un destino prefijado o anclado tan sólo en un pragmatismo económico e intentarlo.

#### **CIUDAD QUEER**

"Cada época sueña con la siguiente". Jules Michelet, "Avenir! Avenir!" ["¡Porvenir! ¡Porvenir!"] (*Europe*, vol. XIX, n.73, 1929, p. 6)

Con esta frase inició Walter Benjamin el capítulo "F. Construcción en Hierro", del *Libro de los Pasajes*. Walter Benjamin desarrolló en este capítulo toda una interpretación de cómo las nuevas e incipientes tecnologías constructivas estaban generando nuevos espacios de relación en el siglo XIX, nuevas perspectivas espaciales, nuevas formas de habitar y entender la ciudad.

La realidad actual no es muy diferente de la que presenciaba Walter Benjamín, pues nos encontramos ante ciudades altamente polucionadas y desestructuradas. Los problemas que nos presentan para poder habitar-



Reconstrucción de la estructura urbana a través de la forma, y no a través de sus habitantes. Vista aérea de Berlín tras la Segunda Guerra Mundial

Las vías para los vehículos no unen territorios, conectan puntos distantes generando brechas amuralladas que segregan estructuras de ciudad. Imagen de la ciudad de Caracas

El alejamiento de la visión, con el aumento de escala sobre la ciudad, deja una percepción meramente superficial alejada de su realidad más compleja.

las nos están obligando a repensarlas y nos están haciendo pasar de vivir, en muchos casos, una pesadilla, a imaginar y buscar cómo deberían ser.

La cita de Walter Benjamin se apoya en una búsqueda de las pautas de la modernidad inspirada en la vida cotidiana contemporánea. De igual manera en la actualidad, del análisis de términos coincidentes en nuestro tiempo como lo *queer*, podemos realizar acercamientos más intuitivos a nuestra realidad contemporánea, más cercana, más sostenible, híbrida, mestiza.

¿Pueden las ciudades ser discutidas en términos *queer*? ¿Puede dicho planteamiento acercarnos a una propuesta de ciudad sostenible? Realicemos una primera aproximación.

Recordemos brevemente en qué consisten las teorías y prácticas *queer*. Los movimientos e investigaciones acerca de lo *queer* suponen unas de las propuestas más vanguardistas a principios del siglo XXI desde el punto de vista social e intelectual. Con ellas se pretende reconstruir o deconstruir los límites de la formación de la identidad a partir del desarrollo del pensamiento de la diferencia en el terreno de la construcción de las identidades sexuales. Lo *queer* es lo raro, es la expresión de un grupo humano que quiere deshacerse de identidades vividas de forma opresiva.

Como diría Beatriz Preciado, en su *Manifiesto contra-sexual* (2000), los movimientos que abanderan estas teorías son fundamentalmente comunidades gays y lesbianas de EE.UU. que se sienten incómodos con los perfiles y los referentes identitarios. Sin embargo, en Europa esos mismos movimientos se inspiran en las culturas anarquistas y en las emergentes culturas transgénero. En ambos casos hay una búsqueda y una necesidad de consolidar la reconstrucción de la idea de identidad.

En este sentido es importante volver a recordar las palabras de Rem Koolhaas en su artículo sobre “La Ciudad Genérica” para insertar este debate sobre la identidad en paralelo con el de la ciudad contemporánea. En su texto Rem Koolhaas habla de la pérdida de identidad de la ciudad en su transformación hacia lo genérico y

se cuestiona si dicha pérdida a la escala que se produce, debe significar algo. En este sentido pronuncia las siguientes preguntas: “¿Nos encontramos ante una pérdida de identidad o una reconstrucción de identidades?, ¿cuáles son las desventajas de la identidad? y a la inversa ¿cuáles son las ventajas de la vacuidad?, ¿y si esta homogeneización accidental –y habitualmente deplorada desde parámetros europeos– fuese un proceso intencional, un movimiento consciente de alejamiento de la diferencia y acercamiento a la similitud?, ¿y si estamos siendo testigos de un movimiento de liberación global: “abajo el carácter”?, ¿qué queda si se quitan la identidad? ¿Lo Genérico?” No entraré aquí en el debate sobre lo Genérico pero sí quiero resaltar cómo la reconstrucción o destrucción del carácter identitario de nuestras ciudades está en cuestión desde el mismo momento en que lo está su estructura y la identidad de sus habitantes.

Las ciudades o las estructuras urbanas de las que estamos hablando son estructuras complejas que permiten sociedades mixtas, no autistas, enfrentadas a conocer al extraño, a dialogar, que van perdiendo su carácter de identidad segregadora. Estas sociedades urbanas generan una cultura de la información y lo que sus ciudadanos consiguen con la discriminación de la misma es una cultura del conocimiento, como diría T. S. Eliot. Lo que la cultura del conocimiento produce es materia de entendimiento, alejando el miedo a lo desconocido, al otro diferente, sin necesidad de que todo se homogenice.

En este contexto es en el que mejor se entiende la recuperación y uso de la idea queer como instrumento de desarrollo urbano, es decir, en la reconstrucción de identidades diferentes para el hecho urbano, que no sean tan sólo básicamente económicas o especulativas.

En sus estudios Yi-Fu Tuan descubrió una especie de psicogeografías, similares a las planteadas por la Internacional Situacionista, pero procedentes de mediados del siglo XIX. Una serie de planos de ciudad donde se presentaban la ciudad de la feminidad frente a la de la masculinidad. Los planos de diferentes ciudades de Europa y Norteamérica reflejaban, no los edificios que componen las estructuras urbanas entendidas como ciudades, sino los lugares de encuentro, donde las mujeres podían reunirse, encontrar una identidad común.

Esta visión, que podríamos considerar claramente *queer*, identifica la ciudad o estructura urbana como una acumulación de lugares frente a la tectonicidad de la ciudad masculina representada por lo físicamente construido. La ciudad del poder, la ciudad de la representación, la ciudad construida enfrentada a la ciudad de los lugares, de los espacios con identidad.

Sufragistas, mujeres comprometidas con la ayuda social, mujeres de clase alta con la necesidad de encontrar espacios que las representasen, buscaban en la ciudad espacios para la distensión, la cultura, la política o el ocio, algo permitido sólo a los hombres. Las compras de productos para el hogar solían desarrollarse en los comercios de las *galeries* o *passages* de París y las *Arcades* de Londres o Estados Unidos, generando nuevos espacios de reunión e identificando nuevos puntos de encuentro como los de los grupos sufragistas o las casas y asociaciones de ayuda y educación a las mujeres sin formación, o algunos clubes sociales sólo para mujeres.





La recuperación de la ciudad por los ciudadanos. Reivindicación de terrenos en la Segunda Guerra Mundial. UCLA Special Collections

La ciudad como escenario. Actuación de Leo Bassi en Madrid, 2000. Fotografía de José Juan Barba

La Gran Vía de Madrid. Reto Halme, Madrid, 1995

A lo largo del siglo XX se hizo más evidente la desaparición de identidades reconocibles o la búsqueda y reconstrucción de nuevas identidades urbanas que permitiesen la liberación de estructuras sociales opresivas. Por tanto, sería bueno entender la ciudad *queer*, no como algunos han entendido la ciudad sostenible, es decir no como un apósito a la ciudad existente, genérica o con identidad, sino como un instrumento para reconstruir sus identidades.

Si transportamos el concepto *queer* a nuestras estructuras urbanas nos encontramos con que acciones como la *sostenibilidad* no deben ser la reconstrucción activa de nuestras ciudades mediante apósitos tecnológicos, sino que deben realizarse mediante acciones pasivas y conscientes de su realidad social, entendiendo que la construcción de ciudad no es sólo funcional, sino ontológica, por lo que la zonificación es el ejemplo más claro de reduccionismo y simplificación de la complejidad urbana. La no dispersión de las estructuras urbanas, la densificación de las mismas, consiguiendo que su actividad social sea densamente compleja y compacta –que no complicada–, consigue que las sociedades sean más abiertas, mestizas, menos autistas con el entorno, a la vez que reducen el consumo de energía, la polución y los problemas de movilidad. Los planteamientos aplicados a las estructuras urbanas para intentar conseguir que sus desarrollos sean *queers* deberían caracterizarse por un programa básicamente apoyado en criterios de identificación, reconocimiento y generación de lugares con sentido ontológico.

El sueño de una ciudad en equilibrio con su entorno, natural o artificial, ha generado un amplio debate frente a la realidad construida, un debate que cada vez es más intenso, un debate que debe entenderse inmerso en la crisis de identidad de la ciudad como elemento urbano. Los problemas urbanos no los resuelve la arquitectura, los proyectos de los arquitectos tan sólo proponen situaciones más o menos inéditas que condicionan y generan nuevas problemáticas, las hacen variar y evolucionar en una especie de situación de asistencia política continuada.

La ciudad genérica es en gran parte el resultado de ser pensada mediante llenos y vacíos unidos supuesta-



mente mediante “sinergias”. ¿Qué ocurre si pensamos la ciudad a través de lugares? y ¿qué ocurre si a esos lugares, por una cuestión de escala, se le une el concepto de paisaje?

#### **LUGARES Y PAISAJE**

Cuando los lugares se generan en el exterior de los edificios son considerados a menudo como *vacíos*, como espacios no construidos. Las ordenanzas, las leyes urbanísticas no nos hablan de ellos de manera directa sino sólo indirectamente por oposición a lo lleno o construido.

Aunque la idea de paisaje es una idea desarrollada en nuestra cultura desde el mundo clásico, que ha ido mutando y cambiado a lo largo de la historia, su unión al concepto de lugar es mucho más reciente. Transcurridas casi tres décadas, desde su concreción, el acercamiento del concepto de lugar al de territorio es más cercano y por ende el entendimiento del paisaje a través de la visión ontológica del lugar comienza a ser una realidad. El paisaje es entendido como el lugar donde es más estrecha la relación individuo-espacio. El *lugar-paisaje* y el hombre se funden mutuamente, el paisaje participa de la identidad de quienes están en él o con él, es decir, se considera el paisaje no sólo como generador de identidad. El paisaje deja de ser un escenario contemplado por el hombre para pasar a ser un elemento en relación con él. En este sentido son realmente sugerentes las psicogeografías planteadas en las décadas de 1960 y 1970, pero si cabe son más importantes las que se han mencionado antes sobre los movimientos de mujeres en Berlín, París, Londres o Nueva York, de mediados del siglo XIX, donde las ciudades no se constituían por sus construcciones, por sus llenos, sino que aparecían ciudades de género. Diagramas que presentaban las ciudades desde la movilidad y las actividades que en determinados lugares se producían entre las mujeres. Lugares como los pasajes, clubs femeninos, pequeños locales de baile, bares, cafés, los lugares de encuentro de las sufragistas, las escuelas de mujeres, las casas de acogida o alojamiento denominadas en Estados Unidos *settlements*, es decir, los espacios de relación pública y los de privada o íntima relación.

Las ciudades se reconstruían por otros mediante la acumulación de geografías y paisajes formados por la



Ciudades del Poder. Quinta Avenida, Nueva York, 2005

La ciudad y los lugares. Swoon, Nueva York, 2005

Graffiti en Barcelona, 2005. Fotografía de José Juan Barba

La ciudad y los lugares. Swoon, "Womanrun", Nueva York, 2005

acumulación de "lugares". La ciudad reconstruida no es una ciudad virtual generada a partir de los movimientos físicos de individuos, sino una ciudad real formada por individuos y no sólo por estructuras físicas vacías. Frente a la ciudad de lo genérico está la ciudad de lo diferente, la ciudad *queer*.

Resulta que sí es posible una *construcción queer* de la ciudad, mientras entendamos que mirar lo que hoy nos parece "raro" recompone nuestra forma de ver y rompe con la dinámica aceptada como salvadora, planteada por el desarrollismo. La supuesta generación de riqueza a costa de cualquier precio puede no ser la salvación de nada. La necesidad compulsiva de lanzarse hacia adelante en la construcción de masa urbana, masa difusa, sectorizada y sin identidad, sin entender qué ciudad queremos, con la única excusa de que este desarrollismo soporta nuestra economía actual, nuestra forma de vida, nuestros trabajos, nuestra movilidad, puede ser simplemente el final de nuestra economía. El autismo en las propuestas hace que en nuestra cotidianidad el urbanismo y la arquitectura se estén convirtiendo en algo perteneciente al estricto ámbito legal, cada vez son más los abogados que desplazan a los arquitectos o urbanistas de sus campos de batalla, siendo especialmente evidente en el ámbito del planeamiento. La necesidad de reintroducir en la normativa, en los planeamientos urbanos y en las ordenanzas, la idea de lugar, de paisaje, desde una visión ontológica-*queer* y no sólo geométrica, parece cada vez más una necesidad. Más cualificación frente a un exceso de cuantificación, más identidad frente al mar de la vacuidad, más "polis" en las "urbes", más ciudadanos frente a un sobremusculado desarrollo de estructuras e infraestructuras, más cuerpos relacionándose socialmente.

Si lo *queer* supone no tener miedo a lo que hoy nos parece *raro*, podremos afrontar soluciones sin miedo a que nuestras estructuras actuales tiemblen y se reconfiguren.

Al igual que Cicerón con la conocida historia de Simónides, quienes quieran generar ciudad *queer*, ciudad heterogénea, ciudad con memoria, deben producir lugares específicos, ontológicos, *queer*, para poder crear imágenes mentales de los hechos que acontezcan y de manera que sea posible recordarlos, para después almacenarlos en lugares, en espacios de la memoria.



# Daria de Seta

Reflejos de una Italia. Giuseppe Pagano, fotógrafo

Pisa, vol. 39, n. 33

01 En una imagen bipartida horizontalmente, un cuerpo cilíndrico de piedra clara con líneas horizontales de piedra oscura ocupa la parte superior. Las sombras de esbeltas columnas adosadas, alternadas con el negro de las altas ventanas, ritman el cilindro que se apoya, por medio de una estrecha franja de piedra, a la mórbida superficie del césped de la *Piazza dei Miracoli*.

Desde la gran puerta central se despliega una alfombra brillante de piedra mojada, cono perspectivo que, como una flecha, apunta a la entrada del *Battistero* mientras que, en el extremo opuesto, se encuentra con el borde de la pavimentación que rodea el *Duomo*. La urdimbre longitudinal de las piezas de la pavimentación pierde los límites de su dibujo, para dar lugar a una superficie reflectante donde aparece un volumen oscuro marcado por unas vibrantes líneas verticales de luz.

Tan es así que, en la mitad inferior de la fotografía, el reflejo, debido al agua de la lluvia que pronto se secará, deja aparecer todo lo que en la imagen real no tiene lugar, lo que está cortado. Aparece el *Battistero* románico con su forma clara, con su presencia matérica, su fuerza lumínica; el vibrar de su piedra aparece entero pero al mismo tiempo despojado de su aparato decorativo, del *merletto gotico*. En el reflejo, la verdad desvelada de una arquitectura del pasado, con su valor absolutamente moderno de volumen abstracto, presenta su significado más actual en una aparición momentánea. Esta arquitectura, reducida a un cilindro sin cubierta, simétrica e invertido en el reflejo, como en la cámara oscura, se convierte en el objeto doble de una doble visión: la de Giuseppe Pagano “*arquitecto, urbanista, e inteligente sostenedor del nuevo lenguaje madurado en el Movimiento Moderno*” Cesare de Seta, Giuseppe Pagano Fotografo: Electa, Milán, 1979, y Cesare de Seta, Pagano Architettura e città durante il fascismo: Laterza, Bari, 1976 (2ª edición corregida y amplia-

da, 1990), y la de Giuseppe Pagano fotógrafo, o, como él mismo solía definirse, “foto-amateur” capaz de utilizar un nuevo medio para “*descubrir nuevos aspectos de una ciudad, de un paisaje, de una obra de arte*” Giuseppe Pagano, “Un cacciatore d’immagini”, en *Cinema*: 1938.

El arquitecto se pone frente a uno de tantos vestigios del pasado, buscado y escogido para representar un objeto nuevo con el que encontrar las reglas útiles al nuevo espíritu que sostiene la modernidad, porque piensa que “(...) sea necesario (...) acostumbrarnos a la antigüedad no por juego de cultura o por robos de formas, si no por comprensión de espíritus, por afinidades de intenciones, por simpatía hacia situaciones y realizaciones análogas a las que agitan el mundo de hoy, para reforzar aquella conciencia moderna, que no depende del capricho de los periódicos de moda, si no que se funda en una profunda convicción moral” Giuseppe Pagano, “Architettura moderna di venti secoli fa”, en *La Casa Bella* n.47: noviembre 1931.

Para Pagano la arquitectura racional es una arquitectura clásica. Una línea consecuente con la romanidad del régimen, incluso hasta llegar a dar forma a los contenidos ideológicos que el fascismo exprimía.

Pagano dedica a este propósito una serie de artículos, publicados entre 1930 y 1931 en *La Casa Bella*, que siguen una doble y repetida temática: de un lado polemiza en contra de cualquier estilismo ecléctico, del otro pone en evidencia la arquitectura nacida de la enseñanza de origen neoclásico que “*transformó el arte del arquitecto en la ‘copia de las arquitecturas’, copia que en un primer momento se limitó al tipo clásico, que pero luego se extendió a todo lo arquitectónico con voluptuosidad profanadora*” Giuseppe Pagano, “Divagazioni architettoniche, II. Dello spazio académico”, en *La Casa Bella* n.36: diciembre 1930.

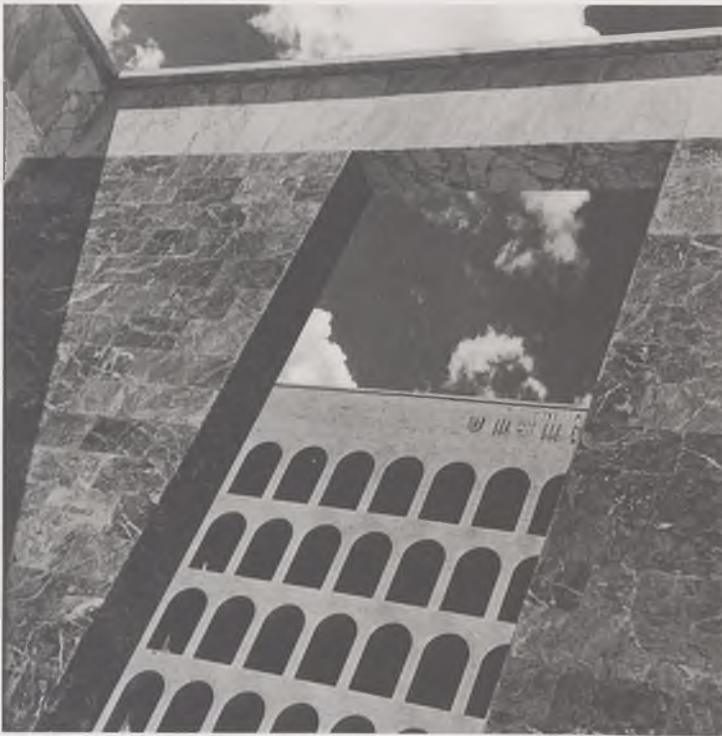
02 Pagano sostiene, polemizando con Piacentini, la *monumentalidad* de la arquitectura racional; requerimiento que considera esencial, de la misma manera que su interlocutor, para la nueva arquitectura. Pagano, naturalmente, va mucho más lejos que Piacentini, que sólo habla de arquitectura “horizontalista” en contra de la “verticalista” de los órdenes. Pagano, en una lúcida diatriba con la academia más conservadora, llega a demostrar, a los que predicaban en nombre de la arquitectura del pasado, la romana y la renacentista, que ésta es la madre natural de la arquitectura racional y que poco o nada tiene que ver con la arquitectura que ellos defienden, verdadera negación del espíritu original.

Por tanto, el Pagano fotógrafo elimina cualquier elemento decorativo, se queda con el volumen bajo la luz, limado por el reflejo, casi corroído por un agua capaz de diluir todo lo sobre-estructural, lo decorativo, y de establecer con naturalidad aquella distinción entre “arquitectura estructural y decorativa, entre elementos necesarios y suficientes a la estética y a la funcionalidad, y a aquellas licencias estéticas requeridas por las necesidades de la armonía y de la proporción (confusiones que llegan al resultado de clasificar la arquitectura por las diferentes modas de forjar y de distribuir los ornamentos)” *Ibidem*.

La cámara es para el arquitecto un segundo ojo, le proporciona una identidad ajena y al mismo tiempo absolutamente íntima, es el ojo del subconsciente que le permite desvelar físicamente, empíricamente, toda una realidad racional, implicada moral y políticamente.

Giuseppe Pogatsching (después de la primera guerra se habría cambiado el apellido) nació en Parenzo (Istria) en 1896. Voluntario en el ejército italiano entre 1915 y 1918, participó en la batalla de Fiume y se afilió al partido fascista, del cual posteriormente dirigió la sección artística de la escuela de Mística. Su relación con el régimen y Mussolini fue muy sólida durante toda su vida de militante, aunque siempre fue un original y polémico intérprete de las ideas del partido.

El largo paréntesis de la experiencia de Fiume, marcado por el irredentismo y el nacionalismo, condicionó profundamente al fascista Pagano. Su seguridad en los años de madurez, su creciente jactancia en las polémicas, también se explican psicológicamente a la luz de las circunstancias que le tuvieron como testigo ocular y activo de la evidente distancia entre Mussolini y los que aprovecharon los resultados conseguidos por los que habían luchado bajo la carismática guía del poeta-soldado D'Annunzio. Pagano en sustancia sentía tener crédito abierto con el régimen y por eso no tenía temores, ni padecía intimidaciones. A esta circunstancia se sumaba un fuerte carácter que le permitía ser claro y drástico en algunas de sus decisiones, para bien y para mal. El ímpetu y el coraje de sus decisiones fueron una constante en su comportamiento hasta la madurez.



03-04 Uno de los ejemplos de esta compleja postura profesional y política es la investigación que Pagano llevó a cabo acerca de la vivienda campesina. A pesar de su constante y convencido intento de conciliar los dictámenes fascistas con las más modernas teorías arquitectónicas y urbanísticas, de hecho, nunca dejó que su labor de investigador y científico se redujera a la búsqueda de una nueva retórica, aunque rural, en contraposición a la romanidad, ni tampoco que fuera ligada a la celebración de una cultura material y campesina en contraposición a la urbana. Pagano consiguió demostrar, a través del reconocimiento en la casa rural de aquellas matrices culturales que la caracterizaban, su autenticidad en el plano universal. La arquitectura tenía que surgir del conocimiento profundo del uso al que estaba destinada, de las condiciones climáticas, de los materiales disponibles y de las tradiciones constructivas de las maestrías locales. *"La casa rural es un refugio, una oficina embrional, una célula de vida y de civilidad en lucha continua y directa con las fuerzas*

*más misteriosas y más potentes de la naturaleza... La casa rural es un instrumento de trabajo; el más importante y más vivo instrumento de trabajo que el ánimo del campesino se construye. Y del instrumento de trabajo tiene el carácter: nada es inútil, nada es superfluo, todo ha nacido por una necesidad"* Giuseppe Pagano, "Case Rural", en *Casabella* n.86: enero 1935.

Fue justamente al montar la exposición de la arquitectura rural para la VI Triennale (1936) cuando Pagano empezó a interesarse por la fotografía. *"A la fotografía he tenido que dedicarme casi obligatoriamente, cuando he iniciado el estudio de la casa rural italiana. Para acumular rápidamente mucho material documental sobre este tema, he descartado desde el inicio cualquier sistema de ilustración en dibujo, porque es demasiado lento, subjetivo y poco científico. He escogido por esto la fotografía, por una orden de necesidad superior"* En "Un cacciatore d'immagini".





Después de los inicios, en los que se dirigió a la fotografía por razones casi instrumentales, descubrió que tenía en las manos un medio que le permitía usar un lenguaje —el de las imágenes— de absoluta autonomía, comenzando a utilizarlo así. Entre el arquitecto y el fotógrafo hay una relación muy estrecha, porque es la misma mano la que coge el lápiz o la Rolleiflex, aunque se sirva ella misma de estos medios con toda su autonomía. En un tácito diálogo con Le Corbusier —*“faro de una nueva civilización arquitectónica”*, como él mismo lo define—, Pagano reivindica la extraordinaria fuerza comunicativa de la máquina fotográfica y defiende su utilización como medio dotado de cualidades distintas respecto al dibujo 05-06. *“Estilo hecho de relaciones de claroscuro, de cadencias preestablecidas de absoluta dedicación a la irreal realidad de la fotografía, y sobre todo técnica de una nueva notación pictórica: nítida, aguda, inexorablemente objetiva y también tan poética en su mecánica sinceridad”* *Ibidem.*

07 El descubrimiento de la cuarta dimensión había demostrado de golpe lo poco adecuado que eran las fotos de los monumentos de Anderson, de Brogi y de Alinari, un sistema de representación que, presumiendo de objetivo, en realidad respondía al modelo tan preciso del *veduttismo ochocentista* y a los preceptos de la composición arquitectónica que se enseñaba en la Academia. En cada imagen había una búsqueda del punto de vista privilegiado, el mismo que la pintura de género había consagrado en el curso del siglo XIX y en las primeras décadas de nuestro siglo. Las fotos se construían apuntando al objetivo desde el *belvedere*, desde la terraza panorámica, en el punto focal más idóneo para presentarnos el monumento y la obra en su conjunto. En ellas prevalece la ideología decimonónica del *veduttismo* frontal o por ángulo. Fotografías como la del *Battistero* testimonian que Pagano nunca sucumbió a estos modelos: las ciudades que él presenta son más bien una lectura y una interpretación crítica de la historia milenaria que se hizo del país.





**08-13** Como en una clase de urbanística y de arquitectura, Pagano presenta en un número de *La Casa Bella* una extraordinaria secuencia de fotografías de Matera –aquel increíble vientre que tiene la consistencia del corcho–, construido por dentro y por fuera, en cada mínimo acceso, pululante de casas y de tejados, de palacios y de campanarios que testimonia aquella fusión entre ambiente natural y ambiente creado por el hombre, que él sentía fundamental en la historia de la civilización. **14-18** Paralelamente, en otro artículo presenta las islas del golfo de Nápoles, en particular de Procida, donde el centelleo de las luces, la exuberancia de los colores, la inventiva inagotable que emana del complejo habitado tienen tonos exaltados y alegres en pleno contraste con la oscura, dramática luz que domina Matera. Las rocas en medio del mar son el símbolo de una vida en la que se ha realizado un armónico dibujo de convivencia entre hombre y entorno. **19-20** “*Donde el hombre no habita, donde el clima, las montañas, el terreno, los bosques y las infelices condiciones del ambiente no toleran su presencia, la naturaleza asume un aspecto desordenado e irregular. Pero donde el hombre está presente, la naturaleza viene rápidamente sometida a una ley, a un esquema geométrico, a un orden. A los trazados irregulares de los bosques incultos, a los senderos tortuosos esbozados sobre el lecho de los torrentes, al desorden del caos primordial se*

*sustituyen los surcos paralelos de las culturas, la mesurada cadencia de las plantaciones, los nítidos rectilíneos de las calles. La presencia del hombre desde arriba está denunciada por una telaraña geométrica de líneas rectas entre ellas dispuestas según un ideal tablero ortogonal”*

Giuseppe Pagano, en *Casabella-costruzioni*: 1938.

Con estas imágenes sostiene sus ideas para la nueva ciudad, libra la batalla que le permite afirmar un nuevo orden arquitectónico. Pagano testimonia así que su referencia al Movimiento Moderno no es simplemente una operación de gusto –como había pasado con la mayoría de sus colegas– si no una elección de fondo enraizada en el profundo conocimiento de la evolución de las formas del cultivar, del habitar y del construir. Pagano parece querer retratar aquella “Patria Artificial”, que Cattaneo había reconocido primero en el campo y en la ciudad, y que es el fundamento de una generosa fe en la posibilidad y necesidad de construir un ambiente que fuera continuación de una historia tan antigua, apoyándose en un fascismo diferente del que en realidad era. Dirigirá su polémica contra todos los que estaban destruyendo ciudades y devastando campos en nombre de la tradición y de retóricas exhumaciones de un pasado maquillado.







21 De hecho, la polémica sobre el destino del país le empuja a volver a examinar, en los pliegues más ocultos, el palimpsesto estratificado de los siglos legibles en cada pueblo, ciudad, valle, montaña. Por otro lado, esta nueva posición respecto al material que fotografía se refleja en un nuevo lenguaje compositivo y formal, seguramente bajo la influencia de revistas como *Moderne Bauformen* y *Innen Dekoration*, que en aquella época circulaban en Italia entre los arquitectos, y de todo el fermento creativo que se desarrolló en la Bauhaus alrededor de la fotografía. De modo particular, Pagano fotógrafo quedó marcado por Moholy-Nagy, que había inaugurado un nuevo modo de ver: por primera vez los hombres y las cosas fueron tomados en encuadres casuales o en apariencias arbitrarias y representados oblicuamente desde abajo y desde arriba. Por primera vez, se había tomado conciencia de que la fotografía es, antes que nada, una composición de valores lumínicos.

22 Además de las búsquedas experimentales de Moholy-Nagy y de sus discípulos sobre temas abstractos y propiamente arquitectónicos, tuvo una influencia particular sobre Pagano fotógrafo el trabajo de Renger-Patzsch, uno de los protagonistas de la *Neue Sachlichkeit* fotográfica, que se impuso con sus nuevas e impecables imágenes sobre el trabajo y la artesanía. La cultura de Pagano está embebida de estas referencias; y a ellas solía acoplar un finísimo gusto por la composición abstracta, sin que la referencia dejara de ser real y concreta. Porque Pagano nunca dio el paso hacia la pura abstracción del objeto. El interés por lo concreto y lo real era demasiado fuerte para acercarse a un nuevo horizonte, tantas veces rozado: una piedra, un árbol, una planta, un detalle constructivo, el dibujo de una sombra, la marca de la luz sobre cualquier superficie, se transforman en imágenes y signos absolutamente abstractos, no diferentes de aquellos de la más sofisticada vanguardia fotográfica, pero al mismo tiempo profundamente apegados a su materialidad, a su profundo significado histórico, geográfico y contingente.

23 No es casual que Pagano colaborara con sus reportajes fotográficos en la revista *Tempo*, dirigida entonces por Zavattini y con Lattuada –director cinematográfico y documentalista–, Alvaro, Vittorini, Malaparte entre sus redactores, y Munari como director artístico. Algunos de los protagonistas del neorrealismo italiano están aquí intentando atar, fundir en un discurso unitario, imágenes y textos a menudo inconciliables. Pagano en este complejo y rico ambiente tuvo seguramente el papel, político, de introducir en el fotoperiodismo, a costa de muchas contradicciones, la reciente tradición de los fotógrafos alemanes pre-hitlerianos, los cultos cazadores de imágenes que desde la Alemania nazi fueron obligados a escapar dispersándose por el mundo e inventando nuevos canales expresivos. Periodistas como Mann, Salomon, Guttman, capaces de utilizar la cámara como el lápiz, siempre acompañados de un fuerte espíritu de aventura. Pagano, inspirado por estos colegas, ofrece a la Historia sus imágenes más reales entre las tantas capturadas, las más reales porque corresponden al significado político que está buscando. Puede que también se trate de un rescate. Pagano retrata una Italia todavía desconocida, que después sería el fundamento para resolver con la resistencia las ambigüedades del *ventennio*. “*Aquella Italia lejana de la retórica y de la exhibición, hecha de horizontes rurales y heroicos, de extraños contrastes, de revelaciones plenas de resonancias, de pobreza valientes, de dignos recatos. Una Italia de pocas palabras...*” En “*Un cacciatore d’immagini*”.

Con estas imágenes Pagano da una respuesta “inconsciente” y precisa al gobierno fascista, al que, después de volver voluntario a las armas, abandonará para integrarse en la resistencia. Será la causa de su dramática muerte en el campo de concentración de Mauthausen sólo pocos días antes de que las fuerzas aliadas llegaran para abrir sus puertas.







**24-35** Los síntomas de esta separación son lejanos: ya en una secuencia de los años '30 dedicada al refugio de Mussolini nos muestra la retórica escenográfica de un discurso ya vacío a sus ojos. La cámara encuadra un patio en que una pequeña puerta detrás de una barrera de alambre de espino lleva la inscripción *Popolo d'Italia*. Se acerca y descubre una "lápida" en la que, como si del título de una película se tratara, anuncia que se va a transmitir. Una pequeña escalera lleva al refugio desierto en que sobrevive una mesa que sostiene los símbolos, todos negativos, de un poder fantasma. El hombre no resiste delante de la macabra visión y escapa con su mirada a través de una ventana, hacia donde la luz del sol anula la oscuridad del negro de la bandera colgada en la pared, donde los estandartes instrumentalizados quedan sustituidos por los trapos de cocina de quien vive en estas casas, a pesar de la vacía escenografía que les es tan próxima.









Este interés por la realidad y la vida se refleja de lleno en los pocos retratos que se encuentran en su archivo fotográfico. Pagano está evidentemente más interesado por el universo urbano y natural en que opera el *homo faber*, pero no deja de mirar, analizar, retratar algunos rostros, pocos como decíamos, pero intensísimos en su representación de una verdad íntima.

Como en la más clásica tradición, para Pagano el retrato es representación naturalista de los rasgos fisonómicos y al mismo tiempo de introspección psicológica Cesare de Seta, "Ritratti", en *Giuseppe Pagano Fotografo*. Pagano busca con sus singulares imágenes la transfiguración icónica del "verdadero" interior, por medio de un lenguaje y un instrumental lingüístico que le es muy próximo. En una fotografía de 1940 aparece un Carlo Carrà invertido. Su rostro serio mira intensamente fuera de la imagen, mira hacia el objetivo que lo está inmortalizando, pero no a quien mira ahora su retrato. Es ésta una coincidencia muy rara. De hecho, como sabemos, si el sujeto mira al objetivo en el momento de posar, su mirada luego irá dirigida siempre e inevitablemente a quien mira su imagen, sea cualquiera el ángulo desde el cual éste le mire 36-37.

Carrà mira el objetivo, pero luego en la foto su mirada se escapa por el fenómeno de la reflexión. Los ojos de Carrà aparecen, de hecho, con todo su cuerpo en el plano de una mesa, reflejados por el sutil cristal que la cubre y sobre el cual se apoyan unas grandes y fuertes manos. Las manos del artista, que fabrican y transforman en realidad sus ideas, sus convicciones, sus imágenes. Unas manos blancas, que, con el negro de los dos pequeños puntos de las pupilas, constituyen los extremos de la gama de grises de la composición entera.

Las mismas manos blancas que "hablan", en una intensa conversación entre el hombre y su imagen, en otro retrato en que se ve a Carrà de pie reflejado delante de una gran puerta de vidrio. El hombre con el sombrero está delante de una arquitectura pero la silueta de su reflejo se recorta sobre una escalera urbana, otro espacio, otro lugar, otro fondo.

Pagano traspone sus sujetos, y con el traslado desvela sus identidades mientras que nos explica algo de sí. Todos los retratos son un poco autorretratos. Pagano nos invita a descubrir quién esta detrás de la cámara, su doble personalidad, sus ideas y sus ojos, su manera singular de vivir su profesión y su compromiso con su historia y su tiempo por medio de sus convicciones racionales y modernas, pero también por medio de su mirada curiosa, analítica, original, sin prejuicios, capaz de mostrarle lo que está detrás de las apariencias, lo que es menos evidente, la verdad desvelada. "*La intervención de la cámara hace -aunque esto pueda parecer contradictorio- el trabajo 'imprevisible'. Es así como se nos da a ver que las fotografías puedan devenir otros tantos semáforos o cartas de la subconciencia, trayendo en su íntima disposición la facultad de organizar las cosas en una nueva manera.*" Id. *Un cacciatore d'immagini* in "Cinema" art.cit.

38 Una boca abierta, contorneada por labios pintados, ocupa el centro de una fotografía, la enmarcan unos ojos cerrados, a su vez enmarcados por el pañuelo blanco que envuelve el rostro reflejado en un pequeño espejo de bolso que viene sostenido por dos manos abiertas contra el fondo de un papel decorado con motivos floreales. En una alegre *mise en abîme* aparece una brillante sonrisa, sonora como los discursos hechos por las manos de Carrà. Una sonrisa reflejada y recortada para ser enviada a quien está dedicada, como una postal, como una fotografía.

**Sorriso, vol. 50, n. 7**





**Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino**  
Conservatorio de Ciudad Real

## CONSERVATORIO DE CIUDAD REAL

**Arquitectos** Ángel Fernández Alba y Soledad del Pino **Arquitectos Colaboradores** Ana Fernández Ibarra, Ben Busche, Severino Alfonso y Ricardo Rivera **Aparejadores** José Luis Benavides y Jaime Santos **Estructuras** Alfonso Gómez Gaite **Instalaciones** Pablo Fernández Alba y Manuel Fernández **Promotor** Consejería de Educación y Ciencia de Castilla-La Mancha y Diputación Provincial de Ciudad Real **Constructora** Construcciones León Triviño S. A. **Fotografías** Åke Lindman

El edificio se proyecta como un tejido continuo entre lo natural de la vegetación y lo artificial de la pieza construida. La unión de las distintas partes del programa responde a un orden funcional y se organiza de manera libre y flexible.

El acceso principal se produce donde el edificio se retranquea de la alineación de parcela para crear un espacio urbano que permita situar la entrada con escala adecuada al programa público del conservatorio.

La pieza se cierra al exterior con muros donde aparecen pocos huecos que permite, junto a la vegetación de los patios, actuar de pantalla acústica frente a las vías de tráfico.

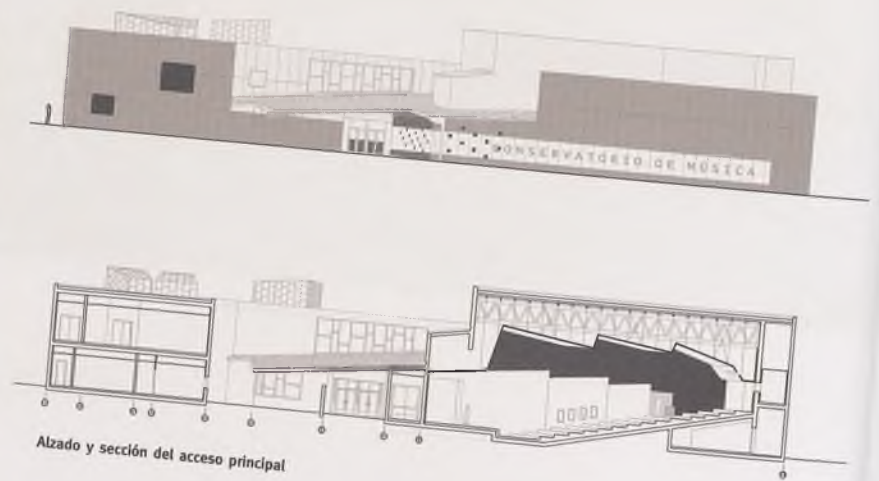
Los espacios de circulación aglutinan las distintas dependencias del programa y se entienden como una extensión del aula y un lugar de aprendizaje. En este sentido, la rampa que se abre sobre el vestíbulo de doble altura funciona como un telón de fondo donde se cuenta la historia de la música a través de sus autores y como un lugar de esporádicos encuentros, de reuniones informales públicas propias del mundo académico.

Las zonas más abiertas al público, como la sala polivalente y la cafetería, vierten directamente sobre el vestíbulo irregularmente distribuido por el edificio. Los espacios docentes están visualmente conectados con los patios, donde la vegetación adquiere un papel relevante como lugar donde ejercitar la música al aire libre. La zona de administración y orientación del centro está desligada del resto del edificio apoyando su carácter funcional independiente.

En el ala este se proyecta una galería de doble altura que conecta la actividad de aulas y cabinas de estudio, entendiéndose como un escenario donde los estudiantes andan con sus instrumentos para que, ocasionalmente, se pueda escuchar el sonido de alguno como música de fondo.

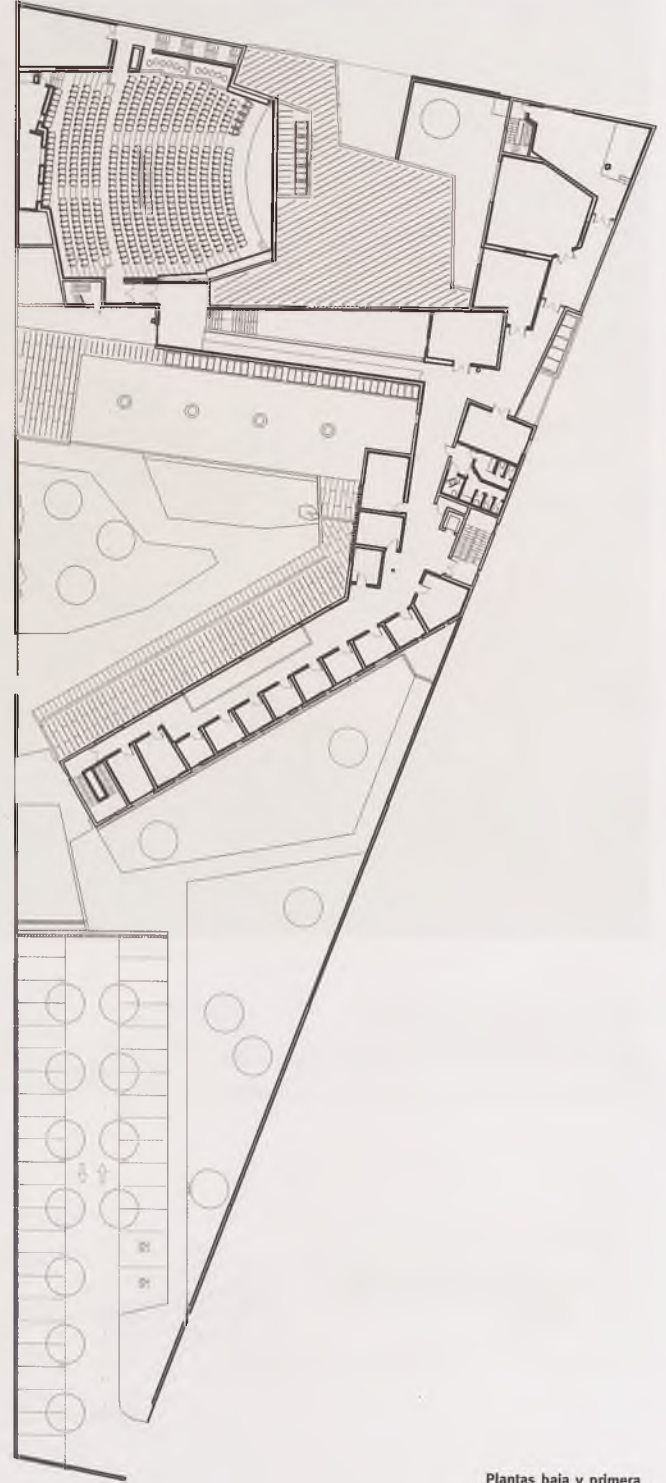
La entrada de luz natural juega un papel importante en el edificio, ya que refuerza la idea de un paisaje sorpresa, tanto en el interior como en el exterior de la pieza arquitectónica.





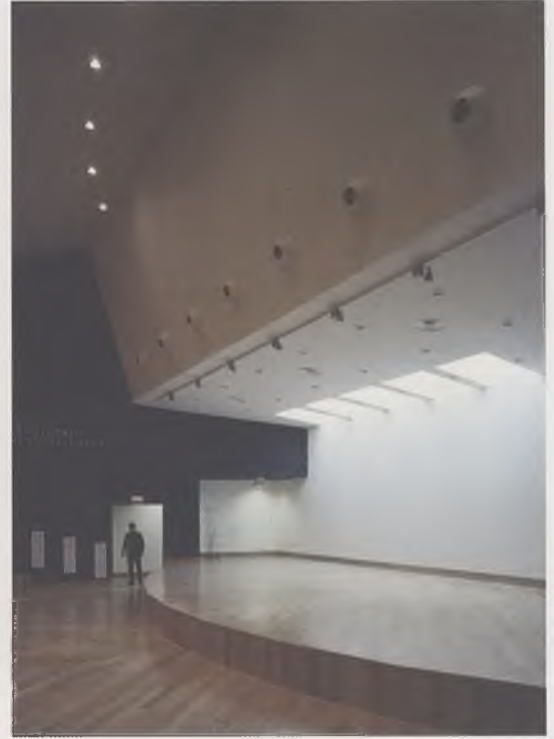
Alzado y sección del acceso principal



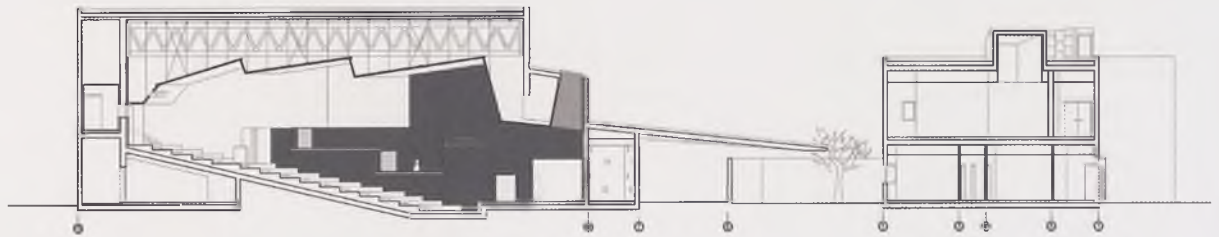


Plantas baja y primera





Plantas baja y primera  
Planta de la sala polivalente  
Sección por la sala y la zona de administración



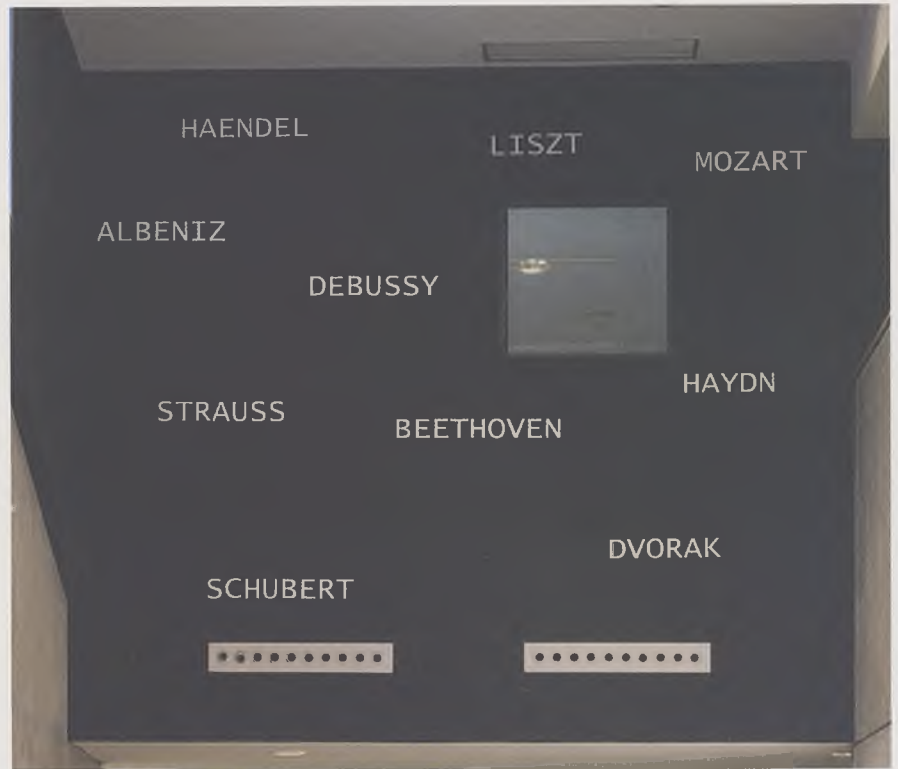






Alzado noreste







# José Vela Castillo

## HandkeCézanne : *DankenCézanne*

Este texto se presentó como trabajo de curso para el seminario de doctorado *Filosofía, pintura y literatura en la Tetralogía de Peter Handke: 'El lento regreso del sujeto escindido'*, impartido por la profesora Stella Wittemberg Caro durante el curso 2003/2004 dentro del programa *Filosofía, crítica y estética* del departamento Filosofía IV de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

Sorger, el protagonista de *Lento regreso*, geógrafo que retorna a casa (a Europa) desde los paisajes del norte americano, y el propio Handke, en viaje iniciático a la Provenza de Cézanne, serán de alguna manera nuestros guías.

### I. Notas de trabajo o trabajo sobre las notas

Escribes dibujo y realidad, y enseguida saltan chispas, algo así como fulguraciones, como las extrañas visiones que pueblan un estar en el mundo. Y ya he empleado términos como visiones, estar en el mundo –claro, mundo–, y aún más grave, realidad. No es tanto que Handke El texto que presentamos se articula fundamentalmente sobre dos textos del escritor austriaco Peter Handke (Griffen, Carintia 1942): *Lento regreso* (1979) y *La doctrina del Sainte-Victoire* (1980), en una lectura que traza sus relaciones con la pintura de Cézanne y la obra del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, por persona interpuesta, y Sorger (la culpa... Pues éste es el significado en alemán del nombre del protagonista, además de ser una referencia clara a uno de los conceptos presentes en *Ser y tiempo* de Heidegger), nos hagan comparecer una visión de la realidad, como que nos ofrecen una visión, y con ella su realidad. Es decir, la realidad no es anterior a la visión, y la visión es, en este caso más que en cualquier otro, dibujo. De alguna manera, algo táctil, un trazo: Handke–Cézanne–Merleau-Ponty Referencia que se hace explícita en Maurice Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, en *Sentido y sinsentido* (trad. Narcís Comadira): Península, Barcelona, 1977.

Abrir un mundo en términos fenomenológicos y postfenomenológicos, abrir algo que está cerrado “*Entonces (no de repente), junto con la carretera y los árboles, el mundo estuvo abierto. 'Allí' pasó a ser también 'en otro lugar'. El mundo era un reino terrenal, firme, sustentador. El tiempo está presente, eterno y cotidiano. Lo abierto una y otra vez puedo ser también yo. Puedo rechazar lo cerrado*”, Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire* (trad. Eustaquio Barjau): Alianza, Madrid, 1985, p. 22, que es por naturaleza cerrado, y que mediante el trabajo anotado se deja exponer, iluminar: trabajo que son notas, tanto escritas como dibujadas, apuntes que son tanto textos con letras como textos con líneas. “[*Este lugar no llamaba la atención desde el principio como un sitio especial o una mancha concreta en el terreno*] sólo el esfuerzo constante del que lo dibujaba hacía que destacara del resto del paisaje y únicamente dibujándolo se podía describir” Peter Handke, *Lento regreso* (trad. Eustaquio Barjau): Alianza, Madrid, 1985, p. 44.

Describir es dibujar el objeto, las formas, el paisaje, y también escribirlo, inscribirlo, trazarlo, y por tanto grabarlo y salvarlo, realizar una operación física que demanda un esfuerzo, esfuerzo físico y esfuerzo intelectual cuya unión, cuya sincronía, su hacerse a la vez es capaz de destacar el motivo, de hacerlo consciente, presente. Es la mirada, es la subjetividad (si tal cosa aún existe) la que encuentra algo, sin saber exactamente lo que busca, lo identifica y lo salva, lo dispone como algo conocido.

En todo caso, hay una salvaje desconfianza por parte de Handke acerca de las posibilidades reales del lenguaje, del propio lenguaje (en este caso el alemán), de cualquier lenguaje en general (y el dibujo no es aquí

Paul Cézanne (1839-1906), *La Montaña Sainte-Victoire*, 1902

un lenguaje sino que pertenece a otro género no mimético del de la palabra y las gastadas relaciones significado-significante, tan determinantes en el conocido clima fin de siglo austriaco), que llevarán también a una dislocación de lo espacial y lo temporal que analizaremos más adelante. Así queda apuntado en boca de Sorger, a quien “*Las fórmulas lingüísticas de su propio idioma, por muy convencido que estuviera de ellas, se le aparecían siempre como una alegre estafa; los ritos con los que aprehendía el paisaje, sus convicciones de descripción y nomenclatura, su representación del tiempo y de los espacios se le antojaban como algo cuestionable*” *Ibíd.*, p. 18. Es de alguna manera esta imposibilidad del lenguaje, de la lectura de la realidad y de su transmisión con sentido, la que va a abrir una investigación que lleva a Handke a subvertir o alterar las comunes nociones de espacio y tiempo, determinando unos espacios no matemático-abstractos y unos tiempos de sucesión no cronológica-lineal sino derivados ambos de la experiencia vivida del hombre. Espacios y tiempos, en plural, que tampoco han de ser existenciales, sino, de alguna manera radical, ajenos a la espacialidad y la temporalidad de la conciencia, y que sin embargo se convoquen mediante la escritura. “*Espacio, tiempo, centro, forma: a estos cuatro estaba buscando, ‘y ¿dónde se hacían uno el espacio, el tiempo, el centro, la forma?’ ‘En la práctica –continuada– de la escritura’*” Peter Handke, *Historia del lápiz. Vida y escritura* (trad. José Antonio Alemany): Ediciones de bolsillo, 2003, p. 162.

Hay pues un trabajo, que es de agradecimiento, que es también el de Cézanne, y que a la vez es un trabajo ordinario, vulgar, nada heroico, pero solamente digno del hombre, del artista, que es el de intentar esta unidad, aun sabiendo, o precisamente por ello, de su imposibilidad.

## II. La imagen (la forma) y los colores

“*Luego, bajando a trompicones por el camino, me encontré de repente con una forma...*”

Peter Handke, *Lento regreso*, p. 9.

Imagen y forma, claro, casi como haz y envés de una misma cosa, el dibujo o la pintura, lo que vemos y lo que captamos mediante la punta afilada del lápiz. “*Estaba penetrado por el afán de buscar formas, diferenciarlas y describirlas más allá del paisaje donde (‘en el campo’, ‘sobre el terreno’) esta actividad [...] era su oficio*” *Ibíd.*, p. 11.

Habría que hacer probablemente un largo desvío, una cierta excursión No es gratuito lo de la excursión: es el paseo, el vagabundeo, la errancia lo que hace surgir la intuición de las formas, tras considerable trabajo por los territorios también áridos y fríos, norteños, de por ejemplo “La época de la imagen del mundo” heideggeriana Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque* (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte): Alianza, Madrid, 1995, puesto que los conceptos de imagen, dibujo, presentación y representación se encuentran bajo el punto de mira de toda la escritura handkiana, y en particular en *Lento regreso*, más incluso que en *La doctrina*. Ello llevaría a revisar toda la propuesta heideggeriana sobre la metafísica occidental, etc., etc.; pero es tarea que desborda el objeto de este trabajo. Dejemos apuntada esta línea, y digamos mientras tanto que la presencia y la imagen en Handke no son tanto una presencia metafísica, una representación de un ser originario, como una forma provisional de instalarse. Y si parece que la vuelta de Sorger hacia los territorios europeos es una vuelta al origen, más bien habría que decir que el concepto de origen en Handke no está ni mucho menos claro: es precisamente la exposición, el mostrarse y arriesgarse en unos territorios ajenos lo que valida el origen no como origen, raíz, sino de alguna manera como mero punto de partida, o al que volver, renovado. Circularidad o doble en el origen, negación del origen único, diseminación derridiana también.



Por tanto, *las formas de los primeros tiempos* Título del primer capítulo de *Lento regreso*, que se caracteriza en todo su decurso por una cierta escritura elegíaca en su descripción del paisaje que a mí, particularmente, me remite al primer cuaderno de años de peregrinaje de Franz Liszt, *Suiza*, y a su único entrelazado entre paisaje descubierto y paisaje conocido, esas ciertas formas originarias que nos llevan al mundo, un mundo que es cada vez nuevo: “*Yo no quiero contemplar el mundo, sino convocarlo en sus formas*” Peter Handke, *Historia del lápiz. Vida y escritura*, p. 213, pero un mundo cuyas formas no son las de una representación, de una puesta en acto, de nuevo, de un *arché*, sino un acontecimiento cada vez que, en el caso de Handke, incluso la palabra ha perdido parte de su poder de convocar (no todo, pues de otra manera el propio Handke no escribiría).

Handke en sus textos, especialmente ricos en su escritura en imágenes, no se plantea sin embargo la mimesis, la imitación de la realidad, sino la construcción deliberada de una realidad lingüística paralela a la realidad fáctica, que refleja o explicita aquella que ocurre en el sujeto interior. Un cierto espejo que refleja una realidad distinta, y que por eso mismo ilumina la primera. Se trata de una escritura artística o artístico-filosófica que pretende modificar la mirada sobre la realidad, o mejor, de proyectar una mirada limpia sobre ella. En *La doctrina del Sainte-Victoire* dirá el protagonista Handke: “*En una carta, seguí leyendo, Cézanne decía que él no pintaba ‘al natural’, en absoluto, que sus cuadros eran más bien ‘construcciones y armonías que guardaban un paralelismo con la Naturaleza’*” Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 64, y es ahí donde la angustiada pregunta sobre la posibilidad real de creación artística (en el sentido griego de *poiesis*) surge con fuerza por encima de aquella respuesta que nos confina en la mimesis infinita de lo mismo.

Por otra parte, como anuncia el título de este párrafo, existe en Handke (y en Cézanne) una relación especial entre forma y color: el color adquiere una condición casi material (y no sólo por su textura y densidad de óleo sobre lienzo), capaz de configurar una forma o de convertirse en forma o de formalizar un objeto “*Uno se yergue delante de él [de un montón de troncos] y lo observa hasta que en él sólo hay los colores: las formas vienen después*”, *Ibíd.*, p. 109. Es ésta una apreciación del color que podemos trazar desde el impresionismo, cuya influencia sobre Cézanne es tan fuerte, pero que nos llevará por otra parte hacia adelante en el tiempo, hacia por ejemplo Matisse, y desde luego a gran parte de la pintura americana de posguerra, a Mark Rothko o Barnett Newman o, en Europa, Yves Klein. El color como puro objeto o como lo puro del objeto “*Los primeros colores del paisaje como si fueran objetos independientes: un rojo guijarro, un azul bidón de gasolina, un amarillo hoja lanceolada, un blanco tronco de abedul*”, Peter Handke, *Lento regreso*, p. 40.

El color desde luego tiene una importante componente subjetiva, y su percepción difiere notablemente entre distintas personas, y sin embargo es tan importante como el contorno para definir una forma. Pero es que además es capaz de codificarse como un cierto índice de los acontecimientos, y recordarse, sinestésicamente, en sustitución (de una forma, una sensación, un pensamiento) “*Pero ¿por qué en mi memoria ha quedado asociada al fresco marrón rojizo del huerto que aquel hombre acababa de cavar? [...] Como sea, lo que ha quedado de aquel incidente ha sido el color de la tierra*”, Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 15, así como evocar o configurar estados de ánimo.

El color además no queda confinado al color propio de un objeto (la longitud de onda del espectro luminoso que refleja), sino que, como la silueta, se extiende en la sombra; pero, a diferencia de ésta, renace también en los reflejos que proyecta una masa intensamente coloreada sobre lo que la rodea. Así Handke puede citar a Cézanne, que gustaba de pintar bajo un sol tan intenso que le parecía “*como si todos los objetos se destacaban en forma de sombras, no sólo en blanco y negro sino también en azul, rojo, marrón y violeta*” *Ibíd.*, p. 16. El



Paul Cézanne, *La Montaña Sainte-Victoire*, 1882-85

Paul Cézanne, *Bahía de L'Estaque*, 1886

Paul Cézanne, *Casas en la colina (Ribera de río)*, 1900-06

Paul Cézanne, *Borde de una ribera*, 1904-05

color y la forma unidos, como anverso y reverso de una hoja, se apoyan mutuamente para ofrecer la imagen completa de lo visible.

*“¿Y no es la doctrina acabada de los colores y las formas lo que puede cobrar vida de un modo absolutamente maravilloso?”* *Ibid.*, p. 17.

Es la conjunción de ambos aspectos en el objeto, sin embargo, lo que dota a éste de un carácter propio. Entre el paisaje natural y el paisaje de objetos, como veladuras a la vez que como patrones, color y forma permiten la identificación de lo que se ve y su apropiación por la conciencia fenomenológica. Lo cotidiano, lo familiar, no sólo tiene que ser lo que tenemos al alcance de la mano, sino aquello que nos acompaña en nuestra vida diaria, aquello que, independiente de su “real” cercanía o lejanía física, nos hace compañía. Y esto es lo que la pintura de Cézanne capta de forma asombrosa: la contemporaneidad (co-espacialidad) con nosotros de lo que nos rodea.

La realidad de los objetos proviene de la forma que alcancen (pues éstos se configuran en espacio y tiempo, dislocados ambos, pero en proceso), sea mediante la pintura sea, también, mediante la escritura. De ahí se desprende cómo para Handke lo real no se da por sí, inmediatamente a la conciencia, sino que hay que realizar un trabajo, configurarlo: *“lo real era entonces la forma alcanzada”* *Ibid.*, p. 21. El mundo de fuera está hecho de formas y colores, pero he de ser yo el que las conforme y dote de sentido, y ello, claro, ha de hacerse en el tiempo, un tiempo que como veremos *“está presente, eterno y cotidiano”* *Ibid.*, p. 22.

*“Al interés por los espacios naturales antiguos se mezclaba ahora una emoción que provenía de formas espaciales surgidas de un modo episódico, en cualquier sitio (no sólo en la Naturaleza); en los momentos en que se sentía afectado por estas formas, ‘yo, Sorger’ se convertía, por así decirlo, en ‘el momento de éstas’, un momento que simultáneamente las convertía en fenómenos temporales”* Peter Handke, *Lento regreso*, p. 146.

Y además ha de producirse en un mundo abierto por los propios colores y formas: *“Yo sólo soy fuera, entre los colores del día”* Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 24.

### III. Los lugares

Hay en general en los textos de Handke, y en particular en los dos que aquí primordialmente nos ocupan, una notable proliferación de descripciones espaciales y temporales, de alguna manera extrañas o ajenas a las convencionales descripciones de espacios y tiempos comunes, desbordando cualquier referencia convenida *a priori*. La obra de Handke viene a ser, en extenso, una relación de lugares, umbrales y rutas que configuran una cierta “geografía poética”, una descripción de los ámbitos terrestres que no presupone utilidad o finalidad alguna, pero ligada, eso sí, a la arrolladora presencia del yo hombre en ellos. En ella, en sus obras, la existencia o la presencia de umbrales *“Entrando en el cuarto de estar, la experiencia del ‘umbral’: estar de nuevo en el juego del mundo”*, en Peter Handke, *Lento regreso*, p. 105 y límites, inicialmente espacializados, pero configurando de hecho un material narrativo de primera magnitud (todo *Lento regreso* por ejemplo se articulará como una narración de pasajes, una cierta *bildungsroman* en la que los tránsitos de un espacio a otro, de un lugar a otro –véanse los diferentes vuelos en avión y su dificultad–, alcanzan la categoría de cuasi-revelaciones catárticas), será constante y definitiva de toda una actitud ante el espacio. Así, por ejemplo, en *La doctrina del Sainte-Victoire*: *“A este bosque se entra*

*por un camino ancho, recto, como una auténtica puerta de entrada. La sensación de umbral es una paz y un sosiego que, sin que nos lo propongamos, nos obliga a continuar”* Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 101.

De ahí que la enunciación del límite sea algo necesario. Definir un lugar, delimitar un espacio, establecer un límite. Escribe Handke en *Historia del lápiz*: “El límite no es aquello donde algo cesa, sino aquello donde empieza a ser algo. Según eso, los espacios reciben su ser de los lugares y no ‘del’ espacio” (Peter Handke, *Historia del lápiz*, p. 173), que es, aunque no lo especifica, un extracto de un muy conocido texto heideggeriano, “Bauen, Wohnen, Denken” (Construir, habitar, pensar) que se halla en Martin Heidegger, *Conferencias y artículos* (trad. Eustaquio Barjau): Serbal, Barcelona, 1994, pp. 135-136, y que cito en extenso por entenderlo fundamental: “Las cosas que son lugares de este modo, y sólo ellas, otorgan cada vez espacios. Lo que esta palabra ‘Raum’ (espacio) nombra, lo dice su viejo significado: raum, rum quiere decir lugar franqueado para población y campamento. Un espacio es algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera, en griego. La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia). Para esto está el concepto es decir, frontera. Espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras. Lo espaciado es cada vez otorgado, y de este modo ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, es decir, por una cosa del tipo del puente. De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde ‘el’ espacio... Aquello que los sitios han aviado es un espacio de un determinado tipo. Es, en tanto que distancia, lo que la misma palabra stadion nos dice en latín: un ‘spatium’, un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre hombres y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio... No sólo eso, desde el espacio como espacio intermedio se pueden sacar las simples extensiones según altura, anchura y profundidad. Esto, abstraído así, en latín abstractum, lo representamos como la pura posibilidad de las tres dimensiones. Pero lo que esta pluralidad avía no se determina ya por distancias, no es ya ningún spatium, sino sólo extensio, extensión. El espacio como extensio puede ser objeto de otra abstracción, a saber, puede ser abstraído a relaciones analítico-algebraicas. Lo que éstas avían es la posibilidad de la construcción puramente matemática de pluralidades con todas las dimensiones que se quieran. A esto que las matemáticas han aviado podemos llamarlo ‘el’ espacio. Pero ‘el’ espacio en este sentido no contiene espacios ni plazas. En él no encontraremos nunca lugares..., por tanto, y siempre, establecer una arquitectura. De nuevo Handke: “Describir las formas del campo de (su) infancia; dibujar planos de puntos completamente distintos de los demás, de los ‘puntos interesantes’; levantar secciones transversales y longitudinales...” Peter Handke, *Lento regreso*, p. 85. Lo cual no quiere decir realmente (definir aquí realmente) que se erija un edificio (por muy fructífera que sea y haya sido históricamente la metáfora edificatoria), pero sí que nos apropiamos o nos constituimos en un lugar (no que nos convirtamos en el lugar, sino que precisamos de él para hacerlo). Posible es que este lugar sea un no lugar, pero para Handke siempre existe, ahí. De nuevo, no como lugar originario (arché al que remitimos) en un sentido cronológico o incluso ontológico, pero sí en tanto que nuevo, en este sentido propio de cada uno, de cada cual. Su cartografía, su representación por medio del dibujo se convierte así en su exposición, su mostración.

Habría que hablar a continuación de la relación espacial que se establece entre los términos lugar y paisaje, la producción de una lectura del paisaje como una apropiación y su conversión en lugar. En términos, ya he dicho, arquitectónicos, en lo que suponen de escala, de construcción, de jerarquía, de simetría (como relación o estructura). “La prohibición del espacio” es, recordemos, el título del segundo capítulo de *Lento regreso*. Pero también hemos de tener muy presente la condición de geógrafo del protagonista, Valentin Sorger, a la vez científico y dibujante de la tierra: ciencia positiva que se deja vencer por la pintura. De ahí la verdad que emana de la construcción dibujada, en la que la subjetividad aprehende, aún de manera confusa, las formas del paisaje frente al mero registro positivo: “Incluso en el trabajo prefería dibujar a tomar fotografías porque sólo de ese modo se le hacía comprensible el paisaje en todas sus formas; siempre le sorprendía la gran cantidad de formas que allí se veían, incluso en un desierto que a primera vista era completamente monótono. Además, una región no la sentía próxima hasta que, con la máxima fidelidad posible y sin las esquematizaciones y supresiones

que en su disciplina científica eran habituales, no la dibujaba línea a línea, y entonces –aunque sólo ante sí mismo– podía afirmar sin mala conciencia que había estado allí” *Ibíd.*, pp. 39-40.

Por otra parte, el lugar se identifica en Handke con el paisaje, incluso cuando es un paisaje plenamente urbano como el parque parisino que aparece en el *Poema a la duración*. Un paisaje que no aparece nunca como algo inerte, sino como una fuerza activa, móvil, como un cierto lugar de lugares. “*El paisaje se piensa dentro de mí, y yo soy su consciencia*” Maurice Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, p. 44 decía Cézanne, y podría decirlo Handke también ahora, puesto que para Handke, y lo veremos también al hablar del tiempo, se unen de una forma especial los acontecimientos subjetivos con el lugar y el tiempo en que se produjeron, de modo que es la conciencia de ese preciso mundo propio que se abre la clave para entender el paisaje o el lugar “*El tiempo vivido y los lugares vividos deberían guardar siempre una relación con las frutas allí cogidas y disfrutadas: los saúcos del Karst, las fresas de Meudon, las cerezas de Riquewihr, los arándanos encarnados de Bozen, las moras de Le Tholonet, las ciruelas bastardas de los viñedos del sur de Estiria...*”, Peter Handke, *Historia del lápiz*, p. 260. El paisaje es casi un estado mental, casi una subjetivación que trasciende las diferencias habituales de objeto y sujeto, y de adecuación. Un casi demasiado grande en términos de lo sublime kantiano, que provoca a la vez horror e identificación, que nos hace sentirnos en casa a la vez, y es lo importante, que a la intemperie. Y que, sobre todo, permite ensayar un camino que pueda arrojar luz sobre la posibilidad de reunión de ese sujeto escindido handkiano, característico de toda su obra, y que no deja de ser un sujeto personal. Ello aparece claramente en *Lento regreso*, en términos de ficción, y aún con mayor claridad en *La doctrina del Sainte-Victoire* cuando se enfrenta el propio Handke directamente con la visión recorrida, con la estancia y la presencia del monte cezariano.

Ahora bien, si hay algo que destaque de los escritos de Peter Handke con relación a los espacios es la minuciosa descripción de las rutas por las que deambulan sus personajes, lo que les lleva a narrar esa geografía poética a la que al principio aludíamos (exterior e interior a la vez, en un bucle implacable que desencaja espacio y tiempo). Así ocurre, por ejemplo, en la *La doctrina del Sainte-Victoire*, donde el protagonista, de vuelta ya en Europa (el autor, Handke, pero también trasunto de Sorger, junto a su acompañante), realiza lo que no puede denominarse sino una peregrinación civil a la montaña de Sainte-Victoire para observar detenidamente los lugares en los que pintó Paul Cézanne: “*Ansioso por conocer este paisaje hasta sus más mínimos detalles, ante todo buscaba atajos, y esto hizo que nos perdiéramos más de una vez, que buscáramos por separado el camino y que luego nos viéramos el uno al otro de pie como dos idiotas en dos colinas distintas*” Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 88.

En todos estos lugares, umbrales y rutas descritos por Handke, que pueden ser tanto rurales como urbanos, los espacios aparecen como dispersos y heterogéneos, vinculados a las experiencias de unos sujetos que parecen estar continuamente desaprendiendo el espacio matemático y abstracto que en algún momento hubieron de aprender, que aun conservando unas trazas de origen realizan con tesón su borradura, eliminado todo resto de su huella para construir una huella afectiva nueva en/con ellos. Esta larga cita, procedente de *Lento regreso*, resulta muy significativa: “*Sorger había detenido su vehículo y quería retener este acontecimiento espacial. Pero ya no había espacio: sin primero ni último plano, en una perspectiva que acababa perdiéndose, había sólo un ámbito abierto que, con suavidad y a la vez con fuerza, se levantaba ante él, un ámbito abierto que no estaba vacío sino que era a la vez ígneo y consistente; y Sorger, con el ánimo agitado, sintiendo con tanta más fuerza en la cabeza y en la espalda la gran negrura de la noche, y a sus lados y bajo sus pies la profunda tiniebla de la tie-*

*rra, excluyendo mentalmente del cuadro de un modo literalmente furioso los detalles contradictorios, intentó impedir la desaparición de aquel fenómeno natural y del olvido de sí mismo que tenía lugar en tal fenómeno... hasta que volvieron a aparecer perspectivas y puntos de fuga y una penosa soledad. Pero ciertamente, por unos momentos había sentido en sí la fuerza para lanzarse como un todo al luminoso horizonte, y de disolverse allí para siempre en la indistinción de cielo y tierra”* Peter Handke, *Lento regreso*, pp. 25-26.

A poco que nos fijemos entonces en la escritura de Handke, enseguida nos damos cuenta de la minuciosa descripción de colores y formas en aquello que nos presenta, que no es sino la forma de ofrecernos esta especial forma de mirar. Un intento por alcanzar una forma y un color puro, real. Esto nos remite tanto al descomunal esfuerzo del Frenhofer balzaquiano Honoré de Balzac, *La obra maestra desconocida*: Visor, Madrid, 2001 como, en otro registro, a la precisa descripción geográfica que abre *El Jarama* de Ferlosio Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*: Destino, Barcelona, 1956. En ambos casos, un intento de creación de lo real. Un tipo de descripción que es especialmente efectiva cuando dirige su mirada hacia los espacios abiertos del extremo Norte (como escribe Handke), tierra nunca cultivada y que rehuye por tanto una descripción en términos de historia, que precisa de una interpretación de alguna manera científica para su cabal comprensión Ver por ejemplo las páginas 37 a 39 de *Lento regreso* en la edición citada. Y que sin embargo se halla grávida de huellas.

#### IV. Los tiempos

Tiempos, así en plural, porque lo mismo que no hay un lugar privilegiado, no hay un tiempo único: un tiempo lineal, aritmético, un tiempo cronológico estricto. Handke nos enfrenta más bien a un tiempo existencial e incluso postexistencial, que se apoya en gran medida en la lectura de Bergson y de su concepto clave de duración (al que incluso ha dedicado un largo poema), pero también en análisis filosóficos más modernos.

Estamos ante un tiempo que se desovilla ante la mirada del protagonista novelesco, sea Sorger, sea el propio Handke en *La doctrina*, un tiempo con altibajos, con adelantes y atrás, que guarda cierta analogía con una imagen del tiempo que propone Jacques Derrida en su texto *“Circonfesión”* Jacques Derrida, “Circonfesión”, en Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, *Jacques Derrida* (trad. M<sup>a</sup> Luisa Rodríguez Tapia): Cátedra, Madrid, 1994, p. 62 inf. (el tiempo como la maniobra de adelantamiento de un coche: me aproximo al de delante, lo rebaso, miro por el retrovisor, pero sobre todo lo duplico, creo una cierta sobreimpresión donde mi memoria retiniana y mi memoria general recrea una sucesión temporal que no es tal, considerando que unas veces yo soy el que conduce el coche que rebasa, otras el rebasado No olvidar que este texto derridiano, de carácter autobiográfico, juega constantemente con los textos de San Agustín y con su concepción del tiempo, tal y como aparece en el Libro XI de *Las confesiones*), si bien no encaja tampoco plenamente en la más profunda concepción derridiana de un tiempo, no cronológico, pero tampoco apegado a la vivencia, a la duración, que queda definido precisamente por la imagen del *revenant* (el fantasma). Es decir, de aquél que habita a distancia en el tiempo y que por tanto desencaja los tiempos al permitir la contemporaneidad de lo que vive, precisamente, en distintos tiempos (el fantasma, muerto hace tiempo, en un pasado, sin embargo se nos aparece, nos posee si queremos, en un tiempo presente, que a la vez es futuro para esa criatura) De esto trata acertadamente Jacques Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo, y la nueva Internacional* (trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti): Trotta, Madrid, 1995.

Volviendo a la imposibilidad derivada del lenguaje, clave en el difícil problema de la vivencia temporal, afirma Sorger que “[E]l hecho de que en una lengua que se había formado a partir de la historia de la humanidad hubie-

*ra que pensar la historia, incomparablemente distinta, de los movimientos y de las formaciones del globo terráqueo le provocaba una sensación repentina de vértigo, y a menudo le resultaba literalmente imposible aprehender mentalmente el tiempo junto a los lugares que tenía que investigar”* Peter Handke, *Lento regreso*, p. 18.

Radical disociación de tiempo y espacio, de lugar y temporalidad derivados de la palabra, que convierten a estas categorías en otras: para Handke no hay formas puras kantianas que rijan nuestra percepción tranquilizadora de lo exterior, sino unas fuerzas variables, que se exteriorizan de una manera disímil, que tienen más que ver con flujos de fuerzas que con condiciones de posibilidad, y en las que el concepto de lo errante, del vagar, ya lo hemos visto, juega un papel fundamental (errar de Handke por Alaska o Provenza, por Soria o por Gredos). Existe una tendencia clara entonces a efectuar una destemporización de los espacios que identifica Handke ahora, bajo el rótulo transformado de la duración bergsoniana, el tiempo en función del espacio y viceversa. No hay correlación exacta en la conciencia simbólica de este sujeto partido, que es sin embargo su condición natural como hombre contemporáneo.

Así, en el *Poema a la duración* se presenta quizás la formalización más precisa de esta tarea. Allí, como si se tratara de un largo preámbulo a una cita de Bergson, Handke, en un largo autoanálisis, desgrana las características de varias de sus experiencias de la duración. De esta manera, la duración, dice, que *“pide insistentemente un poema, /no un artículo ni una obra de teatro, ni una historia”* Peter Handke, *Poema a la duración* (trad. Eustaquio Barjau): Lumen, Barcelona, 1991, p. 15 es descrita como un efímero sentimiento de la vida que consiste en ser atrapado por una activa cotidianidad, lejos de las catástrofes diarias o los milagros del momento: *“Una vez más lo he sabido: /el éxtasis es siempre demasiado, /la duración, en cambio, es lo adecuado”* *Ibíd.*, p. 33.

Activa cotidianidad que precisa de un hacer con paciencia y cuidado tanto con las personas como con las cosas: *“Creo saber /que ella sólo se convierte en algo posible /cuando se consigue /estar en lo que estoy haciendo, /estar allí con paciencia y cuidado, /atento, despacioso, /lleno de presencia de espíritu hasta la punta de los dedos”* *Ibíd.*, p. 37. La duración, además, tiene sus lugares. Lugares quizás sin nombre, a menudo no señalados en ningún mapa, pero que poseen la capacidad de facilitar la activa cotidianidad que implica la duración. *“Sacudida temporal de la duración, tú me envuelves /con un espacio que yo vuelvo a describir, /y la descripción de este espacio crea el espacio siguiente”* *Ibíd.*, p. 75. *“Y ocurre también que los lugares de duración carecen de brillo; /a menudo no están señalados en ningún mapa /o no tienen allí nombre alguno”* *Ibíd.*, p. 50.

Handke describe en el poema señalado sus lugares de la duración (la Fontaine Sainte-Marie, la Porte d’Auteuil...), generando así la posibilidad de una serie paralela virtual de lugares de la duración en cualquier lector o lectora. La descripción de estas temporalidades heterogéneas se une aquí con la de las espacialidades heterogéneas configurando un registro del transcurrir vital ciertamente particular, que sin embargo no lleva a Handke a sentirse en un plano superior, distinto al del resto de los mortales, marcado por algún tipo de religión oculta, sino que lo hace más presente en un aquí y ahora. No pretende tampoco reclamarse receptor de experiencias singulares que pudieran competir con la convención y proclamar su absoluta originalidad: *“No fanfarronees más con ‘experiencias primordiales’. Todo relato de éstas, hasta el más sencillo, es una fanfarronada: presumes de ser uno de los elegidos. Oculta (encubre) esas experiencias al describir la naturaleza”* Peter Handke, *Historia del lápiz. Vida y escritura*, p. 129.

Simplemente se afirma con un registro otro ajeno a las comparaciones y que, contra lo que pudiera parecer, resulta ser más la consecuencia de un trabajo activo que de una mera contemplación. De todas maneras, “*La historia de Sorger: todo el drama se desarrolla en el surgimiento y desvanecimiento del espacio, en la hostilidad y la amistad del tiempo. Por eso es un relato ciento por ciento filosófico*” *Ibíd.*, p. 167.

## V. Cézanne

El papel que, respecto a lo ya estudiado, juega Cézanne como pintor y, si es que es separable, como *pintor*—es decir, tanto por sus cuadros realmente pintados como por su actitud general ante la realidad que le rodea, su actitud de *pintor*, como hombre—, se antoja fundamental. La pintura como conocimiento del mundo a la vez que como estar en el mundo, tan característica especialmente de la etapa final de Cézanne, no podía sino impactar a Handke: “*Cézanne consigue casi siempre la boda –el enlace– de todo: el árbol se hace lluvia, el aire se torna piedra, una cosa atiende a la otra: la sonrisa al paisaje campestre*” *Ibíd.*, p. 255.

Ese pintar el orden, de alguna manera el sentido que aparece en la organización espontánea de las cosas, y especialmente de las cosas naturales y el paisaje, en el acto, por el acto de pintarlas, ha de traer graves consecuencias para el escritor, que se encuentra con una ocupación similar a través de la articulación de las palabras: parece que el sentido buscado sólo surge en el acto de escribir-lo, y se reorganiza al leer-lo.

Pero es también la dimensión tan absolutamente material de la pintura de Cézanne, su condición de hacer el espacio tocable y no sólo visible, de generar un espacio nuevo, transgrediendo a menudo las reglas de la perspectiva clásica (y que sin embargo explica tan bien el espacio en que nos movemos), lo que impone su regla “*Pero con el tiempo su único problema [de Cézanne] fue la realización (‘réalisation’) de lo terreno, puro y sin culpa: de la manzana, de la roca, del rostro del ser humano. Lo real era entonces la forma alcanzada*”, en Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire*, p. 20.

Son muy interesantes al respecto las lecturas de Merleau-Ponty, y más desde el punto de vista estrictamente fenomenológico derivado de su *Fenomenología de la percepción* y de sus estudios husserlianos, de su orientación—más palpable en el texto *Ojo y espíritu* y en su último escrito, *Lo visible y lo invisible* Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*: Gallimard, París, 1999—hacia una sustancialización o solidificación de lo visible (la presencia de la carne como centro ontológico del mundo Ver mi texto “Una mirada que palpa y revela: Le Corbusier y la capilla de Ronchamp”, en *Transfer* #16, 2004). Entonces, ahí se revela, clave, el concepto de *chair* o “carne del mundo”, que implica una relectura del propio cuerpo humano y su espacialidad en relación con las cosas del afuera, y que además expresa una nueva relación táctil con el mundo desde la visión Ver, en general para algunas relaciones entre Merleau-Ponty, lo táctil y la carne, y Cézanne, el apéndice titulado “La materialidad de Cézanne. La poética de la pincelada” en Richard Shiff, *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno* (trad. Daniel Aguirre Oteiza): La balsa de la Medusa-Antonio Machado libros, Madrid, 2002. Pero antes de ello, en “La duda de Cézanne” ya ha aportado Merleau-Ponty algunas claves esenciales para leer su pintura, pero también para entender largos pasajes de Handke. Y es la relación especial que con las cosas, con la naturaleza, establece el pintor al describirlas sobre o en el lienzo. Así, “*el objeto ya no está cubierto de reflejos [como en los impresionistas], perdido en sus relaciones con el aire y los demás objetos; se presenta como sordamente iluminado desde el interior, la luz emana de él y el resultado es una impresión de solidez y materialidad*” Maurice Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, p. 37.



El objeto de lo natural, entiéndase en un sentido muy amplio, se construye como algo cercano, no se marca una ruptura entre lo sentido y lo pensado, se intenta aprehender un orden espontáneo mediante, precisamente, su plasmación en pintura o dibujo. Y la mirada, aprehensora, “*yendo y viniendo de un contorno a otro, alcanza ver un contorno naciente de todos ellos tal como ocurre en la percepción*” *Ibid.*, p. 41. Un registro de la mirada, que apunta, como se ha dicho, a una cierta ontología de la visión: “*Cézanne, según sus propias palabras, ‘escribe como pintor aquello que todavía no ha sido pintado y lo convierte absolutamente en pintura’. Olvidamos las apariencias viscosas, equívocas, y a través de ellas vamos directamente a las cosas que nos presentan. El pintor toma y convierte justamente en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas*” *Ibid.*, p. 45.

Pero esto es así porque “*calidad, luz, profundidad, que están ahí delante de nosotros, se hallan ahí sólo porque despiertan un eco en nuestros cuerpos y porque nuestro cuerpo les da la bienvenida*” Maurice Merleau-Ponty, “*Eye and mind*” en Galen A. Johnson (ed.) y Michael B. Smith (trans. editor), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*: Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993, p. 125. Este texto, titulado en francés “*L’Oeil et l’Esprit*” resultó ser el último publicado por Merleau-Ponty, y fue escrito, no casualmente, mientras residía en Le Tholonet. Este paso, fascinante en Merleau-Ponty, permitirá una transferencia de lo exterior al interior no como imagen segunda, por tanto degradada, sino con un valor propio, con un estatuto alejado de lo mimético tanto como de la cosa en sí, que de alguna manera abre perspectivas deconstructivas.

Hay pues algo en el dibujo de Cézanne, y en el dibujo técnico que nos propone Handke en *Lento Regreso*, que expresa su condición instrumental, su condición de *techne* como medio de conocimiento y como apropiación táctil de lo visto. Y una esencial originalidad que nos remite a la presencia del cuerpo, que, más allá del cuerpo fenomenológico, se convierte en un mediador con lo invisible, entendiendo que esta imagen dibujada que nos presenta es imagen de lo irrepresentable. Se ha de matizar esta dimensión de instrumento, con su enorme carga heideggeriana. Ver en particular el texto de la conferencia “El origen de la obra de arte”, recogido en Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, pero hay sobre todo que ponerla en relación como ese intermedio entre la carne del mundo y la nuestra, como aquello que de alguna manera, no clara, hace visible lo invisible. Una huella, un trazo o marca que como un calco “*Mi escritura es la correcta cuando con ella logro simplemente calcar el mundo*”, en Peter Handke, *Historia del lápiz. Vida y escritura*, p. 253 revela la realidad sobre el papel (o el lienzo. De esta manera, la pintura de Cézanne tendría algo que ver con los mapas geológicos que, en distintos colores, cartografiaban la composición mineral de un territorio. Un mapa de este tipo es una abstracción, una representación segunda de la realidad que sin embargo se ofrece como más real incluso que, por ejemplo, una fotografía aérea. Cézanne haría entonces, siguiendo esta idea, algo así como mapas geológicos de lo visible, que no coinciden exactamente con lo que se ve y que por ello mismo nos lo ofrecen con mucha mayor claridad. Y que son a la vez “técnicos” y “pictóricos”). La escritura entonces sería una forma de dibujar. No sería todo texto, como apuntará Derrida, sino dibujo, construcción, arquitectura, aunque en realidad, ¿qué es el dibujo, la construcción, la arquitectura sino texto, es decir, apertura al sentido?

Por todo ello habría, hay, que agradecer a Cézanne, y Peter Handke se apresura a ello, su intuición inicial tanto como la exquisita plasmación de ello en lienzos de belleza sobrecogedora. *Danken–Denken*: agradecer–pensar.

# Miguel Pérez Carballo y Manuel Pérez Romero

El territorio como un texto.

Una conversación con un *rescatador de topónimos*

El presente texto es un extracto de la larga conversación mantenida con Miguel Pérez Carballo, *rescatador de topónimos*, mediante correos electrónicos entre Tacoronte (Tenerife) y Madrid, en un cruce de correspondencia sobre la intensa investigación sobre toponimia que ha desarrollado en los últimos años. Su labor ha sido no sólo la de rescatar topónimos mediante informantes seleccionados de cada lugar, sino clasificarlos y cartografiarlos a través de un interesante sistema de polígonos, líneas y puntos.

**Manuel Pérez Romero**

Álvaro Cunqueiro en su libro *Tesoros y otras magias*, cuenta el siguiente relato: “Ésta es la historia, dice, en la que un hombre, que sabía que había un tesoro en un lugar llamado Penabranca y no encontrando el sitio, compró una fanega de monte y en la escritura le puso Penabranca, y le pedía a todos que le llamasen Penabranca al lugar y, pasados algunos años y cuando ya lo de Penabranca estaba en todos y nadie le llamaba de otra forma, fue allí y encontró un tesoro. El tesoro de Penabranca que él sabía que había en Penabranca”. ¿Es tan fuerte el valor de un topónimo, que puede, inversamente a lo que ocurre normalmente, condicionar un lugar?

**Miguel Pérez Carballo**

El nombre auspicia el objeto de su significado. Lo percibimos en los topónimos de las galerías de extracción de agua. Cuando se forma la sociedad para iniciar la perforación, se suelen asignar títulos de santos, vírgenes, o bien palabras que creen propiciadoras para la obtención de un buen caudal: *La Providencia, La Preferida, La Afortunada, Las Hespérides, La Esperanza, El Porvenir, La Ilusión, La Sorpresa, El Danubio, Mar Dulce, El Milagro, La Milagrosa*.

Un viejo pescador de caña me contó que su abuelo fue el responsable del nombre de la *Piedra de las Viejas*. Un día volvió al pueblo con el saco cargado, y trató de ocultar el lugar donde había obtenido aquella extraordinaria cosecha, por lo que tuvo que indicar otro punto conocido como la *Piedra Llana*. Pero sucedió que a partir de ese momento, con sorpresa para el abuelo, en aquel pesquero todo el mundo sacaba provecho, y así fue renombrada como *Piedra de las Viejas*.

**M. P. Romero**

En las culturas monistas, frente a nuestra concepción dual del universo (el mundo terrenal y el más allá), donde todavía existe la magia, la naturaleza está poblada de seres fantásticos, capaces de explicar el quehacer cotidiano de sus habitantes. Levi-Strauss explicaba que los asentamientos de ciertas tribus primitivas obedecen a una estructura textual marcada por los seres mitológicos de la tribu. Quizás los primeros topónimos respondían a la existencia de elementos mágicos que poblaban la naturaleza. ¿Cuándo y porqué el ser humano se vio en la necesidad de nombrar el territorio?



M. P. Carballo

Los astros, el territorio y las fuerzas de la Naturaleza –rayo, volcán, lluvia, viento, mar, río, agua, fiera, animal, vegetal– pudieron ser los primeros nombres, los primeros mitos y hasta las primeras divinidades. Los pueblos nómadas, aún hoy en día, se distinguen por el amor a los relatos, quizás como consecuencia de la necesidad de precisar con apellidos los hitos de sus rutas: la montaña, el paso, la cueva, el agua y los pastos. El Sol que ahora vemos sólo como elemento material, como un gran objeto, fue un referente mágico. El nacimiento del día, la noche, las estaciones, la lluvia, y por tanto los pastos y luego las cosechas y por tanto su economía dependía de esta estrella. Surgen también los seres mitológicos que completan el mundo del conocimiento.

M. P. Romero

Quizás el topónimo sea el grado cero del lenguaje. El territorio era el primer texto que se podía leer. Un texto cargado de contenidos, que con una sola palabra podía remitir a múltiples experiencias y hechos. ¿Es posible leer un territorio?

M. P. Carballo

El territorio está formado por un conjunto de textos encriptados. La lectura pasa por descifrarlos, entender sus códigos. Sólo es posible leer el terreno cuando se está sobre él, se palpa el detalle táctil, los puntos que lo componen, su historia, sus leyendas, su evolución como tierra. Cualquier otra lectura pasa por una abstracción, reduce su contenido a una sola lente, la nuestra, y aquella otra del tema que escojamos. La toponimia es una biblioteca de nombres de lugar como títulos escritos en el lomo de unos libros poliédricos que encajan casi sin huecos, semejante a una pared de piedra seca. La toponimia no es un mero conjunto de palabras. Es parte de la lengua actual y tradicional, diacrónica y sincrónica. *Piedra, Piedrecilla, Piedrilla, Piedrita, Pedrusco, Pedrón, Piedrón, Pedrazo, Pedregón, Pedregal, Pedrizal, Pedrizo, Pedregullo, Pedregoso, Pedrera, Pedraje, Pedrero*, nombres propios que nos indican diferentes grados de desarrollo del lenguaje, con significados propios, con diferentes matices en cada lugar. Y además se enriquece con los nombres comunes: *Piedra del Aire, Piedra Viva, Piedra Muerta, Piedra Hincada, Piedra Rajada, Piedra Jurada, Piedra Gorda, Piedra Caballera*.

El topónimo puede provenir de una parte que dé nombre al todo, por metonimia. Así un mismo fonema describe el elemento pequeño y el que lo engloba. Pero no su representación. En ambos casos, la imagen interior del que vive en el terreno dispone de múltiples matices que se pierden en la síntesis que hace el extraño al lugar. Esta titulación es sólo una parte del texto que lo define. Existe una historia oculta debajo de cada título que siempre ha perdido parte o todo su significado, borrado por la desmemoria de lo innecesario, o también desplazado por un nombre nuevo.

El topónimo, como el título, termina donde la voz del pueblo cree un equilibrio entre el relato y el encabezado. La narración, en resumen, podría ser la del suceso que dio origen al nombre de aquel lomo: donde hay un pino, al lado del sitio donde el tres de mayo de 1898 una mula mató de una patada en la cabeza a David, el hijo de Paco el molinero, cuando iba de camino a la cumbre. El topónimo ha persistido como: *Lomo del Pino donde la Mula mató a David*. Pero si hay que contárselo a un extraño hay que ampliar el zoom: *Lomo del Pino donde la Mula mató a David en el monte de la Guancha de Tenerife*. Este ejemplo que contiene un verbo no es corriente y más aún el de verbo conjugado. Pero, sin embargo, para los que a diario transitan y debe nombrar el lomo, por economía del esfuerzo, podría quedar entre ellos simplemente como *Lomo de David* (el otro sabe el resto del discurso), y si es muy destacado y no tiene rivales del mismo género bastaría sólo con *El Lomo*.

**M. P. Romero**

Los orígenes de los topónimos son muy diversos, pueden ser por cuestiones de orientación, formales, económicas, sociales, de propiedad... ¿Es posible establecer una clasificación de los distintos grados de los topónimos en función de su origen? Es decir, ¿existen puntos en común entre topónimos de la misma naturaleza?

**M. P. Carballo**

Se han articulado diferentes clasificaciones de topónimos. Los genéricos (nombres de los elementos geográficos) pueden catalogarse: naturales (geográficos y morfológicos) y artificiales. Y cada uno de estos se subdivide en hasta setenta tipos. Pero a los topónimos no siempre es posible clasificarlos en uno solo de estos cajones. Puede ocurrir que pertenezca a varios tipos. Así *Finca Bermeja* (Finca es el genérico o nombre común y Bermeja el específico nombre propio o verdadero topónimo) está dentro de "Propiedad Agrícola", y a su vez como "Ladera", y también como "Color de la tierra". Estas artificiales agrupaciones obedecen a la necesidad de intentar comprender la esencia del elemento nombrado. Las similitudes dentro de cada agrupación sólo pueden realizarse por comarcas homogéneas, puesto que el significado de los elementos depende del lugar. Pero hay que establecer que siempre será una visión alejada de la percepción propia del habitante de ese sitio.

Podemos encontrar similitudes en topónimos dentro de los mismos grupos pero siempre en el espacio vivido por una misma comunidad. Además de por su etimología, se han ofrecido múltiples clasificaciones por la semántica. En línea con algunos autores, propongo la siguiente clasificación: clases de suelos (tierra, roca, otros materiales, color, agrupaciones de vegetación), relación de las masas de agua con las de tierra (continente, isla, laguna, accidentes costeros), orografía (relaciones espaciales, alturas y depresiones del terreno, llano, ladera, cueva, sima, orientaciones), agua en el terreno (fuente, barranco, lago, río), y artificiales (núcleos habitados, vías de comunicación, lindes e impactos del sector primario: huertas, corrales, minas y canteras).



02 Topónimos definidos por polígonos. Una orografía abrupta aumenta el número de topónimos frente a una orografía llana 03 Topónimos puntuales





- M. P. Romero** Es cierto que hay lugares que presentan una mayor concentración de topónimos que otros. ¿Cuáles son los factores que definen la densidad de topónimos de un lugar?
- M. P. Carballo** La geografía intrincada, el minifundio y una variada actividad tradicional. Un lugar de fuertes pendientes donde manda la verticalidad, de superficie abrupta, variada e irregular, diversa vegetación en las cuatro estaciones, con cuevas naturales, rocas aisladas, manantiales pobres pero numerosos, diminutas huertas abancaladas, alrededor de caseríos, ganado caprino y acumulación de siglos de actividades diversas.
- M. P. Romero** Los topónimos presentan distintas escalas en función del área de influencia a la que hacen referencia. ¿Cómo afecta la escala a la toponimia?
- M. P. Carballo** La toponimia, al estar adscrita a polígonos, necesita que éstos puedan tener representación. La percepción mínima de la vista se ha establecido en 0'2mm. En la escala 1/5.000, la menor representación, la de un punto, equivale a un objeto de 100 m<sup>2</sup>, y en 1/100.000 pasa a ser de una hectárea. Además hay que añadirle el texto que sea legible. He comprobado que en 1/5.000 son legibles hasta 100 topónimos manuscritos por km<sup>2</sup>.  
Podemos hablar de una microtoponimia familiar casi no contemplada en cartografía, la del poseedor de una huerta que comparte nombres con su mujer o su hijo: *La Pequeña* o *La Huerta Pequeña*, y más concreto, *El Limonero de Cuatro Estaciones de la Huerta Pequeña*. Cuando habla con otro del pueblo debe añadir el nombre de la finca: *El Limonero de Cuatro Estaciones de la Huerta Pequeña de la Hoya del Mocanero*. Y así hasta llegar a una conversación con un ajeno al lugar, cuando más debe apurar: *El Limonero de Cuatro Estaciones de la Huerta Pequeña de la Hoya del Mocanero de las Honduras de Afur de Taganana*.  
En el lado opuesto, en la macrotoponimia, hay que extraer los nombres que abarquen un mayor espacio territorial –comarcas o municipios– o bien sean referentes indispensables: el puerto o el pico más elevado. En los mapas temáticos hay que emplear otros criterios de selección.
- M. P. Romero** ¿Existe algún criterio de mínimos para considerar un topónimo como válido? Por ejemplo, el número de personas que lo nombran, el lugar al que hace referencia,... Y ¿a partir de qué momento desaparece un topónimo?, o ¿cuándo caduca un topónimo?
- M. P. Carballo** El topónimo es versátil y temporal, apegado a la actividad de la gente del lugar, como un reflejo de su relación con el medio y rara vez pervive como fue concebido en su génesis. El nombre le va a encajar no por sus atributos corrientes sino precisamente por sus peculiaridades que lo diferencian de otros. Imaginemos un pico sin nombre. El primero que reciba puede ser el que haga referencia a un punto cercano ya nominado, *Pico de la Fuente de la Araña* (el manantial se encuentra al pie). O por metonimia, al topónimo mayor al que pertenece, *Pico del Valle Seco* (el más destacado del Valle), o por una metáfora, *Pico de Cabeza Caballo* (recuerda esta parte del animal), o por un acontecimiento, *Pico de José* (su madre lo parió allí). Para la gente del lugar, podrían convivir varios hasta que uno terminara por consolidarse. Pudo haber nacido incluso en otra lengua y permanecer por ser muy destacado, por no ocurrir otros acontecimientos posteriores que lo desplacen y además sea un fonema fácil en la nueva lengua. Puede ocurrir



la tautología, unidos dos nombres comunes de igual contenido en las dos lenguas, como el conocido *Valle de Arán* (*Arán* también significa valle); paronimia, *Lusite*, en guanche según el escribano del siglo XVI, se ha transformado en *Lucía* por la tradición oral.

En general, es válido un topónimo cuando ha servido tradicionalmente a la comunidad que lo ha aceptado como suyo. Otra cosa es el rescate cultural. Hay que buscar el consolidado. Pero ocurre que en algunos lugares con el abandono del campo puede quedar un solo informante. La validez de ese topónimo que él sólo recuerda vendrá dado por la fiabilidad de esa persona que el rescatador puede verificar por charlas sucesivas y su conocimiento de los otros nombres próximos y conocidos por más lugareños.

**M. P. Romero**

Existen topónimos que hacen referencia a un único punto, mientras que otros se refieren a manchas más o menos extensas. Por ejemplo, un pozo corresponde a un único punto, mientras que una loma corresponde a un área determinada. ¿Cómo se puede definir el área de influencia de un topónimo?

**M. P. Carballo**

Digamos que en el terreno todos los topónimos responden a un polígono. Una era, la copa de un árbol y hasta un mojón poseen una superficie. Pero por convención, en función de la legibilidad, los muy pequeños se representan simbólicamente por un punto o por una línea.

El área de influencia de un topónimo, además del espacio físico que representa, vemos que puede influir en alguno de los adyacentes de menor presencia, o en algunos casos aquellos muy relevantes condicionan un espacio mayor, y siempre serán parte del habla, un camino, un curso de agua, una cordillera o del paisaje, pero también de los trabajos propios del lugar, o de la historia; es decir, influye como referente lingüístico, espacial, visual, etnográfico, económico o histórico.

**M. P. Romero**

¿Existen solapes entre áreas de topónimos? ¿Prevalece uno sobre otro, o conviven mutuamente?

**M. P. Carballo**

Las líneas que separan municipios se consideran simbólicas. La línea, el grosor, el color, la saturación, no corresponden a una realidad sobre el terreno. Le sucede lo mismo a las líneas de los polígonos toponímicos, aun cuando se aproximan a cercas de divisiones de fincas, a cauces de barrancos, manzanas de casas o caminos. Podemos dibujar solapes, topónimos prevalentes o permitir su independencia. Es cuestión de cómo afrontar estas capas de información.

La percepción de los habitantes es diferente a la de las personas que nos acercamos a su mundo. En el suyo, todo tiene muchas dimensiones, y a veces no hay separaciones radicales siendo los límites difusos. Pero la cuestión se suscita en cómo trasladar estas superficies con la mayor fidelidad. El caso más conflictivo es la línea donde termina una hoya y empieza un lomo. Empezaré primero por tratar de diferenciar la razón por la que algún lomo u hoya no han sido nombrados. He visto varios casos: a) Tanto el lomo como la hoya han tenido un aprovechamiento tradicional, tierras de sembrar, pastos, vivienda, cueva, corral, cantera. En este caso, tanto el lomo como la hoya, cada uno, suele distinguirse con un nombre propio diferenciado. b) Hoyas de huertas junto a lomos insignificantes, no trabajados e improductivos. La hoya se bautiza y el lomo queda innombrado o en todo caso como parte de la hoya. c) Lomos amplios de cultivos lindando con hoyas pequeñas y rocosas. Lomo de nombre conocido y hoya sin nombre o en todo caso con el mismo propio del lomo. En el segundo y tercer caso hay una conexión física entre los menos

destacados, entre los innombrados y su adjunto. El pequeño lomo se agrega al topónimo de una de las dos hoyas vecinas, en general a aquella desde donde se tenga mejor acceso.

Y paso a la cuestión del límite entre hoyo y lomo en el primer caso. En general, un lomo no es enteramente regular, en la pendiente lateral suele existir un punto de inflexión, un cambio en la inclinación, líneas de huertas más bajas o una ruptura que origina una línea irregular que, a lo largo de su parte superior, forma el verdadero límite y, en este caso, el corte o risco pertenece a la hoyo. En algunos casos, en que la hoyo o el lomo, estrechos, de poca importancia y no prevalentes, sin embargo disponen de nombre, he optado por dibujarlos con una línea en lugar de polígono. En otros casos, he optado por el solape como solución más acertada.

**M. P. Romero**

Se establece una íntima relación entre los caminos y los topónimos. Actualmente los caminos prácticamente se utilizan como hobby de fin de semana para practicar senderismo, frente a la utilización diaria del automóvil o del transporte rodado. ¿Cómo ha influido esta nueva situación en la toponimia?

**M. P. Carballo**

La toponimia tradicional surge del tránsito a pie, de las vivencias del detalle. Por tanto, los caminos son el resultado de los relatos y de lo que se ve mientras se camina o se trabaja en el campo, en el monte, en la orilla del mar. Pero no sólo los que percibe la mirada, pues el resto de los sentidos se aviva: el pie distingue por la pisada el tipo de tierra que por su singularidad puede darle nombre al lugar; el cansancio en la fuerte subida deja escrito en la memoria la *Cuesta* o *Mata Asnos*; el olor de la hierba seca en la cueva le da nombre, *Paja Hierba*; el *Muerto* perdura al menos mientras por el camino pase la gente del lugar que sienta el alma de aquel pastor en el estrecho camino desde donde cayó por el risco.

Las carreteras se han superpuesto a los caminos o los han inutilizado y en especial las vías rápidas han alterado con brusquedad el sistema de formación y mantenimiento de los topónimos. La velocidad está reñida con el rito del bautizo de los lugares. A más de 120km por hora, oyendo la radio, o con las indicaciones del navegador, si no vas en una vía deprimida o en un túnel, a lo más que puedes aspirar es a ver las montañas o accidentes más destacados, y a los letreros de los nombres de los pueblos principales que tengan salidas y a unos números de hitos kilométricos, a esto se reduce la nueva toponimia. Mientras te desplazas sobre ruedas pueden pasar varios kilómetros sin que conozcas ni te interese ningún topónimo mientras el ancho de la autopista ha sepultado decenas de ellos.

Las vías rápidas, junto con el abandono del campo, han roto el eslabón tradicional de la toponimia. Sólo queda un rescate de urgencia.

04 | 05 | 06 Delimitación de las áreas de influencia de un topónimo:  
rojo/polígonos, violetas/polígonos que engloban polígonos rojos, negra/polígonos que engloban polígonos violetas, azul/topónimos hidrográficos, ya sean poligonales, lineales o puntuales, y verde/topónimos lineales y puntuales





# Jesús Martín de las Puebas Rodríguez

## Aproximación a la toponimia del Valle de Benasque (Huesca)

### Cuestiones preliminares

El asunto de los nombres de lugar suele despertar la curiosidad de las personas. ¿Quién no se ha preguntado alguna vez el porqué de alguno de los nombres de lugares que han estado presentes en su vida? Cuando un investigador se presenta a la gente como un especialista en nombres propios inmediatamente surgen las preguntas. Concretamente en el Valle de Benasque, ¿de dónde viene el nombre de *Aneto*?, ¿por qué una montaña se llama *Gallinero* si no hay allí –ni podría haberlas– gallinas ni aves de corral?, ¿por qué mi prado se llama *El Real* si allí no ha puesto jamás el pie ningún monarca conocido ni –que yo sepa– mis antepasados han tenido tan regio y recio abolengo?, ¿por qué en la *Cova Els Moros* aún no han aparecido tesoros y simplemente sale, de vez en cuando, algún reseco hueso humano ya casi petrificado? Estas y otras preguntas son las que tiene que sufrir el investigador de toponimia en el trabajo de campo, son las que saltan a las mentes de las personas cuando piensan en los queridos nombres de los lugares que han marcado su vida.

Los nombres del Valle de Benasque son interesantes por la zona geográfica en la que se encuentran. Es conocido que esta amplia zona situada en la zona del norte de Huesca que hace de frontera con Francia y con Cataluña es uno de esos lugares privilegiados del Pirineo en los que la naturaleza se muestra de manera más bella y atractiva. No es necesario enumerar los encantos de este valle privilegiado, únicamente diremos, por dar un simple dato, que Benasque es uno de los municipios –posiblemente el segundo– con más plazas hosteleras de todo Aragón. Ciertamente un lugar tan querido por los turistas es un potente foco difusor de sus nombres –convertidos en múltiples ocasiones en marcas comerciales– y, por tanto, aumenta también de manera notoria el interés por el significado de esos nombres en colectivos distintos al de la propia población autóctona.

Los nombres del Valle de Benasque son interesantes porque forman parte de una modalidad lingüística de transición. El benasqués –llamado patués por los que lo hablan– es una variedad situada a caballo entre el catalán y el aragonés. Este hecho despierta un interés muchas veces cercano a la pasión. Unos defenderán la catalanidad del benasqués a capa y espada, otros se apuntarán a la tesis del carácter aragonés de este dialecto y, para todos, será interesante escarbar en la historia lingüística del benasqués para encontrar razones en la defensa de su tesis. Precisamente, como todos sabemos, los topónimos, esas formas lingüísticas que casi no evolucionan, llamadas a veces fósiles lingüísticos, pueden decantar la balanza hacia uno de los dos. El conocimiento de este campo de estudio se revela, por lo menos, prometedor para unos y otros. No adelantaremos conclusiones, pero aunque esta última afirmación es cierta, no es menos exacto que la toponimia

–formada por nombres que responden a estratos lingüísticos distintos– es, como todo lo que tiene que ver con lo que está muy directamente relacionado con el ser humano, algo mucho más complejo de lo que a primera vista puede parecer.

Nuestra zona es un lugar pobre en el campo de la documentación. Tenemos poquísimos documentos históricos que se refieran a nuestra zona de estudio, y menos aún, textos que hagan referencia a la toponimia menor. Ya Coromines, infatigable investigador de la toponimia pirenaica, se decía en 1972: “*Adónde haya ido a parar la documentación antigua de los valles de Benasque y del Ésera medio, resulta para mí un misterio*”.

¿Qué es exactamente el Valle de Benasque? ¿Dónde está situado? ¿Qué localidades están comprendidas en él? ¿Cómo es su relieve, su clima, cómo son sus gentes, cuáles sus costumbres, su modo de vida, qué sabemos de su historia? ¿Qué estudios se han realizado sobre este Valle en el ámbito lingüístico e histórico? ¿Cómo se ha realizado este trabajo, qué metodología se ha seguido?

### **Cuestiones metodológicas**

El trabajo se ha realizado basándose en las encuestas orales y teniendo siempre como referencia la escasa documentación existente. Varios de nuestros informantes han muerto ya. Desde aquí queremos animar a las personas interesadas por la toponimia pirenaica a realizar con urgencia las encuestas orales porque los pueblos poco a poco van desapareciendo. Y los pueblos que no desaparecen corren el peligro de desnaturalizarse con la afluencia masiva de personas de otros lugares.

El ámbito de la toponimia es extremadamente resbaladizo. Existe la idea de que cualquiera puede aventurarse en él y lanzar sin miedo sus hipótesis. Con frecuencia las personas –las que tienen cierta cultura son las más proclives a este tipo de errores– necesitan explicar el por qué de los nombres que les rodean y las pseudoetimologías fantásticas pueden ser de lo más pintoresco. Es necesario para entrar en este terreno pertrecharse bien de conocimientos muy variados: gramática histórica –no sólo del castellano, también de otras lenguas románicas y del vasco–, lenguas prerromanas (ibero, vasco, celta, latín...), geografía, botánica, historia... Es muy peligroso dar una explicación etimológica de un topónimo sin haber consultado la documentación. Por ejemplo, en numerosos lugares de la geografía española existen topónimos como *La gata*, *El gato*, normalmente referidos a fuentes. Los hablantes suelen hablar de la existencia de gatos en la zona, a veces salvajes, que dan explicación del nombre. Si miramos en la documentación, cuanto más antigua mejor, veremos que siempre aparece la forma latina CAPTUM o CAPTAM que hace referencia a la captación o canalización del agua. Baste un ejemplo, pero conste que hay miles de casos así, equivocaciones tan asimiladas que se defienden de manera pasional contra toda evidencia científica.

### **Los nombres**

La toponimia del Valle de Benasque es muy densa. Cada pradito tiene su nombre, las rocas, los caminos, los barrancos, las montañas, los collados... tenían que ser designados e identificados de alguna manera. En este trabajo nos limitamos al estudio etimológico de los topónimos mayores del Valle de Benasque, aquellos nombres que hacen referencia a las distintas localidades. Puede verse el estudio etimológico de distintos municipios de La Ribagorza, comarca a la que pertenece el Valle de Benasque, en las monografías realizadas por la editorial Milenio en la colección “Toponimia de Ribagorza”.

## ANCILES

Es un pueblo pintoresco y señorial cercano a Benasque. Éste es el nombre oficial castellano del topónimo; la forma autóctona, la usada en benasqués, es *Ansils*.

Se trata de un nombre de etimología compleja. Se han realizado múltiples hipótesis etimológicas. Nosotros pensamos en un étimo lat. ASINILES, ‘lugar donde hay establos de asnos’ o ‘lugar donde se crían asnos’, más coherente tanto desde el punto de vista fonético, explicable por metátesis *Asnils* < *Ansils* bastante probable, como desde la perspectiva semántica u onomasiológica. No hemos de olvidar que todavía hoy en día *Ansils* es el lugar donde los caballos se ponen a disposición del turista que quiera pasearse en ellos. Además nuestra hipótesis ofrece una explicación de alcance más general que abarcaría también el homónimo documentado en Castilla y León. Por otra parte el suf. -ILE se utiliza como un locativo que designa el lugar donde se reúnen o alojan animales. En Joan Coromines, *Onomasticon Cataloniae*: Curial, Barcelona, 1995 (a partir de ahora *OnCat*), III, 213a27-39, declara nuestro maestro: “*La formació de Cabrils es només, i materialment, paral·lela: pertany al tipus romànic corrent –aquest ja copiós en llatí clàssic– dels noms en -ILE formats sobre noms d'animals per designar llurs estatges: Cabrils de cabra, CAPRILES, Guils EQUILES, ‘corrals d’egües, cavalls i poltres’, Suils SUILES, Porcils, Porxiugues PORCILE, -LICAS, Boil BOVILE, Buielgas, ASINILES > Ainils > Nyils*”. También recoge Ángel Martín Duque (1965:101) la interesante forma derivada de *Corte*, *cortile* “*vobis uindo l palgerum et medio cortile in uilla Cerlee*” en el doc. 113 del año 1035. Finalmente, existen topónimos paralelos en la zona en cuanto a la motivación semántica: *Aneto*, el nombre del pueblo que da nombre a la montaña más elevada de los Pirineos, procede seguramente de ASINETUM, ‘lugar de cría de asnos, paraje donde hay muchos asnos’.

Se han dado otras explicaciones etimológicas, algunas tan disparatadas como la que propone un étimo vasco AUNTZ, ‘cabra’, + IL, ‘muerta, apagada’, + IZ, ‘en la cima’. En definitiva, ‘la cabra muerta de la cima’, basándose en una montaña cercana en la que algunos ven el rostro de una cabra (??).

Algunos lingüistas tan importantes en el terreno de la etimología y la toponimia como Coromines, proponen como étimo UNCINOS que, por disimilación de nasales nos daría *Anciles* (lat.), ‘ganchos, ramas ganchudas’; este término “*sería una traducción romance del vasco ZEARLAI. Se supone que las aldeas gemelas Cerler y Ancils formaran un solo pueblo que en época de bilingüismo tenía un nombre vasco y otro romance*”. La explicación de este gran lingüista *se non è vera, è ben trovata*. Nosotros, no obstante, no acabamos de verla clara ni desde el punto de vista fonético ni semántico.

## ARASÁN

Lo encontramos en documentos del siglo XI con la forma *Ararán*. En el siglo XIV ya observamos la alternancia *Ararán*, *Arasán*. A partir del siglo XVI ya siempre hemos encontrado la forma actual, *Arasán*.

Es seguro que *Arasán*, procede de una forma *Ararán*, procedente de la expresión reduplicativa enfática ARAN-ARAN, ‘valle de los valles’, ‘el gran valle’, de la misma manera que Coromines explicaba *Erill* como ILI-ILI, ‘el gran pueblo’. Es normal en el ribagorzano primitivo la evolución de -l- > -s-, que se produce en nombres como *Cueso* < COLLUM, *Vase* < VALLEM, *Cotiasa* < COTELAM, etc. ¿Por qué no podría darse la misma evolución de -r- hacia -s- cuando sabemos que tanto [l] como [r] poseen muchísimas similitudes desde el punto de vista fonético?

## BENASQUE

Es una de las poblaciones más importantes de la Alta Ribagorza. La forma popular en la misma villa es hoy *Benás*. En los valles de habla catalana situados a oriente se pronuncia *Benasc*. La forma castellana aceptada

oficialmente es *Benasque*, con *-e* paragógica y no etimológica. Este nombre tiene un origen todavía incierto, pero todos los especialistas coinciden en que estamos ante un topónimo de origen prerromano. La hipótesis indoeuropea lo relaciona con el céltico BENNA, ‘cueva’, y la hipótesis no indoeuropea con un elemento vasco-nico relacionable con la base *\*iben*, ‘tronco’, reconstruida por Luis Michelena.

Xavier Terrado en su documentado artículo en el *OnCat*, II, s. v. *Benasc*, ofrece distintas vías de explicación del nombre confesando de antemano la incertidumbre que este topónimo sigue suscitando.

a) Explicación por un origen iber vasco. Para el sufijo no hay graves dificultades que nos impidan asignarlo a esta familia lingüística. El problema es la raíz del nombre. Apunta Terrado la posibilidad de que el étimo sea *\*iben* ‘tronco’.

b) Explicación por un origen indoeuropeo. Para el sufijo tampoco hay ningún problema. Además las últimas investigaciones en los bronceos recientemente descubiertos en los que aparece esta terminación avalan que el sufijo es indoeuropeo, posiblemente céltico. *Ben-* podría ser un elemento inicial céltico con el sentido de ‘puntiagudo, cuerno, estaca, pene, cima, lugar eminente’. Otra posibilidad sería pensar en un étimo céltico VINDOS, ‘blanco’, que habría dado la forma *\*Vindasco* que responde a la realidad geográfica de nuestro valle, el más nevado de todo el Pirineo. También se puede pensar que el elemento inicial *Ben-* responde al céltico BENNA, ‘agujero, cavidad, recipiente’. Otra posibilidad es ver aquí la raíz *uen-*, *uena*, con el sentido de ‘deseo, amor’; *Benasque* podría ser ‘la deseada’. Ángel Ballarín (1972:107) insinúa la procedencia de *Venasco*, del planeta *Venus*, en relación con el “lucero”, la única estrella del escudo de la Villa de Benasque. Coromines en nota sugiere otra raíz céltica BEN con el sentido de ‘zona boscosa, ramaje’.

#### **BISAÚRRI**

Es el nombre de un pueblo y de un municipio lindante con Las Paúles y Castejón de Sos. Se ha dado una interpretación del topónimo a partir de un lenguaje pirenaico antiguo, afín al vasco (véase *OnCat*, s.v. *Besora*). Es verosímil que se trate de un BASSA-URI, ‘la aldea del bosque’. Pero hay otra explicación etimológica plausible. Ballarín (1972:104) afirma que *Bisagórri* es el nombre local. Aunque nosotros hemos oído alguna vez esta forma, la variante más utilizada es *Bisaúrrri*, de acuerdo también con las encuestas más antiguas realizadas por Coromines y Haensch, procede del vasc. *gorri* ‘rojo’, que corresponde exactamente a las condiciones del paisaje. El nombre tendría un étimo compuesto por BASSA-GORRI, ‘el bosque rojo’.

#### **BUYELGAS**

Nombre que corresponde a la pequeña aldea de *Buyelgas*, con sólo dos casas, cercana a Sant Feliu de Veri. El étimo es el latín BOVICAS, ‘establos para ganado bovino’. Ya Coromines (1972, II:123), propuso BOVICAS (pl. de BOVIC) Véase *OnCat*, II, 8b43; III, 43b60; III, s. v. *Buielgues*, 137; VII, 175b11. La evolución *\*BOVICAS* > *\*bovélegas* > *\*boélgas* > *\*boiélgas* > *buielgas* está bien justificada según los autores del *OnCat*. Tampoco este nombre ha escapado a las interpretaciones disparatadas. Bienvenido Mascaray (2000:125) propone una disparatada composición etimológica vasca tanto desde el punto de vista fonético como semántico: BUJES, ‘higos’, + ELGAI, ‘verdes’, > BUJE+ELGAS>BUIELGAS, ‘lugar de higos verdes’.

#### **CASTEJÓN DE SOS**

Es el nombre oficial castellano del segundo pueblo más importante del Valle de Benasque. Está situado en el sur del Valle y es muy conocido por sus importantes campeonatos internacionales de parapente. El nombre



autóctono es *Castilló*. Desde el punto de vista etimológico Coromines propone como étimo el latín vulgar \*CASTELLIONE, diminutivo de CASTELLUM, que ha dado en italiano *castiglione*, en castellano *castejón*, *castilló* en catalán y *castillón* en aragonés.

**CERLER** Se trata del nombre oficial en castellano de una de las aldeas de Benasque. Este lugar es bien conocido por sus importantes pistas de esquí. A juzgar por la documentación el topónimo oficial es ya antiguo. El nombre autóctono es *Sarllé*.

El estudio etimológico es complejo. Podemos señalar dos hipótesis: postular un étimo ZEAR-LAI, ‘rama o tronco oblicuo o curvo’, que tendría cierta relación con *Ansils* < lat. UNCINOS, ‘rama retorcida o ganchuda’, en una época de bilingüismo. Otra posibilidad sería pensar en una forma vasca ZEARROI > \**Cearl(u)é* > *Cerllé*, ‘pueblo situado en la falda de una montaña, en la ladera’. Coromines, no obstante, se inclina por la primera vía de explicación.

**CHÍA** El nombre se refiere a una localidad situada tras unas lleras, ‘laderas llenas de piedras’, en una zona elevada rodeada de montañas. La documentación antigua es unánime desde el siglo XI en mencionar la forma *Gia* hasta el siglo XVI. En el siglo XVII conviven la forma medieval y la actual, que se impone ya entrado el siglo XVIII.

Sorprende que el *OnCat*, VIII, s. v. *Xia*, en el que Coromines hacía referencia a la forma *Gia*, en la documentación antigua “*propusiera una etimología prerromana CEIA, ‘sima’, que en modo alguno podría dar Chía. Quizá un étimo también prerromano como EGIA, ‘la ladera’, inspirado en la lengua vasca, fuera una alternativa aceptable*”. Ésta nos parece, de momento, la hipótesis más plausible.

**DOS** Pueblecito ya deshabitado muy cercano a San Feliu de Veri y que, precisamente, tiene solamente dos casas. El *OnCat*, IV, 26a32-43, sugiere como étimo un híbrido vasco románico formado con la forma catalana antigua *dòs* < lat. vg. D?SSU < lat. D?RSUM, ‘espalda’. Señala Coromines la existencia de *Dos*, nuestro topónimo, como una muestra que nos obliga a no rechazar que esta forma latina haya entrado en el paleo-vasco local. Este pueblo da nombre al *Barranco de Dos*, recogido en las aldeas cercanas de San Feliu y Veri.

**ERESUÉ** Es una localidad situada en la zona de *El Solano*. Eresué es la forma oficial. Nosotros prácticamente siempre hemos recogido la forma *Erisué*, que es la habitual en la zona. Señala el *OnCat* que es un topónimo de difícil explicación, seguramente prerromano, probablemente de familia ibero-vasca. Señala este autor con muchas reservas una posible base vasca ERES-, ‘rastros, vestigio, huella’. \*ERES-?l significaría ‘lugar al lado de un camino de rastro’ (de caza, por ejemplo). También podemos pensar en una base IRITZI, ‘lugar cerrado’, más el sufijo vasco -OI > -ué.

**ERISTE** Es el nombre oficial de *Grist*, población muy cercana a Benasque, perteneciente al municipio de Sahún, situado al pie del pantano de *Linsoles*. Las menciones de la documentación son muy importantes para determinar la etimología. A principios del siglo XI encontramos la forma *Iristi*, posteriormente en el mismo siglo, *Eristi*. En el siglo XVI convive la forma actual con *Yristi*. Posiblemente el étimo sea *Iristi*, colectivo relacionado con el vasco *Ira* ‘helecho’. Desde el punto de vista semántico es factible pensar en esta planta presente en una zona llena de fuentes y de concavidades.

- GABÁS** Es fama en la región que la tierra de Gabás es pedregosa y quebrada, empinada y pobre, inútil para el cultivo. No obstante, la realidad parece desmentir esta visión a juzgar por los campos y huertos que rodean a este tranquilo pueblo. Coromines da una etimología acorde con la leyenda. El topónimo sería un derivado del vasco GABE, ‘pobre, privado de’, más la partícula pospuesta *-az*, que funciona como terminación adjetivo *El OnCat, IV, s.v. Gavàs, 338 dedica un estudio a este topónimo.*
- LIRI** Es el nombre oficial de una localidad situada en *El Solano*. El nombre benasqués es *Llire* o *Lliri*. Es conocida en el valle por el abrupto barranco que lo divide en dos barrios. Desde el punto de vista etimológico es un topónimo de difícil interpretación. Ha habido muchas hipótesis etimológicas. La más viable es la de Coromines, planteada en el artículo dedicado en el *OnCat, V, 81a3055* a este topónimo. El étimo según este autor ha de ser la palabra en lat. LILIUM / LIRIUM, que en románico aparece con la variante *-r-* y con tratamiento semiculto del nexo *-RI-*. Este rasgo fonético del topónimo obliga al autor a prescindir de buscar el étimo en un topónimo prerrománico que habría evolucionado de una manera distinta.
- MURIA, LA** Aldea perteneciente a BISAÚRRI cercana a San Feliu de Veri. Había un molino y una salina. Casi con total seguridad el étimo es el latín MURIA, ‘que tiene sal’, dada la abundancia de fuentes salinosas que se emplazan en este lugar. Precisamente por eso había allí una salina.
- RAMASTUÉ** Es un precioso pueblo de *El Solano*. El estudio etimológico es muy complejo. El nombre tiene un aspecto prerrománico pero su elemento radical es muy incierto. Es posible que se encuentre en la raíz la base vasca *harri*, ‘piedra’, y el conocido sufijo colectivo *-TOI* que diptonga en *-ué*.
- RENANUÉ** Aldea perteneciente a BISAÚRRI situada en la misma carretera nacional que va desde Castejón de Sos hacia Pont de Suert. Propone el *OnCat, VI, s. v. Renanué, 371b40-60*, dos hipótesis de explicación por el vasco: ARRI-AND(I)-OI, ‘el lugar de la gran roca o peña’, o ARRI-UNANU-OI, ‘el de los asfódelos de roca’; Coromines parece inclinarse hacia la segunda hipótesis.
- RUN, EL** Nombre oficial de la localidad, perteneciente a Castejón de Sos, llamada en benasqués *El Ru*. Es la puerta de entrada al Valle de Benasque desde el sur, tras cruzar el *Congosto de Ventamillo*. Su estudio etimológico es complicado pero las menciones más antiguas encontradas, *Orruni* y *Urruni*, del siglo XI, y las posteriores, *Horrum*, *Orrun*, del siglo XVI, parecen conducirnos hacia un étimo de tipo vasco, propio del sustrato pirenaico. Seguramente se halla en la raíz del nombre el vasco URRU, ‘lejos’, que vemos en el derivado URRUTI, ‘lejanía’. Este pueblecito sorprendentemente no aparece citado en *El Lucero de Benasque*, lo que nos puede dar cierta idea de su lejanía no solo espacial sino también administrativa del centro del Valle.
- SAHÚN** Designa el pueblo del santuario de la Virgen de Guayente, precioso lugar en el que se encuentra la patrona del valle. Es un topónimo muy incierto. Posiblemente de la base prelatina indoeuropea \*SEG-ONKO-, ‘desvío fuerte, curva profunda’.
- SAN FELIU DE VERI** Topónimo que designa una aldea preciosa que depende de BISAÚRRI. Muy cerca están los famosos manantiales de los que se extrae agua mineral. El añadido “de Veri” es posterior. Coromines lo llama Sant Feliu de la Muria

Actualmente se pronuncia Sant Feliu de Veri, pero las personas mayores aún pronuncian Verí y Coromines siempre lo escribe con la tilde. El nombre es un hagiotopónimo cuyo étimo es FELICEM, como atestigua la documentación.

#### **SAN MARTÍN DE VERI**

Hagiotopónimo que designa una aldea dependiente de Bisaurri muy poco habitada. Actualmente el nombre completo es San Martín de Veri. Evidentemente el patrón del pueblo es San Martín.

#### **SESUÉ [seswé]**

Es una localidad del Valle de Benasque situada en el margen derecho del Ésera. Posiblemente estemos ante un derivado de *Sos*, localidad cercana, mediante el sufijo vasco -OI. La evolución sería como sigue: *Sosoi* > *Sesuei* (por disimilación) > *Sesué* (por reducción del diptongo). Una explicación sorprendente propone que el nombre está formado por las palabras vascas *sos* + *so* + *ué* > *Sossoué* > *Sosué*, *Sesué*, 'la propiedad del hombre atento al dinero o interesado'. La dificultad onomasiológica de esta interpretación es absolutamente insalvable.

#### **SOS**

Es una localidad del Valle de Benasque situada en el margen izquierdo del Ésera, en un lugar bastante elevado. Parece ser que fue el primer núcleo habitado del valle. Es un topónimo muy incierto. Seguramente es una variante fonética de *sus*, 'arriba, encima', procedente del lat. vulgar S?SUM, reducción de S?RSUM, 'hacia arriba'. La documentación del siglo XIV parece conducirnos hacia esta explicación al mencionar la forma *Sors*.

#### **URMELLA**

Urmella es el nombre de una preciosa localidad perteneciente a Bisaurri y ya prácticamente deshabitada, situada en un lugar apartado de *El Solano*. Su historia es muy importante, poseyó un monasterio dedicado a los santos Justo y Pastor que tuvo una notable influencia.

El estudio etimológico es interesante. Se ha descartado como étimo la forma AURIGEMA, que aparece en algunos documentos históricos, por cuestiones de evolución fonética. Se ha propuesto un étimo compuesto por dos elementos: el vasco-ibérico UR, 'agua', y el también vasco-ibérico MELA, 'empapado', proveniente "*del verbo melatu, mojar, con variante melau, y la construcción mela-mela, totalmente calado, empapado. Referido a un lugar, Urmella será, en expresión completa, el lugar empapado por el agua*". Es cierto que esta explicación tiene una base semántica plausible de acuerdo con la realidad física de Urmella, lugar muy verde y húmedo, lleno de fuentes, barrancos y *mollars*, pero presenta algunos inconvenientes difícilmente salvables. En primer lugar, nos parece que los datos lingüísticos referidos al vasco-ibérico que ofrece son muy inseguros, especialmente lo que hace referencia al segundo elemento. En segundo lugar, no nos parece abundante en la toponimia la formación de un nombre a través de la suma de dos bases léxicas, son muy poco frecuentes los compuestos en la toponimia prerromana. Finalmente, y como argumento definitivo en contra de la explicación etimológica de Mascaray, hemos de decir que carece de apoyo en la documentación y que, la única forma documentada antigua que poseemos *Orema* no apoya su hipótesis.

En todo el Alto Aragón encontramos las formas *orm*, *ormo* y *urmo* para referirse al 'olmo'. En benasqués la forma norma es *urmo*. En Chía y en La Muria, lugares cercanos, existe el topónimo *Urmel*, procedente de OLMETU, 'olmedo'. El sufijo colectivo -ETU debió de tener su paralelo femenino -ETA, como muestran las alternancias castellanas tejedo / tejeda, hayedo / hayeda, o los topónimos catalanes *Rouret* / *Roureda*, *Pinet* / *Pineda*.

Y sabemos que junto a -ETU existió una forma diminutiva -ETULU. De ahí Lloret, junto a Llorell (LAURETU junto a LAURETULU) o Pinet junto a Pinell. Si aceptamos tal argumentación, podemos concluir que sobre un ULMETA, 'olmeda', podría formarse un diminutivo ULMETULA, 'la olmedilla', que forzosamente habría de dar *Urmella*. Nuestro *Orema* ha de ser un falso primitivo extraído de *Urmella* por ultracorrección culta.

**VERI** Topónimo que, actualmente, designa una aldea llamada *Verí*, muy cercana, a escasos metros, de Sant Feliu de Veri. La población, contaminada por el nombre oficial, ya pronuncia el nombre con acentuación paroxítona, pero los informantes mayores nos señalan sin dudar la forma *Verí* como la auténtica, la oída por ellos a sus padres y abuelos. Ésta es la pronunciación que se corresponde con las menciones documentales más antiguas *Berín*, que nos conducen a un étimo latino, concretamente un nombre personal, *Verinus*, bien documentado.

**VILLANOVA** Este topónimo Villanova designa una importante población del Valle de Benasque con ayuntamiento propio situada entre Chía y Sahún, limítrofe también con Plan, Castejón, Sesué, Sos y Eresué.

El estudio etimológico de este nombre es muy interesante porque presenta una de esas trampas que a los lingüistas nos gusta descubrir. Aparentemente el aspecto del nombre es claro, estamos ante una VILLAM NOVAM, 'villa nueva', frecuentísimo en la geografía española. Pero la documentación antigua del siglo XI menciona en algunas ocasiones la forma *Billanue* (con diptongación románica) o *Bellanui*. ¿Estamos ante una forma vasca posteriormente latinizada? Esto es frecuente en el Valle de Benasque pero faltan más menciones documentales que afiancen esta hipótesis. De ser así ya en el siglo X se estaba produciendo este proceso de romanización de las formas vascas puesto que un documento procedente de la administración eclesiástica, las *Décimas de Castejón*, presenta la forma latinizada *Villanoua*, muy cercana a la forma *Billanue* con léxema vasco y diptongación ya románica. En cualquier caso parece seguro que en el siglo XI todavía había de alguna manera una situación de bilingüismo en el Valle de Benasque entre una variedad románica autóctona y una variedad vasco-pirenaica.





# José Rivero

## San Jerónimo: espacio y mirada

Buena parte del universo de la iconografía pictórica hagiográfica está caracterizada y sistematizada desde la unicidad de contenidos visuales; de tal suerte que, en ese universo cerrado y unívoco, se operaría una reducción simplificada de los contenidos formales propuestos para mejorar una lectura más atenta y precisa. Y desde esta simplificación, ajena a las desviaciones visuales, se alcanza cierta codificación temática e iconográfica en la que coinciden alegorías, símbolos y arquetipos para relatar historias y componer unas virtudes personales o unas características históricas determinadas que convenía ensalzar y potenciar. Un relato, pues, que identifica lenguajes y contenidos. Rara vez asistimos por ello a una representación dual o abierta en la que la caracterización del universo representado de asuntos y personas pudiera abrirse en dos direcciones y en algunas dudas. Dudas existentes, que explotan y se abren, no sólo sobre la naturaleza y virtud de lo representado sino sobre la conformación del orden espacial en que se organiza el relato. Como ya ocurriera con la pieza de Giotto en Asís, *San Francisco expulsado a los demonios de Arezzo*, ejecutada entre 1296 y 1299, si el orden espacial desplegado en el relato giottesco apuntara y señalara a alguna improbabilidad organizativa, lo mismo podría decirse del asunto tratado de los demonios volando en un anticipo de visiones monstruosas y sorprendentes. Es decir, la verosimilitud del asunto desplegado en la tela, en el fresco o en la tabla, requeriría la verosimilitud organizativa del espacio organizador. Claro que en esos años “*Giotto no conoce la perspectiva en el sentido del Renacimiento puesto que no posee la noción de infinito... [por lo que] sus composiciones se cierran; encuentran el límite abstracto de la tradición medieval*” Camillo Semenzato, *Giotto: Emecé*, Buenos Aires, 1968, p. 17. Cierta desconocimiento del infinito perspectivo arroja el saldo de un universo cerrado y por ende abstracto; esto es, no verista. Pero, pese a esta dificultad de la verosimilitud espacial, Semenzato nos advierte: “*Aun si Giotto no conociese las reglas matemáticas de la perspectiva, captó la esencia moral, que consiste en entregar un orden humano al universo*” *Ibid.*, p. 17. Es decir, en ausencia de un orden geométrico que disponer o tratar, la alternativa pictórica pasaría por tratar de construir el relato y su verosimilitud desde ese orden humano de estirpe moral antes que espacial. Lo humano frente a lo geométrico y lo moral frente a lo espacial, como un doble asunto que pueda ser indagado con posterioridad.

Y este es el caso que nos ocupa: la dualidad representativa del universo pictórico jerónimo, que se encabalga en visiones interiores y representaciones exteriores. Visiones interiores y representaciones exteriores que no sólo jalonan una vida entre esos dos polos sino que formulan una indagación sobre ambos registros espaciales. Que ya no son modelos opuestos de un sentido técnico y representativo, sino aspectos complementarios de un relato que recorre esos ámbitos como enclaves que se conectan entre sí. Es esta parte de la tesis que retoma Tomás Carranza en su trabajo “Cambiando el arte de vender” Véase Tomás Carranza, “Cambiando el arte de vender”, en *Formas* n.14, 2006, pp. 57-77; tesis que se despliega desde el trabajo de Alison Smithson sobre el santo y su medio espacial. “*Partiendo del reconocimiento renacentista de que los dos hábitats de San Jerónimo –el desierto, el estudio– tenían capacidad alegórica, Alison plantea la tesis de que ambas alternativas –ambos lugares distantes– juegan un papel revitalizante para la sensación de bienestar del hombre: ‘una parece nutrir a la otra (...) incitando inicialmente al hombre en un sentido pare después atraerlo al extremo opuesto’. Ambos entornos comparten una misma cualidad de asilamiento,*

Henri van Steinwick, *San Jerónimo en su estudio*, 1630

Albert Altdorfer, *La penitencia de San Jerónimo*, 1507

y (...) pueden ser interpretados como alegorías de un lugar reparador dentro de la naturaleza y un reducto de tranquilidad dentro del caos urbano” *Ibid.*, p. 69. El trabajo de Alison Smithson citado es *St. Jerome: The desert... The study*: Tecta, Lauenförde, 1991, aunque las ilustraciones del trabajo de Carranza opten por la visión del medio exterior, tanto con la pieza de Lorenzo Monaco como con la de Andrea Mantegna. Exteriores rocosos y aislados que se oponen al interior confortable de Antonello di Messina. Equivalentes, tal vez, en la envoltura de sus equivalentes silencios. Dualidad pues de visiones como la representada excepcionalmente por la tabla de Di Giusto; donde, simultáneamente, vemos los dos recintos en una única representación. Representación rastreable en diferentes episodios de la historia de la Pintura, que bien optan por uno u otro enclave como representación privilegiada de San Jerónimo. Ya del interior frente al exterior; ya de la acumulación de los objetos cotidianos, frente a cierta parquedad posesiva del medio natural.

Desde la definición de un exterior como ‘Paisaje’, más o menos naturalizado y verista, a la descripción de un interior en el que se superponen diferentes cuestiones: desde la impronta de la luz, a los pormenores constructivos; desde el recuento de los objetos domésticos a la definición de las estructuras compositivas, desde los objetos piadosos a los útiles de escritura y trabajo. De un interior, pues, que prolonga la estructura compositiva de un ‘Bodegón’; en donde laten otras cuestiones, tal como relata Svetana Alpers. “*Hacia mediados del siglo, los bodegones holandeses empiezan a desentenderse de las cuestiones de cultura visual para tratar de mediar entre el virtuosismo artístico y un tremendo orgullo por las posesiones*” Svetana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*: Blume, Madrid, 1987, p. 153. De un interior, pues, que acumula más que representa, en oposición de la práctica pictórica de Italia. Así: “*Podríamos resumir el consabido contraste entre el norte y el sur de la siguiente manera: atención a muchas cosas pequeñas frente a pocas y grandes...; mayor interés por las superficies de los objetos, sus colores y texturas, frente al interés por su localización en un espacio legible*” *Ibid.*, p. 85.

Un recorrido iconográfico, poco sistemático pero reflexivo y atento, que pudiera realizarse en las series pintadas, desde diversos puntos de vista sobre San Jerónimo, nos descubre esos dos extremos significativos de la representación del Padre de la Iglesia. Ya en su función eremítica, ya en su papel de estudioso, traductor y compilador de La Biblia; ya el Paisaje como espacio exterior, ya el Bodegón interno y su orden de clausura, repetición, ostentación y silencio. El santo, pues, será visto por las diferentes miradas de los pintores, bien como un anacoreta que vive y mora en el desierto Aunque ese desierto no siempre lo sea y se nos presente y represente como un resto abandonado o como una naturaleza en proceso de transformación, bien como el trabajador encerrado en la soledad variable de su celda o estudio. Miradas que podrían concluir con una alegoría final de “las vidas” del santo, o por el contrario con la indagación sobre las diferentes posibilidades interpretativas: ya del Paisaje aportado, ya de los interiores desplegados en una especialidad clausurada.

Parte de este último interés –la espacialidad interior– ha sido abordado no hace mucho por José Joaquín Parra Bañón en su riguroso trabajo “Anotaciones para una investigación sobre el proyecto pictórico de Alberto Durero de una residencia para San Jerónimo” José Joaquín Parra Bañón, “Anotaciones para una investigación sobre el proyecto pictórico de Alberto Durero de una residencia para San Jerónimo”, en *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura* n.4-5: Sevilla, 2004, aunque quizás resulte excesivo atribuir a Durero la pretensión de verificar un proyecto residencial para el santo. En coherencia con los postulados centrales de la pintura holandesa que establecen “*un motivo de confusión al observar la pintura holandesa o escribir sobre ellas está en el hecho de que el término ‘perspectiva’, deurzigkunde en holandés, en lugar de refe-*



*rirse a la representación de un objeto según su relación espacial al espectador, se refiera a la forma en que las apariencias se reproducen sobre la superficie pictórica” Svetana Alpers, Op. Cit.: p. 94. Situación que Alpers concluye en ese ámbito pictórico como que “pese a todo su interés por la arquitectura –por lo que normalmente entendemos por espacio arquitectónico–, lo más notable de las obras es su superficie” *ibid.*, p. 95. Es decir superficie versus espacio, como representa cabalmente el grabado de Durero *Artista dibujando un desnudo* de 1538. Grabado que, retomando la idea albertiana de la ventana como marco de representación pictórica, nos representa dos ventanas reales: abierta una al fondo del paisaje y otra, ventana virtual, como marco de la representación que se ensaya. Más allá de todo ello, parece cierto el interés de Durero por las cuestiones que conforman la construcción de las ciudades, como refleja su trabajo de 1527 *Varia lección sobre la fortificación de ciudades, fortalezas y burgos* Juan Luis González García (ed.), *Alberto Durero. Tratado de arquitectura y urbanismo militar*: Akal, Madrid, 2004; pero no queda claro, o al menos así se desprende del texto que acompaña la citada edición *ibid.*, p. 13, el interés de Durero por precisar el detalle de un espacio doméstico concebido como ámbito de una determinada espacialidad. El interés de la *Varia lección* está más próximo a las teorías de las fortificaciones y a las disposiciones defensivas que a la espacialidad interior y sus consecuencias formales. Bastaría para ello revisar los contenidos desarrollados en el tratado para corroborar lo dicho. Encontramos notas sobre la construcción de bastiones, apuntes sobre las fortificaciones de un burgo o descripciones de una fortaleza circular de bloqueo. Incluso el Anexo de la Obra está referido al diseño y montaje de cañones defensivos. Poco o nada relativo al interior doméstico, a la espacialidad de la vivienda o del taller artesano, a la disposición de las piezas y a su iluminación natural. Como si todo el interés por la espacialidad y por la forma quedara volcado en esas consecuencias de estirpe militar más que civil. Que Durero haya pretendido verificar, desde sus representaciones jerónimas, una proyectiva edificatoria del santo y su hábitat, podría ampliarse a otras miradas que han capturado idéntico o análogo asunto, sin que hayan desarrollado, paralelamente, alguna reflexión teórica o pretensión tratadística. Como si el territorio de dicha indagación estuviera más próximo al universo pictórico que a cualquier otra formulación general. Como ocurriera con el ciclo pictórico de Vittore Carpaccio Peter Humfrey, *Carpaccio. Catálogo completo*: Akal, Madrid, 1992, que dedica tres episodios a la representación de la vida del santo. Y será la tercera tela, la pintada desde 1502, denominada *La visión de San Agustín*, la que prolongue, y aun nos anticipe, los significados del espacio interior rastreados en Durero por Parra Bañón. Ciertamente la propuesta de Carpaccio no representa a San Jerónimo, sino a San Agustín en su celda recibiendo la visita invisible de aquél en el momento de su muerte y en el acto de escribir una carta al lejano Jerónimo. Al margen de la anécdota relatada, interesa retener ya la espacialidad propuesta en la estancia agustina por Carpaccio. No sólo explicitada arquitectónicamente, sino saturada de objetos, signos, alegorías, símbolos y claves que prolongan las características del estudio-gabinete como un laboratorio para la reflexión y el pensamiento, y como un enclave para despedirse de la vida o de ciertas manifestaciones visibles de la misma. Propuesta ésta de Carpaccio que incluso Humfrey conecta con el San Jerónimo de Antonello da Messina como prototipo previo de cierta modalidad representativa de los interiores de herencia flamenca. Herencia flamenca que se carga de sentido con la visión de Henri van Steinwick de 1630. No es Jerónimo –pero pudiera serlo–, sería la posibilidad derivada de la representación de Carpaccio. Consecuentemente, el proyecto de residencia jerónima de Durero tendría que conectar así con las derivaciones precedentes de Messina y de Carpaccio y dirigirse a un proyecto general de edificación interna. Éste mismo había producido las dos telas previas del ciclo jerónimo, con la representación del Santo en el exterior, en una secuencia temporal de un relato casi cinematográfico, recorrido por la temporalidad de los acontecimientos expuestos. La conducción del león al monasterio y el funeral de Jerónimo despliegan su mirada desde un exterior ordenado y perfectamente organizado, de lo que bien podría entenderse como*



una ciudad mediana de Oriente, con su paisaje edificado y su ajetreo de gente diversa. Para concluir el ciclo jerónimo con la visión interior del estudio agustino; fijando un trayecto en el ciclo pictórico, desde el exterior al interior, desde la vida externa a su extinción interna. Desde el exterior como trasunto de la vida narrada y expuesta, al interior dispuesto ya como metáfora de la muerte invisible. En una cierta contraposición, aún no formulada, entre Naturaleza y Cultura.

La posición de Durero en las recreaciones jerónimas optará de forma alternativa por el paso del interior al exterior y viceversa, sin una progresión narrativa como la ya comentada en Carpaccio; como si su interés estuviera más cerca de la centralidad aislada del asunto representado que de otra cuestión. Optando por fijar la definición jerónima del espacio cerrado, Durero verifica repetidos ensayos en 1492, en 1511 y en 1514. Es parte del argumento posible en esa indagación arquitectónica: la definición y modulación del espacio interior premonástico jerónimo. Interior monástico donde, ubicado el santo, se verificarían diferentes concesiones improbables. Toda vez que, según fija Parra Bañón, “*Lo que es inexplicable es que San Jerónimo sea abad de un monasterio algún siglo antes de que la idea de monasterio fuera siquiera formulada... No es posible, en consecuencia, que San Jerónimo residiese en ninguno de los monasterios soñados por el gótico o por el renacimiento... En sentido medieval, San Jerónimo no fue un monje, y la celda que pudo ser su casa no perteneció a un monasterio al ser ésta una tipología aún por inventar*” José Joaquín Parra Bañón, *Op. cit.*: pp. 144-145. Pero pese a esta circunstancia de la imposibilidad espacial de ubicar al santo en una celda monástica, se opta por representarlo en ella, como ya hicieran Messina y Carpaccio, para explicitar los vínculos que sustentan ese espacio reducido y acotado, con el apartamento y el estudio. Incluso con la renuncia al exterior y sus significados. Valores de renuncia, si se quiere, al mundo y su eco y boato, que desprenden un inequívoco aroma reformista, por lo que pudiera justificar la reiteración de la representación monástica en Durero, como prolongación de su interés por la reflexión, el apartamento y el desencanto de la vida. Representación pues del interior cerrado, en una progresiva definición espacial creciente provista de tanteos sucesivos. Con detalles diversos de huecos exteriores, de cerramientos murarios, de cubriciones con bóvedas o forjados, con una prolija definición del ajuar y del mobiliario y de los animales de compañía. Prácticamente un universo visto desde fuera, desde el punto de vista del espectador, que asume la posición precedente de Durero como un fotógrafo que visualiza todo desde el objetivo de la cámara. Pero no sólo Durero como venimos viendo, ya que su recorrido cuenta con los anticipos de las tablas de las catedrales de Valladolid y Burgos, con el santo acoplado en su estrado en el que escribe a dos manos en aquel, mientras que en éste medita sobre la fugacidad de la vida, con el índice de la mano izquierda sobre la emblemática calavera. La escritura a dos manos de San Jerónimo ya había sido vista a finales del siglo XV (1480-1490) por el Maestro del Parral. Nuevamente el santo en un interior complejo, provisto de dosel, escribanías, escabeles y jamugas para los discípulos que no tuvo, ensaya ese método de utilizar las dos manos, ¿para señalar y escribir de forma simultánea sobre el texto?, bajo la mirada atenta e incomprensible del león a los pies. De igual forma que la relación de ese interior –constatable por los elementos del mobiliario– se yuxtapone con un exterior propuesto por un cuerpo de edificación cerrada a dos aguas y un porche –casi como fragmento de un claustro imposible– en el que se mueven otros dos discípulos, vistos como frailes de la orden jerónima.

La pretensión de esas yuxtaposiciones de lo interno con lo exterior, alcanza su máxima expresión con la representación muy reconocida de Antonello da Messina. Un interior constatable con tres naves perpendiculares al plano pictórico, que a su vez se desdobra en los laterales diáfanos y el elemento central ocupado por la oficina

Vittore Carpaccio, *La visión de San Agustín*, 1502

Antonello di Messina, *San Jerónimo en su estudio*, c. 1475

Alberto Durero, *San Jerónimo en su celda de Belén*, 1514

Lucas Cranach, *La penitencia de San Jerónimo*, 1526



o gabinete del santo y por su imagen sedente. Como un artificio añadido a la artificialidad de la perspectiva que determina la apertura desde la que miramos y que nos sitúa, forzosamente, en el exterior. Del mismo exterior visible, que agotada la construcción interna, se prolonga en los huecos y ventanas del cuerpo edificado. Todas ellas proponen la representación desde el interior confortable, ya celda, ya estudio, ya gabinete; como ocurre con la de Ghirlandaio (1480) en la iglesia de Ognissanti en Florencia, donde el peso de túnicas, cortinajes y manteles labrados confiere una calidez casi táctil. Otras posiciones intermedias, serían las adoptadas por Petri Nicolai Morauli, con su pintura de Santoña. El santo a mitad de camino, entre la celda y la cueva; en campo abierto, pero reconocible el paisaje de edificios, viajeros y actividades agrícolas. Sin que ello sea óbice para que el mismo Durero procurara también otros ensayos en la espacialidad alternativa del desierto en 1496, en 1510 y por dos ocasiones en 1512, como si ya el mismo Durero advirtiera la doble posibilidad de ubicar al santo bien al cerrado del estudio o celda, bien al abierto de desierto. Aquí la sistematización se produce, con la ubicación del orante y ya eremita, en un contexto natural. La primera xilografía de 1496 nos permite la contemplación de un entorno de rocas y vegetación, con un remanso de agua al fondo. San Jerónimo, arrodillado, dirige su mirada hacia un saliente de la roca, donde parece captarse un crucifijo como todo elemento de orden artificial, si exceptuamos la intuición de la edificación que emerge por encima de la línea de vegetación y de aristas de piedra. La pieza de 1506 simplifica el entorno y mejora la visibilidad de los elementos (árbol, construcción eclesial, crucifijo y camino), con la salvedad del cambio de orientación de la mirada del santo: antes hacia la izquierda, ahora hacia la derecha. Esta orientación de la mirada a levante, desde ciertas convenciones de representación geográfica, se repite en el xilgrabado de 1512. Donde nuevamente retoma la lámina de agua que ya captara en 1496, y adensa el medio edificado junto a la bahía que se abre desde una ventana natural. Será este mismo año el de otro ensayo con vuelta atrás: es decir con mirada a poniente y retorno a una naturaleza tan agreste como la de la primera pieza, coincidiendo con la pintura de la National Gallery, *San Jerónimo en el paisaje*, de 1497. En esta senda habría que considerar las representaciones de Bosch, Patinir y Giovanni Bellini; representaciones del exterior amenazantes y fantásticas en los flamencos Tanto en el *Tríptico de la Penitencia* como el *Paisaje con San Jerónimo* de Patinir, la naturaleza en la que vive el eremita aparece revestida de atributos húmedos, en contraposición con las características ambientales de Judea. Y en contraposición también con las visualizaciones de Carpaccio. De otro carácter serán las atribuciones de un paisaje moteado de diversas edificaciones: restos abandonados, ruinas manifiestas y arquitecturas impropias del medio real en el que ayunó el santo y más comedida la naturaleza en el italiano. El santo asentado en una cueva, pero con presencias construidas tanto en la cima del roquedal, donde se adivinan restos de cornisas y piedras labradas, como en el escalonamiento del pozo o cisterna que se ve a los pies del eremita. No se sabe si el orden del abandono edificado prolonga los abandonos de la vida anterior de Jerónimo. O quizás todo se resuelva en la tela citada de van Steinwick, donde la visión de la perspectiva central desplaza al santo al lateral iluminado y nos deja ver una larga enfilada de estancias y pasos que concluyen en un exterior lejano y ya difuminado.

Concavidad *versus* convexidad describe la relación entre lo interno y lo externo, que delimita una superficie que, al erigirse y construirse, fija el ámbito de esa intersección entre ambos y cruza un momento temporal entre el antes y el ahora, y entre el ahora y el después; un momento temporal que delata el tránsito entre el exterior y el interior. También entre dos secuencias de la vida: ya la estancia romana asesorando al Papa Dámaso, ya la estadía en las cuevas de Belén. Pero también el tiempo que delata las dos representaciones, casi sucesivas, del santo en su estudio con libros y calavera de Marinus van Reynerswale de 1550. Dos representaciones casi lineales y engarzadas en un orden invisible, como en un continuo cinematográfico, pero de clave diferente a las ensayadas cincuenta años antes por Carpaccio.

Cosimo Tura, *San Jerónimo*, c. 1485

Joaquim Patinir, *San Jerónimo en paisaje rocoso*, c. 1520

Alberto Durero, *San Jerónimo en el desierto*, 1496

Alberto Durero, *San Jerónimo penitente*, 1497

# Nicos Valsamakis

## El moderno griego

Desde que construyera su primer edificio de viviendas en Semitelou Street, Atenas, siendo aún estudiante, Nicos Valsamakis (1924, Atenas) contribuyó a cambiar drásticamente el estilo dominante en la arquitectura griega de aquellos años.

Aficionado desde muy joven a dibujar, inició en 1945 sus estudios de Arquitectura en la Escuela Politécnica de Atenas Metsovio. Cuando fue obligado a interrumpirlos en 1947 para servir en el frente de Macedonia como operador de radio, utilizó durante este periodo, hasta lograr licenciarse en 1950, un libro con las obras y proyectos de Le Corbusier para poder continuar estudiando.

Este grupo de casas que *Formas* presenta son, por su coherencia en unos pocos años, un buen testimonio de lo que la modernidad pudo hacer en Grecia. Son cinco diferentes experimentos de diseño y técnicas modernos, intentando aplicar la teoría del Movimiento Moderno y las ideas del “diseño total” aplicadas en cada casa y su mobiliario. El reiterado trabajo de Valsamakis con el espacio continuo, usando la planta libre, le permitió subrayar la unidad entre espacios exteriores e interiores hasta convertirla en uno de sus rasgos característicos. Materiales y métodos constructivos nunca utilizados en Grecia propiciaron que sus diseños fueran manufacturados de manera única.

En estas casas, los espacios interiores y exteriores están totalmente hilvanados por las vistas hacia los jardines, que convierten, durante todo el año, estos espacios intermedios en sus protagonistas. Aunque sean abiertos los jardines más retirados, las casas se presentan cerradas a la visión exterior, resultando así muy cómodo y confortable vivir en ellas. Mantienen en gran medida el mobiliario diseñado por el propio arquitecto con aportaciones de algunos muebles de Charles y Ray Eames, Le Corbusier, Hans Wegner, etc.

Desde entonces, Valsamakis ha dictado conferencias en Grecia e Inglaterra, donde ha expuesto sus obras en la Architectural Association de Londres. Con frecuencia su trabajo ha representado a la arquitectura griega tanto allí como en el extranjero, siendo publicado en revistas internacionales de arquitectura. Sus edificios públicos se expusieron en la 5ª Bienal de Arquitectura en Venecia en 1994. La primera monografía de su trabajo fue publicada por la revista *Zygos* en 1976, la segunda en *9H* de Londres en 1983, y la tercera por la revista *Architecture in Greece* en 1992 y 2000.

En 1991 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Aristotélica de Tesalónica, y en 1999 por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica Nacional. Ese mismo año, fue premiado por la Academia Griega con la Medalla de las Artes y las Letras.

En 1992 el proyecto Daedalus, un pueblo turístico en Kos para el Robinson Club, fue finalista del Premio europeo Mies Van Der Rohe. En junio de 1997, la 5ª Trienal de Arquitectura de Belgrado presentó su trabajo en *Revival of Light. 12 prominent architects from 12 countries*. En 1999 fue incluido en la exposición de arquitectura griega moderna *Paisajes de modernización*, celebrada en el Netherlands Architecture Institute NAI de Rotterdam, y en la exposición *Arquitectura griega del siglo XX*, organizada por el Museo Alemán de Arquitectura de Frankfurt junto al Instituto Helénico de Arquitectura.

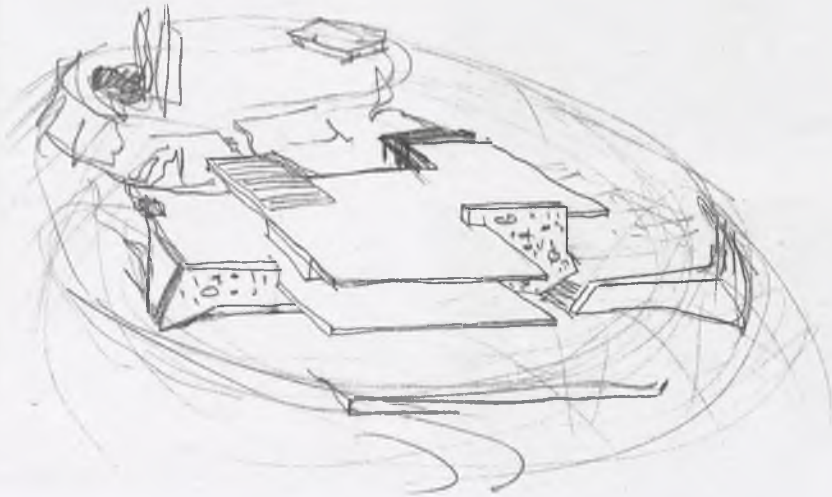
Interesado desde siempre por la fotografía, siempre ha fotografiado sus edificios y organizado personalmente su archivo.



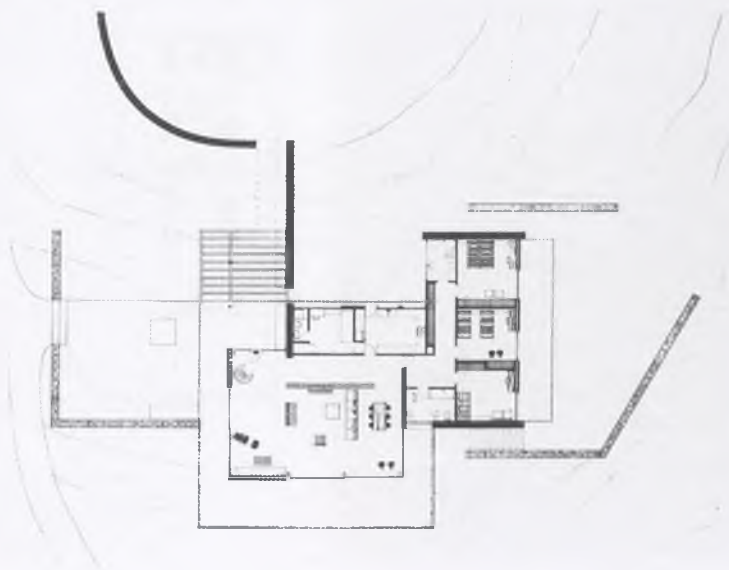


**Casa en Anavissos  
(1961-1963)**

Esta casa, residencia veraniega de una familia de cuatro personas, está construida sobre una colina que domina la carretera Atenas-Sounion. El objetivo era aquí crear un espacio de recepción que permitiera la visión del Golfo de Saronic sin obstáculos. Por eso se construyó un volumen de vidrio contenido entre dos delgadas losas soportadas por esbeltas columnas metálicas pintadas, resueltas con grandes voladizos para protegerlo del sol. Con todos los cerramientos deslizando a lo largo de la fachada, tiene asegurado una vista completa del exterior. Contenido por muros de piedra de distintas alturas, prolongándose con toldos y pérgolas, dispone de una gran variedad de espacios exteriores. Tanto la selección como el diseño del mobiliario del arquitecto fueron resueltos con los mismos materiales de la casa, con piel y metal.





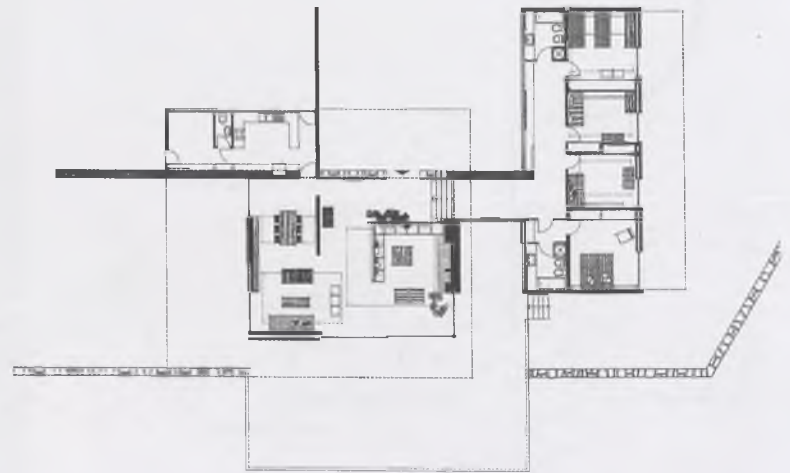




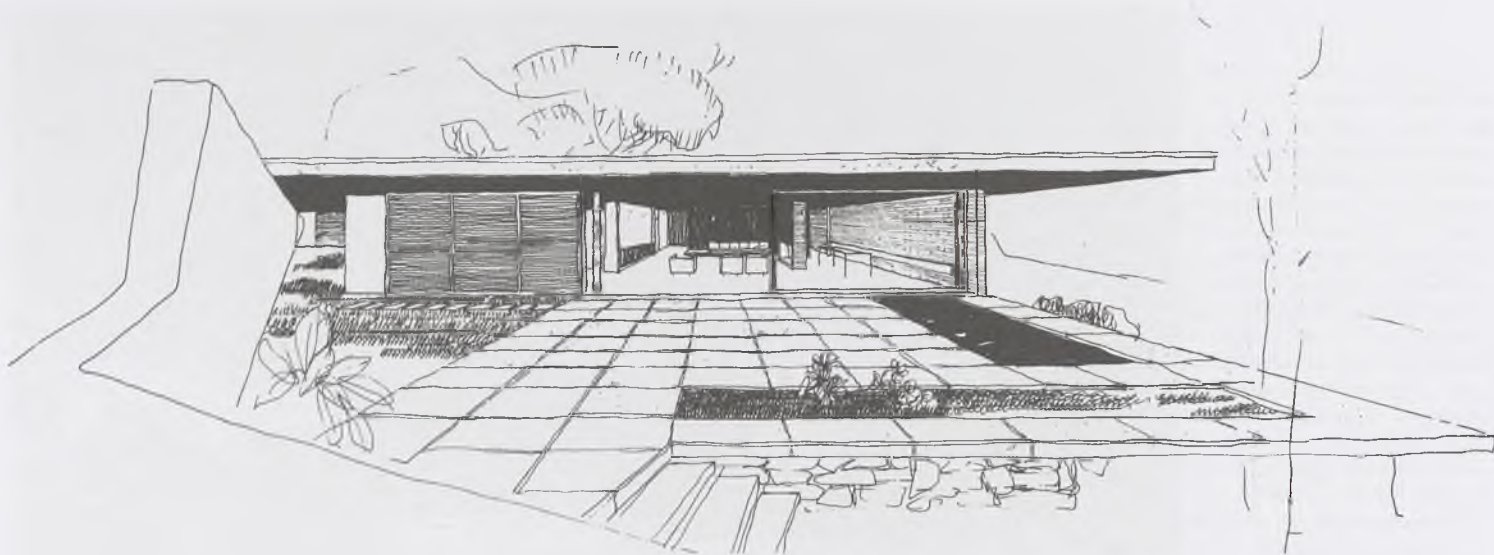
### Casa en Anavissos

(1961-1963)

Construida sobre una roca con lejanas vistas al mar, al Golfo de Saronic, esta casa de vacaciones está definida por grandes superficies de vidrio comprendidas entre dos muros de hormigón armado que terminan, libres de vigas, en delgados voladizos. Los masivos muros de mampostería conectan las losas de cubierta y de suelo, definiendo así un espacio libre, sin vigas, que parece anclar la estructura directamente a la roca. La ordenación se sujeta a una estricta malla con tres ejes materializados por muros encajados, extendiéndose más allá del espacio cerrado, y definiendo nítidamente las unidades funcionales de la casa. El espacioso interior está limitado exclusivamente por los dos planos de suelo y techo, asegurando la permanente presencia de la isla del Golfo, hasta convertirla en un elemento más del estar. Grandes correderas de madera unen los espacios interiores y exteriores. El uso de muros ciegos en la entrada procura eficazmente la privacidad necesaria. El mobiliario está diseñado por el propio arquitecto.







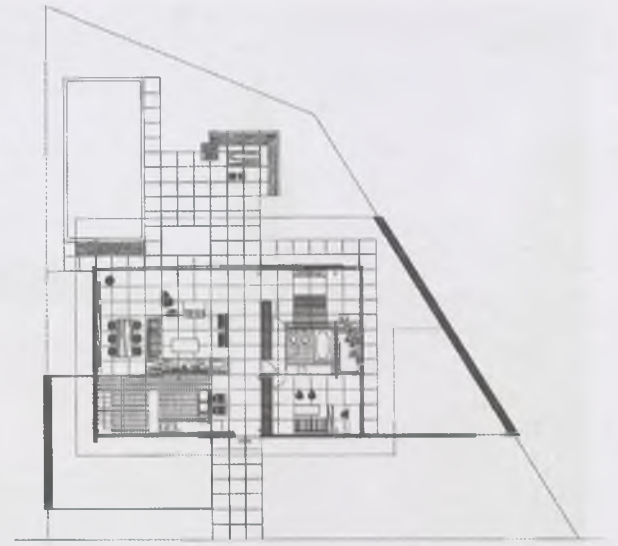
**Casa en Philothei**  
(1961-1963)

Construida en una parcela relativamente pequeña, esta casa es la residencia permanente de Valsamakís. Está resuelta dentro de los confines de un rectángulo imaginario, cerrándose hacia la carretera con unas grandes puertas correderas de madera abriendo sobre un patio interior.

Su ordenación está basada únicamente en tres muros que definen las áreas funcionales y los espacios de servicio, aislando de la calle los espacios interiores que abren al jardín.

La casa representa, como ninguna en Grecia, un intento de construcción completamente detallada y de aplicación del "diseño total". Los métodos constructivos disponibles entonces fueron utilizados experimentando la realización de una pieza high-tech. La idea de una estructura metálica independiente domina todo el edificio, con su delgada losa apoyada en finas columnas de hierro y sus grandes voladizos. Todas las instalaciones corren empotradas en el interior de la losa de hormigón armado. La organización espacial de la casa está sujeta a una malla que se extiende en el exterior incorporando las soluciones de la ordenación del jardín.







### Casa en Porto Rafti

(1963-1965)

Esta casa es una residencia de verano para una familia con dos hijos. Se asienta en la falda de una pequeña colina y abre sus vistas al mar. El edificio no emerge en el horizonte, permitiendo así que la naturaleza domine el paisaje. Lo que la diferencia de las primeras casas es, primero, su disposición volumétrica ya que los sólidos prevalecen sobre los vacíos, y después el uso de materiales con reminiscencias de soluciones regionales (mamposterías enjalbegadas y enyesadas). Especial atención merece la conexión o movimiento entre los espacios exteriores e interiores a través del corredor cubierto de acceso y, principalmente, de los espacios entreabiertos contiguos a la entrada y el comedor.





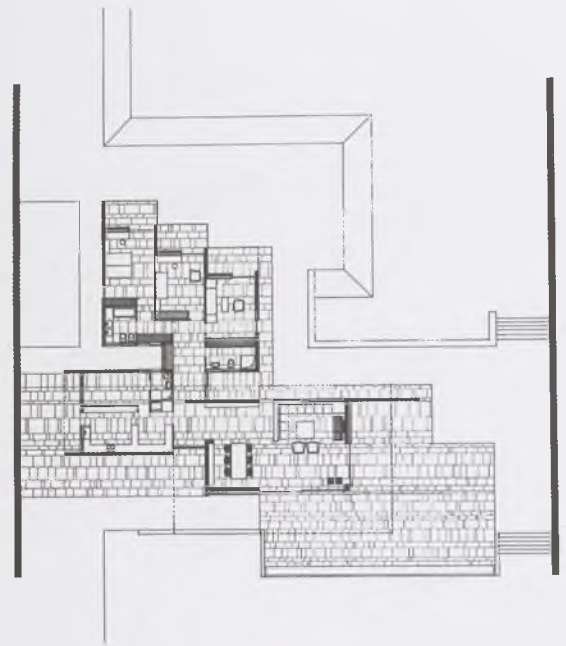






**Casa en Rio Patras  
(1963-1965)**

Los diferentes espacios de esta casa de planta única están organizados en tres unidades independientes: dormitorios, zonas de recepción y subsidiarias. Los tres dormitorios han sido ordenados en tres volúmenes separados con galerías que aseguran su privacidad. El edificio está compuesto de elementos bidimensionales de hormigón armado, visto o enyesado, y de grandes superficies de cristal dando al mar y a las colinas cercanas.





# Fernando Espuelas

## Respuestas sin pregunta

"No hay causa para el pájaro".

Chantal Maillard



En una de las primeras imágenes obtenidas por la cámara ACS (Cámara Avanzada de Reconocimiento) del telescopio espacial Hubble, estrellas recién nacidas resplandecen en la cúspide de la nebulosa del Cono, a 2.500 años luz de la Tierra.

La cigüeña es el único pájaro mudo. No tiene siringe y por ello no puede cantar pero produce sonido percutiendo las dos partes del pico. El resto de los pájaros utilizan este órgano que es la siringe para emitir un sonido vibrante. Siempre sorprende la viva presencia acústica que tienen ciertos pájaros a pesar de su tamaño. Llenan el aire con su canto aunque son difíciles de ver en la copa frondosa del árbol. Resulta inverosímil que un animal tan pequeño como un ruiseñor o un jilguero produzca un sonido de tal intensidad. Parece requerir una energía desproporcionada para su tamaño. Sin embargo, sabemos que la cantidad de calorías (en términos estrictamente sonoros) producida por toda una orquesta a lo largo de un concierto apenas basta para calentar una taza de café. El pájaro usa su canto con gran eficiencia energética.

El pájaro al cantar está creando un espacio instantáneo, un territorio que construye y le pertenece mientras dure su canto. El pájaro, materia viva, *reduce* el grado de incertidumbre de su entorno mediante procesos de adaptación/selección, como es el acto de cantar. El hombre, materia inteligente, en vez de adaptarse *anticipa* la incertidumbre y procede a modificar el entorno (Wagensberg). El hombre, a diferencia del pájaro, consigue su espacio transformando la materia inerte de forma duradera, utilitaria y eficaz. Su hábitat es ya netamente artificial, es resultado de cambiar las condiciones de la naturaleza y lo obtiene mediante trabajo (en su doble sentido físico y social), es decir, actualizando energía. El trabajo es la actividad organizada, sistemática y eficaz por la que el hombre modifica la naturaleza.

La condición material propia de la arquitectura hace perdurable el trabajo realizado. Lo que la convierte en susceptible, frente a otras actividades como la agricultura o el comercio, de servir como soporte a funciones menos inmediatas. En el canto del pájaro, tras la atracción sexual y la demarcación territorial, podemos sospechar un borroso narcisismo. Así, también el trabajo humano tiene, en principio, un sentido utilitario, pero llegado a cierto punto una parte del esfuerzo se dedica a la “autocelebración”.

Es más o menos probable que las sociedades megalíticas tuvieran un sentido trascendente de la vida, pero es seguro que en la extracción, traslado y montaje de las enormes piezas pétreas hay un alarde, una celebración de su desarrollo social y de su capacidad técnica. El monumento (en su sentido etimológico) tiene la misión de trascender el tiempo presente. Su adscripción inmediata puede ser la memoria de un rey o la morada de un dios, pero realmente son celebraciones de la organización social, de la inteligencia y de la pericia, es decir, son expresiones de valores colectivos (ya sean consensuados o impuestos) y también la manifestación de la máxima capacidad técnica del momento. Seguramente, nuestra época no requiere ya de monumentos. Al menos no entendidos al modo convencional, sin embargo, sigue habiendo valores compartidos socialmente que tal vez se deban materializar. En esa dirección se orienta el término “ecomonumento”, con tanta fortuna difundido por Iñaki Ábalos, y que, ahora y aquí, se concreta en piezas como la marquesina fotovoltaica de Torres y Martínez Lapeña en el Euroforum de Barcelona o los árboles artificiales de ecosistema urbano en el Ensanche de Vallecas.

Ruskin, al comienzo de su libro *Las siete lámparas de la Arquitectura*, se apresura a decir: “*El nombre de arquitectura debe quedar reservado para el arte que, comprendiendo y admitiendo las condiciones de su funcionamiento, imprime a la forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otros puntos de vista*”. Desnudando esta afirmación de su retórica tardorromántica, no se puede sino estar de acuerdo en que toda (buena) arquitectura, la arquitectura que convence y conmueve, da algo más de lo necesario, de lo útil, de lo estrictamente razonable. Hay siempre en ella algún rasgo que sugiere cierta generosidad inexplicable y que, por eso mismo, fascina, paraliza. O dicho en términos físicos, hay un derroche de energía. Se trata de energía explícita, pero que es precedida por otra, aún mayor, energía intelectual.

Avanzando más, podríamos aventurar que el *funcionalismo* nunca existió, que fue una etiqueta, una fórmula en la que el concepto de lo utilitario se usó, por parte de una emergente modernidad, como arma arrojada contra el agotado gigante beauxartiano. Algo así sucede también con el *high-tech* que no deja de ser una retórica que se aleja de la *mot juste* arquitectónica buscando exacerbar la presencia de una tecnología aparentemente sofisticada y, por ello, pretendidamente prestigiosa.

Al mirar la naturaleza (contando con esa fatalidad que siempre subyace en las leyes físicas) apreciamos la eficacia en los procesos y la desmesura en las magnitudes. Naturaleza genera y también mata, rectifica los errores, pero no es prudente. La prudencia es un atributo, o mejor, una virtud, exclusivamente humana. El arquitecto maneja situaciones complejas y transforma ingentes cantidades de materia.

Por esa razón, es inevitable que, al menos en algún momento, en alguna medida, se sienta demiurgo y, por

tanto, prescindida de la prudencia. Algo hay en la arquitectura, en la buena arquitectura, en la que ruskiniana-mente merece ese nombre, que se escapa a su simple destino utilitario. A través de un exceso que no atiende a lo explicable y a lo medible, el arquitecto cree emular a la naturaleza.

Ezio Manzini sostiene que *“al menos en una primera aproximación, el hombre procede `como un ingeniero´, dándose un programa y encontrando los caminos que parecen razonables para alcanzarlo, mientras que la naturaleza trabaja `como un bricoleur´ que adapta continuamente las piezas que dispone”*. Y, entonces, si el arquitecto como demiurgo imita a la naturaleza, ¿lo hace también procediendo como un *bricoleur*? Probablemente no hay una respuesta clara a esta cuestión. El ingeniero procede de manera lineal y razonada, como se resuelve un problema matemático. El arquitecto amplía el espectro de lo disponible con materiales importados de ámbitos muy diversos, pero sobre todo, utiliza procesos no lineales trabajando con la combinatoria y la recontextualización. No podemos dejar de pensar en Gehry. En el primer Gehry, el que contruye su casa en California con materiales baratos y la apariencia casual, como lo haría un aficionado de fin semana. Pensamos también en el Gehry de Bilbao, excesivo y gratuito, en quien se podría encontrar la desmesura de los fenómenos naturales. Le debemos a Lévi-Strauss el haber elevado el concepto del *bricolage* a la categoría de forma de comportamiento respecto al entorno. Para Lévi-Strauss el *bricoleur* trabaja con materiales encontrados, heteróclitos y en cuyo ensamblaje interviene lo que podríamos llamar la improvisación. En paralelo, este antropólogo entiende el mito como el *bricolage* que *ensambla* la memoria parcial, dispersa y sublimada de acontecimientos frente a la narración continua, sistemática y causal que es la Historia.

Lo cierto es que no se alcanza a reconocer un proyecto unitario ni un orden inequívoco en la naturaleza, y esto se debe a que el conjunto de sus manifestaciones tiene una complejidad apenas abarcable con las herramientas intelectuales. Edgar Morin ha recurrido al ancestral concepto de *caos* para expresar semejante grado de complejidad: *“¿Qué es el caos? Se ha olvidado que era una idea genésica. En ella ahora no se ve más que destrucción o desorganización. Sin embargo, la idea de caos es en principio un idea energética; en sus flancos lleva ebullición, resplandor, turbulencia. El caos es una idea de antes de la distinción, de la separación y de la oposición; una idea, pues, de indistinción, de confusión entre potencia destructora y potencia creadora, entre orden y desorden, entre desintegración y organización, entre Hybris y Dike”*, concluyendo: *“Caos es exactamente aquello que es inseparable en ese fenómeno de doble faz por el que el universo a la vez se desintegra y se organiza, se dispersa y se polinuclea”*.

Hybris es en el mito la desmesura furiosa, algo que se parece a lo que llamamos locura. ¿Se han fijado en la inagotable energía que despliegan los locos? Son como máquinas sobrerrevolucionadas que consumen con avidez la realidad y después siguen trabajando en vacío. El lenguaje ha reservado la denominación de locura para calificar a todo aquello que contraviene el orden establecido, que no se entiende y que, por tanto, causa estupro. Así, ciegamente, se descalifica también con el término de locura ciertas propuestas que van más allá de lo esperable, que contestan preguntas no realizadas o, mejor dicho, preguntas aún no realizadas. En términos biológicos, algunas de ellas simplemente se están anticipando a la incertidumbre del medio. Wagensberg define la *incertidumbre* como *“la complejidad de un entorno que evoluciona. Es decir, expresa la viabilidad de estados accesibles (complejidad) del individuo vivo, una vez fijados (conocidos) los estados accesibles del entorno”*. El resultado es *“la capacidad del ser vivo para cambiar el entorno”*.

Nos estamos refiriendo en estos casos a la extrañeza que produce la innovación. Se trata de explorar, de tantear en la oscuridad de *lo posible*. Frente a lo imaginable, el campo de *lo posible* se beneficia de ser compatible con la naturaleza. Frente a *lo probable*, lo posible incluye la sorpresa, se obtiene a través de enlaces no pautados. *“La ausencia de lo posible significa que todo se ha hecho necesario o todo se ha hecho cotidiano. La cotidianeidad, la trivialidad no conocen lo posible. La cotidianeidad sólo admite lo probable, en lo que apenas subsisten algunas migajas de posibilidad. La cotidianeidad cree haber capturado lo posible en sus redes, o cree haberlo encerrado en el manicomio de lo probable. Lo pasea en la jaula de lo probable, lo exhibe, e imagina poder disponer de la enorme potencia de lo posible”* (Kierkegaard)

Volviendo a la arquitectura, hay respuestas inesperadas que bien podrían tacharse de “locuras”, como convertir una cubierta en un parque infantil (Le Corbusier), o construir nubes con hormigón dentro de una iglesia (Utzon), o hacer que el espacio de un museo se devane sobre sí mismo (Wright), o cubrir una gran nave ensartando vertebras de hormigón (Fisac) o hacer coincidir un ascensor con una biblioteca (Koolhaas), o disponer un apilamiento de maderas como pabellón nacional (Zumthor),... Obras que produjeron perplejidad o, mejor, fascinación, porque eran portadoras de una intensidad sobreañadida, es decir, de un *bonus* de energía. Y lo que primero fue en sus autores sobreexcitación, intensidad ciega en un momento de creación, se reproduce después en la intensidad que tiñe la vivencia de quien lo percibe. La cual, a su vez, se trasmuta en entendimiento. A partir de ese punto aparece el sentido. Se trata del momento en que la idea es salvada, contrastada y ratificada por la razón. *“Este paso de la intensidad a la intencionalidad, es el paso del signo al sentido”* (Deleuze).

En un momento dado el arquitecto ha introducido una respuesta a una pregunta no planteada. En términos biológicos no le ha bastado con modificar el entorno actual, sino que anticipa un entorno futuro en el que, a su vez, ha influido. Son respuestas que ensanchan el dominio de lo inteligible. La buena arquitectura se distingue de la simplemente correcta porque crea su propio contexto. Aporta una gran dosis de energía adicional que induce a percibirla, endenderla y vivirla de otra manera. Así, no sólo transforma el entorno sino que modifica el contexto general, es decir, amplía el campo que permite su apreciación. Toda obra de arte crea su propio contexto (Pardo), tanto en el ámbito de lo utilitario como en el semiótico.

Cuando hablamos de sobredosis de energía, en el dominio de la arquitectura, sería demasiado fácil aludir exclusivamente a ejemplos expresivos o gestuales. Hay una modalidad de energía implosiva que genera una gran intensidad, pero que no se manifiesta de manera tan inmediata, que estaría dentro de lo que Watanabe denomina “elogio del refrenamiento”. Hablamos de, por ejemplo, la reconstrucción cíclica, meticulosa y ritual del templo de Ise, o del lento y riguroso trabajo de Peter Zumthor.

A la idea que se “tatúa” en la mente la llamamos obsesión. En muchas ocasiones esas respuestas inesperadas aportan una dosis de energía adicional que no es sino la energía precisa para liberarse de una obsesión, o de al menos paliarla, darle salida. Son manifestaciones en las que, sin embargo, la observación descarta el capricho o la extravagancia. A pesar de que difunden una sobredosis de energía, a pesar de que transportan respuestas a preguntas no formuladas, a pesar de que inquietan, en ellas se percibe, como en el personaje de Hamlet, “orden en su locura”.

# Richard Misrach

Proyecto W-47 (el secreto)

## Base aérea de Wendover, Utah (Mayo-Julio 1945)

Los momentos finales del desarrollo de la bomba atómica fueron llevados a cabo en una región remota y escasamente poblada del oeste de Utah. Fue aquí donde los componentes, previamente diseñados y testados, fueron modificados, montados y probados en aviones, para los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Los detalles del proyecto W-47 siguen estando clasificados y muchos oficiales, tanto gubernamentales como militares, niegan la existencia del proyecto.

Las fotografías del proyecto W-47 fueron realizadas entre 1986 y 1991







*Página anterior*

*Carta de navegación aérea hallada en el hangar del Enola Gay que muestra el oeste de los Estados Unidos (el área delimitada en color rojo es el lugar en el que se desarrollaron las pruebas nucleares).*

*Base aérea de Wendover, mirando al noroeste desde el área de artillería*



*Perímetro vallado del área de artillería*



*Carbonera para almacenar municiones*

*Carboneras para almacenar municiones*



*Restos utilizados como blanco*

*Cráter provocado por una detonación*



*Foso de almacenamiento #1 para la bomba atómica*



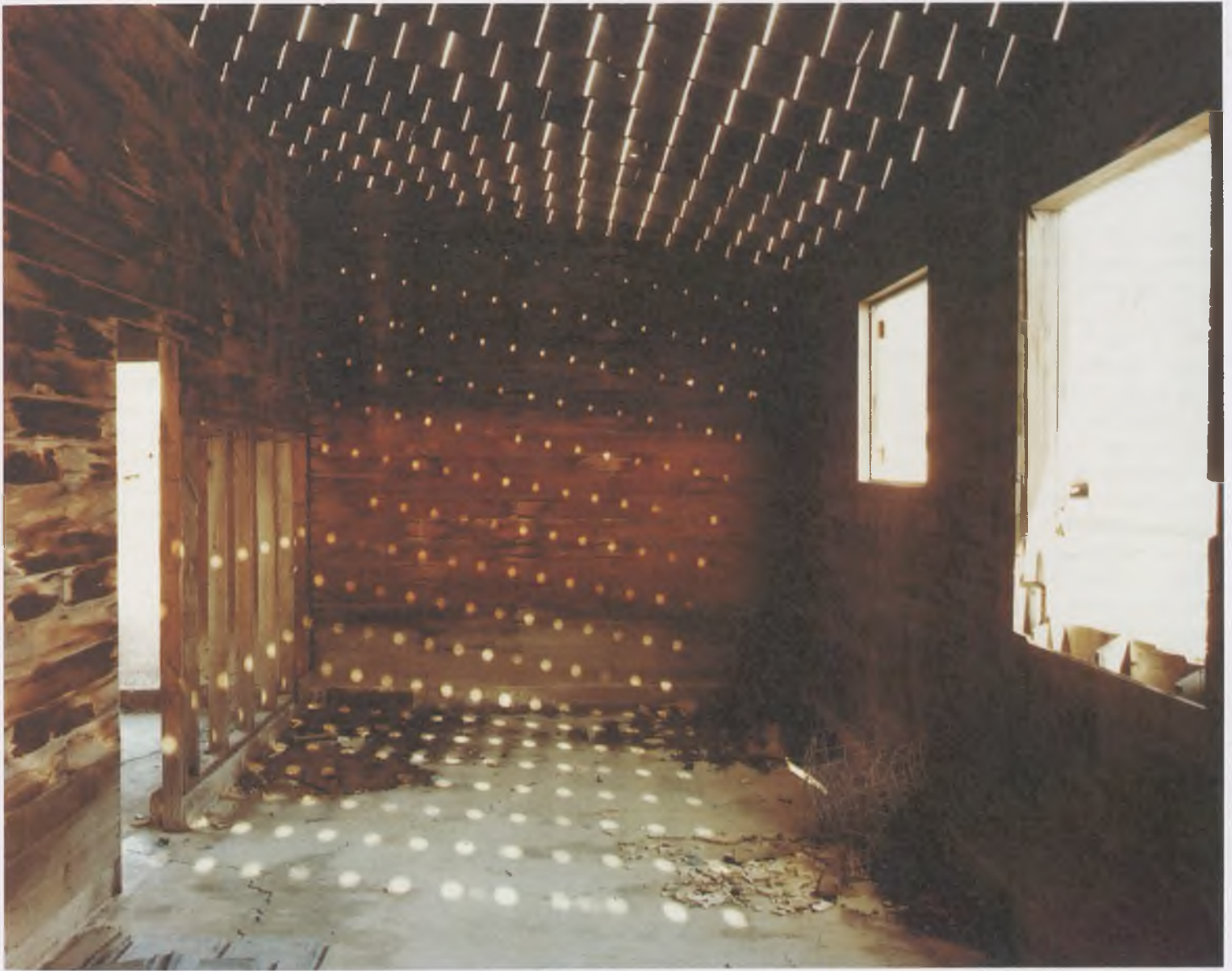
*Almacén de bombas químicas y pirotecnia*

*Edificio administrativo del Proyecto W-47*



*Oficina, hangar del Enola Gay, 1989*





*Oficina, hangar de apoyo del proyecto*

# Michael Bousseyroux

## Lo incorpóreo, el acosmonauta y el cauri

El título recoge cinco textos escritos para el seminario de lectura *Radiophonie* que fue animado por Albert Nguyên, Bernard Nominé y por el mismo Bousseyroux en varias ciudades del suroeste francés. El capítulo 1 corresponde a la apertura de la primera sesión del 1 de diciembre de 2001 en Agen, el capítulo 2 fue escrito para la sesión del 26 de enero de 2002 en Burdeos, el capítulo 3 para la del 10 de marzo en Pau, el capítulo 4 para aquella del 25 de mayo en Agen y el capítulo 5 para la del 22 de junio en Toulouse.

Publicado en *Tréfle. Revue de psychoanalyse*, número 4/5 de octubre de 2002, Toulouse, Octubre 2002.

### La segunda revolución newtoniana

La nueva experiencia del pensamiento que supuso el descubrimiento del inconsciente fue comparada por Freud a una segunda revolución copernicana, o mejor dicho newtoniana. Véase *Encore (Todavía)*, p. 129: "*Hypotheses non fingo, cree poder decir Newton, yo no supongo nada. Es justamente sobre una hipótesis que la famosa revolución, de ningún modo copérmica sino newtoniana, juega su papel sustituyendo el esto gira por un esto cae*" cuando se sabe el objeto sobre el cual recae. ¿En qué sentido podría interesar al saber psicoanalista, esta prodigiosa experiencia del pensamiento descubierta por Newton en el siglo XVII, y que tendrá que esperar a Einstein en el siglo XX para encontrar su momento de concluir? Es la pregunta que aclara Lacan en su respuesta IV en *Radiophonie*.

Alexandre Koyré en sus *Estudios newtonianos* Alexandre Koyré, "*Sens et portée de la synthèse newtonienne*" (Sentido y alcance de la síntesis newtoniana) [1948], en *Études newtoniennes: "Bibliothèque des idées"*, Gallimard, París, 1968 escribe que fue en 1543, cien años antes del nacimiento de Newton, cuando Copérnico extrajo a la Tierra de sus fundamentos lanzándola a los cielos de su *De revolutionibus orbium caelestium*. A ello se refiere Lacan en su respuesta IV para rectificar el descentramiento en juego que existía en la susodicha revolución. El heliocentrismo copernicano no es el punto de giro de la revolución del pensamiento de la ciencia física moderna. El giro conceptual aparece a principios del siglo XVII con Kepler cuando sustituye el círculo por la elipse para explicar la trayectoria de los cuerpos celestes. Tras las pacietes y meticulosas observaciones del movimiento de los planetas alrededor del sol de Tycho Brahé, Kepler pudo formular sus famosas leyes de movimiento de los planetas barriendo áreas iguales en tiempos iguales y definiendo la duración de sus revoluciones en función del gran eje de su elipse. Y fue, justamente, leyendo a Kepler y a Galileo cuando Newton planteó la gran revolución del pensamiento a través de su ley de la gravitación universal.

La ley de las áreas de Kepler dice, en efecto, que la fuerza que une un planeta al Sol religa al mismo tiempo el centro del Sol a ese planeta. La ley de Galileo decía que la aceleración que transmite la gravitación a los cuerpos es independiente de sus masas.

Newton estableció la relación hasta el momento inexistente entre estas dos leyes: la ley de las áreas de Kepler se explica en cuanto se supone que el planeta experimenta una aceleración constantemente dirigida hacia el sol, la cual es, pues, una consecuencia de la hipótesis de una aceleración central que es inversamente proporcional al cuadrado de la distancia. Newton deduce la recíproca: esta aceleración produce un movimiento cuya trayectoria es una elipse. De esta manera, consigue formular la ecuación de fuerza que corresponde al producto de dos masas, siendo  $m$  la masa de un cuerpo y  $M$  la masa de la Tierra, dividido por el cuadrado de la distancia  $r$  del cuerpo al centro de la

Tierra: ecuación que, para homogeneizar los contenidos dimensionales de ambas partes necesitará la introducción de la constante universal de gravitación  $G:F=G M m/r^2$ .

Lo que le interesa a Lacan, es lo real del “*eso gravita*”, que dicha fórmula matematiza y que revoluciona la antigua concepción sobre un Cosmos pensado como un “*eso gira*”. En la página 43 del *Encore*, Lacan explica: que el “*eso gira*” de las esferas de Ptolomeo y de Aristóteles, se sustituye por un “*eso cae*” que sólo adquiere su consistencia subversiva cuando desemboca en la ley de la atracción universal, que concierne tanto al movimiento de los planetas en torno a otros astros como al de una manzana que cae de un árbol o al de una piedra que gira en el extremo de una honda. Pues de lo que se trata es de dar todo su peso de real, es decir de insensato, al “*eso atrae*” de la ley de Newton, cuya fórmula implica la idea absurda, insensata, imposible, de una “*acción inmediata a distancia*” ligada a la noción de espacio y de tiempo absolutos, y habrá que esperar a Einstein para despejar este impasse conceptual.

Hay que notar que Newton piensa la materia, el espacio y la noción de fuerza y movimiento *contra* Descartes. Pues los *Principia* (*Principios matemáticos de la filosofía natural*), en los que en 1687 Isaac Newton basa los fundamentos de su “*mecánica racional*”, no hubieran sido posibles sin la intervención del nuevo concepto matemático de movimiento continuo, que Newton pone a punto en su memoria de 1671, sobre las fluxiones y las series infinitas. Lo que le permitirá definir las líneas como generadas no por la posición de partes, sino como el movimiento continuo de los puntos; las superficies por el movimiento de líneas; los sólidos por el movimiento de las superficies; los ángulos por la rotación de los lados, y los tiempos como un flujo continuo. Será sometiendo las entidades matemáticas al movimiento producido, explica Koyré, durante un periodo intemporal, cuando Newton forje los útiles de la nueva experiencia del pensamiento que le permitirán formalizar lo real de la gravitación, utilizando los caracteres propios de la materia dentro de una sintaxis puramente matemática. El mundo newtoniano compuesto de estos tres elementos que son la materia, el espacio y el movimiento, *se mantiene* realmente gracias a esta atracción universal, que es la estructura matemática enunciada en la ley de la sintaxis del libro divino de la Naturaleza.

Los cuerpos se atraen unos a otros: es un hecho que se impone en la ciencia newtoniana, pero, ¿cómo llegan a cumplir esta acción a distancia, a franquear el abismo del vacío que los separa y los aísla los unos a los otros? Ni siquiera Newton logra explicar ese cómo, si no es remitiéndose a Dios, al igual que Einstein, que no se sonroja al invocarlo, al Dios que sabe ya, el Dios de la teología natural de la ciencia (pues “*la ciencia ha dado a la teología su último cuerpo con Newton, su dogmática última con Kant*”, declara Lacan a los franc-masones del Gran Oriente de Francia que le habían invitado a una “*Sesión blanca cerrada*”, el 25 de abril de 1969).

Aun siendo un convencido creyente en Dios, hasta el punto de interesarse en el libro de Daniel y el Apocalipsis de Juan, Newton no cesó de decir y repetir que la atracción universal no es una fuerza física sino únicamente matemática y que “*es imposible actuar a distancia, es decir, es imposible ejercer una acción allí donde el agente no está presente; con lo cual no se debe considerar la fuerza de atracción como una de las propiedades esenciales y fundamentales de los cuerpos (o de la materia)*” (*Études newtoniennes*: p. 36). No teniendo explicación alguna para esta acción a distancia, Newton prefiere decir *Hypotheses non fingo*, lo cual quiere decir que sólo considerará como hipótesis científicas aquellas que puedan ser comprobadas o refutadas por una experiencia tratada matemáticamente.

Lacan retoma las palabras de Koyré para matizar que la fórmula de Newton, al confrontarse a Kant, no encuentra su sitio en ninguna crítica de la razón imaginaria, pero también que el punto de real que pone en el lugar de la verdad, inscribe la ciencia en el registro de discurso histórico.

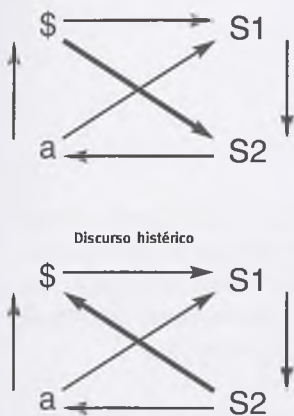
Existen fórmulas, anota Lacan, que no se imaginan y que al menos por un tiempo se ensamblan con lo real. Ese tiempo de comprender, que sigue al instante de ver caer la manzana de Newton, llevará más de dos siglos hasta llegar al momento de concluir con Einstein (y Planck).

Será al introducir la invariabilidad de la velocidad de la luz  $c$ , como límite superior de toda velocidad de propagación en el universo, cuando Einstein demuestre la imposibilidad de la acción inmediata a distancia postulada en la atracción universal, liberando así a la física del carácter absoluto de la noción de simultaneidad admitida por Galileo y Newton. Mientras que en la física clásica podemos definir un mismo “ahora” en todas partes, con la relatividad y sus dos constantes,  $G$  para la gravitación y  $c$  para la velocidad de la luz, es imposible definir un mismo “ahora” por todas partes, ya que el “ahora” y el por todas partes son incompatibles.

Para hacerse una pequeña idea del inmenso alcance de la teoría de Einstein tiene como experiencia en el pensamiento contemporáneo del psicoanálisis, imaginemos un laboratorio al aire libre en un astro extremadamente macizo. Como experiencia intentaremos propagar horizontalmente un rayo láser. Todos los aparatos se encontrarán en ingravidez, puesto que la gravitación compensa exactamente la inercia. Observaremos entonces que entre el momento en el que los fotones salen y el momento en el que llegan, al mismo tiempo que el laboratorio está cayendo, el haz de luz tiene una trayectoria parabólica y no rectilínea. Lo cual significa que incluso la luz cae por efecto de la atracción gravitatoria. ¿Quiere esto decir que si la trayectoria de la luz es curvilínea, su velocidad es invariable? No, responde Einstein. No es la velocidad de la luz la que ha cambiado con la altitud, es la métrica del espacio-tiempo, la longitud de la regla y la marcha de los relojes. De ahí que Einstein enuncie su fórmula de la gravitación como asimilable a la curvatura espacio-tiempo. El “*eso cae*” newtoniano se transforma con Einstein en un “*eso curva*” que modifica el tiempo y el espacio, cuya materia se expande desde el Big Bang. Es, por tanto, Einstein el que da todo su sentido a la constante de gravitación  $G$ , siendo ésta independiente de la masa del cuerpo sobre la cual la aceleración provocada por la ingravidez se ejerce. Lo que expresa para Einstein, no es otra cosa sino la imposibilidad de captar si estamos o no en movimiento. Imaginemos el LEM del Apolo XI o XII alunizando suavemente con la ayuda de unos retroproyectiles teledirigidos por ordenador, de manera que se pose sobre la Luna con una velocidad nula: si el LEM no tuviera una ventanilla, ni los instrumentos necesarios para medir su velocidad con respecto a la Luna, el astronauta, o como Lacan lo nomina acosmonauta, no podría saber *cuándo* habría llegado a la Luna.

Ya que *Radiophonie* fue escrita después de dos llegadas del hombre a la Luna, el 20 de julio y el 19 de noviembre de 1969, Lacan se aventura a afirmar que este LEM es la fórmula de Newton *realizada en aparato* y que testimonia que ese trayecto recorrido sin desgaste de energía es nuestro producto, el de un saber de amo que hace al cosmonauta habiendo decaído el cosmos, acosmonauta, objeto de la ley de la gravitación que radiodirige vía la aletosfera, el único *pequeño a* de la voz humana.

No hay alunizaje sin el discurso político que lo ha decidido, empujado por la lucha hegeliana de puro prestigio entre los Estados Unidos y la URSS, ni sin el discurso casi histórico de la ciencia. La ciencia toma su impulso del semblante histórico de sujeto (\$) para producir el saber. El científico no hace que el amo produzca el saber del mismo modo que la histórica: lo produce “*del semblante de hacerse sujeto de él. Condición necesaria pero no suficiente. Si no seduce al amo velándole que ahí está su ruina, ese saber permanecerá enterrado como lo estuvo durante veinte siglos en los que el científico se creyó sujeto, pero solamente de disertación más o menos elocuente*” (“*Note italienne*”, en *Autres Écrits*: p. 308). Llegados a este punto, yo propondría escribir el discurso de la ciencia “*casi con la misma estructura*” que en el discurso histórico (*Télévision*: p.36).



\$ Lugar del semblante  
 S1 Lugar del Otro  
 a Lugar de la verdad  
 S2 Lugar de la producción

La ciencia produce lazo social entre el investigador (\$) y el que manda (S1). La flecha que, en el discurso histórico retorna del saber hacia el sujeto (\$), está invertida (el científico produce saber (S2) por hacerse sujeto de él. Aunque haya dos flechas que van hacia el saber en el lugar de la producción, si el científico, con su *pequeño a* en el lugar de la verdad, no seduce al amo, sea el político o el industrial para que le aporte algo más que potencia tecnológica –*poder epistémico*–, el saber que inventa puede quedar como letra muerta.

La ciencia es la que reduce al mínimo la disyunción entre el poder y el saber. El saber que produce es saber de la potencia (nuclear, química, bacteriológica, genética...) *saber qué puede tanto, y peor aún*, por ser saber de la potencia de destrucción por la que la ciencia está especialmente ligada a la pulsión de muerte, saber qué, entonces, es lo más opuesto al saber de la impotencia, que el del analista, tal como Lacan lo define en *Ou pire* (o peor) como un *saber que no puede pero...*

Lo peor del “tanto y peor”, es Hiroshima: cuando el saber del “Proyecto Manhattan” –producido por Fermi y el equipo de Los Álamos que conduce a la explosión de *Trinity*, la primera bomba A, probada el 16 de julio de 1945 en el desierto de Alamogordo–, hace saltar la barrera del goce que separa la producción de la verdad, el saber (S2) de *a*. Con *Little Boy*, nombre del código de la bomba arrojada sobre Hiroshima con el beneplácito de Fermi y de Oppenheimer, es, en efecto, el saber producido por los físicos atómicos como saber de la fisión, saber que fusiona en lo real con el objeto-*causa* de su investigación fundamental; fusión que relanzará, en lo simbólico y lo imaginario de la guerra fría, la carrera de las armas nucleares.

El científico alberga su saber en lo real, ese real de acceso estrecho que asedia al programa Apolo, mientras que el analista lo alberga en el lugar de la verdad, lo que no le dispensa, como declara Lacan en la página 62 de *Télévision*, de tener que “*acordar el objeto (a) al matema*” que *La* ciencia, la única que existe como tal, *La* física, ha encontrado en el número y la demostración, matema a situar en la estructura, a poco que sea “*l’en-gage que aporta el inconsciente a la muda*”. Lo que da en prenda, sin hacer ruido, es la gravedad del *pequeño a*, su fuerza de atracción matemática que, como los cinco lobos de Serguei Pankejeff, hace alunizar al hombre sobre la cara oculta de su fantasma. Allí donde Lacan es einsteiniano es cuando afirma que el objeto *a*, lo incorpóreo que cae del cuerpo para dar peso de real, “*sólo existe en la curvatura que es esa misma de la estructura*”, como escribe Lacan en 1977 a Robert Geogin en un texto para la revista *Cistre* Jacques Lacan, “*C’est à la lecture de Freud...*”, en *Cistre. Cahiers trimestriels de lettres différentes* n.3: *L’âge d’homme*, Lausana, 1977, p. 16. Ni esta curvatura es una metáfora de la estructura, ni la estructura es una metáfora de la realidad del inconsciente: es su real que, en el desfase de lo que del Ser llega al Decir, hace, si me atrevo a decirlo, isonrojarse a las Luces!

No obstante, existe otra revolución de la que Lacan no habla en *Radiophonie* pero que evoca en *L’Envers...* (El Reverso...) que se produce en la mital del siglo XIX y que no ha podido sino implicar a Freud en su intento de conceptualizar una energética del inconsciente. Se trata de la revolución de la termodinámica a través del principio de entropía, tal y como Boltzman, que inspira a Max Planck y su teoría cuántica, propone una interpretación microscópica probabilística que cifra su fórmula  $S = k \log W$ , siendo cifrada la entropía en la constante *k* la constante de Boltzmann, que posteriormente se pudo interpretar gracias a la teoría de la información, como un *quantum* de información, la entropía estadística de un sistema equivalente a una pérdida de información. Lacan se refiere a ello cuando conceptualiza el campo lacaciano del goce. Ya que la entropía es lo real de la guadaña del tiempo que irreductiblemente separa, no como en la relatividad, el *ahora* del *en todas partes*, sino el *aquí* del *siempre*.

El autor utiliza la homofonía entre *langage* (lenguaje) y *l’engage* (en prenda)

# Jacques Lacan

## Extractos

“Tres formas de la falta de objeto. 28 de noviembre de 1956”

Clase 2, en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro IV. La relación de objeto*: Paidós, Barcelona, 1994, pp. 32-34.

*“Toda la ambigüedad de la cuestión suscitada en torno al objeto y su manejo en el análisis se reduce a esto: el objeto, ¿es o no lo real? (...) Cuando se habla de lo real, puede tratarse de cosas diversas. De entrada, se trata del conjunto de cosas que ocurren efectivamente. Ésta es la noción implicada en el término alemán Wirklichkeit, cuya ventaja es que distingue en la realidad una función que la lengua francesa no permite aislar correctamente. Se trata de lo que implica de por sí cualquier posibilidad de efecto, de Wirkung. Es el conjunto del mecanismo. (...)”*

*Déjenme hacerles una simple comparación para mostrárselo. Es más o menos como si alguien encargado de una central eléctrica hidráulica en plena corriente de un gran río, por ejemplo el Rin, se pusiera a fantasear sobre la época en que el paisaje era aún virgen y las ondas del Rin fluían en abundancia, cuando ha de hablar de lo que sucede en esa máquina. Ahora bien, es la máquina lo que se halla en el principio de la acumulación de una energía cualquiera, en este caso la fuerza eléctrica que luego puede distribuirse y ponerse a disposición de los usuarios. Lo que se acumula en la máquina tiene, ante todo, la relación más estrecha con la máquina. Diciendo que la energía estaba ya ahí virtualmente en la corriente del río no adelantamos nada. Propiamente, no quiere decir nada, porque la energía, en este caso, sólo empieza a interesarnos en cuanto se acumula, y sólo se acumula a partir del momento en que las máquinas entran en acción. Sin duda, lo que las anima es una propulsión que proviene de la corriente del río, pero creer que la corriente del río es el orden primitivo de la energía, confundir con una noción del orden del mana eso tan distinto que es la energía, incluso la fuerza, querer a toda costa encontrar en algo que estaría eternamente presente la permanencia de lo acumulado al final como elemento de Wirkung, de una posible Wirklichkeit, esto sólo se le puede ocurrir a alguien que esté completamente loco.*

*Esta necesidad nuestra de confundir la Stuff, o la materia primitiva, o el impulso, o el flujo, o la tendencia, con lo que está realmente en juego en el ejercicio de la realidad analítica, representa un desconocimiento de la Wirklichkeit simbólica. El conflicto, la dialéctica, la organización, la estructuración de elementos que se combinan y se construyen, dan a la cuestión un alcance energético muy distinto. Mantener la necesidad de hablar de la realidad última, como si estuviera en algún lugar más que en el propio ejercicio de hablar de ella, es desconocer la realidad donde nos movemos. Puedo calificar esta referencia, hoy, de supersticiosa.”*

“El significante y el espíritu santo. 5 de diciembre de 1956”

Clase 3, en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro IV. La relación de objeto*: Paidós, Barcelona, 1994, pp. 45-48

*“Como aquí se trata de una enseñanza y no hay nada más importante que los malentendidos, empezaré destacando que he podido constatar, directa e indirectamente, que algunas de las cosas que dije la última vez cuando hablé de la noción de realidad no se entendieron. (...)”*

*En primer lugar, para hablarles de la realidad, empecé definiéndola por la Wirklichkeit, la eficacia del sistema, en este caso el sistema psíquico. Por otra parte, quise precisarles el carácter mítico de cierta concepción de la realidad y la situé con el ejemplo de la central eléctrica. No tuve tiempo de exponerles la tercera perspectiva que puede servir para presentar el tema de lo real, es decir, precisamente, poner el énfasis en lo que está antes.*

*Siempre nos encontramos con esto. Desde luego, es una forma legítima de considerar la realidad fijarse en lo que hay antes de que se haya producido un funcionamiento simbólico, incluso es lo más sólido del espejismo que sostiene la objeción que me hicieron. No estoy en absoluto negando que antes haya algo. Por ejemplo, antes de que Yo (e) advenga, había algo, estaba el ello. Se trata simplemente de saber qué es este ello. En el caso de la central hidroeléctrica, me dicen, lo que hay antes es la energía. Nunca he dicho lo contrario. Pero entre la energía y la realidad natural, hay un mundo. La energía sólo empieza a contar en cuanto la medimos. Y ni siquiera puede pensarse en contarla antes de que haya centrales en funcionamiento. Éstas nos obligan a hacer numerosos cálculos, incluyendo en efecto la energía de la que se deberá disponer. En otros términos, la noción de energía se construye efectivamente a partir de la necesidad que se impone una civilización productiva que quiere que le salgan las cuentas. ¿Qué trabajo se debe invertir para obtener una retribución disponible de eficacia? (...)*

*La cuestión es que se requieren determinadas condiciones naturales para que haya el menor interés por medir la energía. No importa cuál sea la diferencia de nivel en el descenso del agua, que se trate de chorritos o incluso de gotitas, eso puede suponer ciertamente en potencia cierto valor de energía en reserva, sólo que no le interesa a nadie. Hace falta todavía que, en la naturaleza, las materias que empleará la máquina se presenten en cierta forma privilegiada y, por decirlo todo, de forma significativa. Sólo se instala una central allí donde algunas cosas privilegiadas se presentan en la naturaleza como utilizables, como significantes y, dado el caso, como mensurables. Es preciso que se esté ya en la vía de un sistema tomado como significativo. Esto no admite discusión. Lo importante es la similitud que he establecido con el psiquismo Veamos ahora cómo se plantea.*

*La noción energética condujo a Freud a forjar una noción que debe usarse en el análisis de forma comparable a cómo se use la de la energía. Se trata de una noción que, como la de la energía, es completamente abstracta y consiste en una simple petición de principio, destinada a permitir cierto juego del pensamiento. Sólo permite plantear, y aún de forma virtual, una equivalencia, la existencia de un término de comparación, entre manifestaciones que se presentan como muy distintas cualitativamente. Se trata de la noción de libido.*

*No hay nada menos fijado a un soporte material que la noción de libido en el análisis. Hay quien se maravilla de que Freud, en los Tres ensayos, hablara por primera vez, en 1905, del soporte psíquico de la libido en términos tales que la difusión ulterior de la noción de hormona sexual no le obligó apenas a modificar este pasaje. No hay de qué maravillarse. La referencia a un soporte químico no tiene estrictamente hablando ninguna importancia tratándose de la libido. Freud lo dice: que sea una, o que hayan varias, o una para la feminidad y una para la masculinidad, dos o tres para cada una de ellas, o que sean intercambiables, o que haya una y sólo una como en efecto es muy posible que suceda, todo eso no tiene ninguna importancia porque, de todos modos, la experiencia analítica nos exige pensar que no hay más que una sola y única libido. Así, Freud sitúa enseguida la libido en un plano, si puedo decirlo así, neutralizado, por paradójico que este término les parezca.*

*La libido es lo que vincula el comportamiento de los seres entre sí y les daré, por ejemplo, una posición activa o pasiva, aunque, nos dice Freud, esta libido tiene, en todos los casos, efectos activos, incluso en la posición pasiva, pues desde luego hace falta una actividad para adoptar la posición pasiva. (...) Todo esto sería muy paradójico si no se tratara simplemente de una noción que sólo está ahí para permitirnos encarnar ese vínculo que se produce a un nivel determinado, estrictamente hablando el nivel imaginario, en el cual el comportamiento de un ser vivo en presencia*

*de otro ser vivo le está vinculado por los lazos del deseo, la apetencia, efectivamente uno de los resortes esenciales del pensamiento freudiano para organizar lo que está en juego en todos los comportamientos de la sexualidad.*

*Estamos acostumbrados a considerar el Es como una instancia estrechamente relacionada con las tendencias, los instintos, la libido. Pero ¿qué es el Es? ¿Con qué nos permite compararlo la noción de la central eléctrica? Pues bien, precisamente con la central, tal como se le presenta a alguien que no sabe en absoluto cómo funciona. El personaje inculto que la ve, cree tal vez que el genio de la corriente se pone a hacer de las suyas en el interior y transforma el agua en luz o en fuerza.*

*El Es es lo que, en el sujeto, es susceptible, por mediación del mensaje del Otro, de convertirse en Yo (Ie). He aquí la mejor definición. Si el análisis no aporta algo, es esto. El Es no es una realidad bruta, ni simplemente lo que está antes, el Es ya está organizado, articulado, igual como está, articulado, el significante.*

*Esto es cierto igualmente para lo que produce la máquina. Toda la fuerza que ya está ahí podrá ser transformada, sólo con una diferencia, que no sólo se transforma, también se puede acumular. Éste es incluso el interés esencial del hecho de que se trate de una central eléctrica y no sólo de una central hidromecánica, por ejemplo. Aunque toda esa energía esté antes, sin embargo, una vez construida la central, nadie puede discutir que hay una diferencia sensible, no sólo en el paisaje, sino en lo real.”*

#### “Nuestro programa. 18 de noviembre de 1959”

Clase 1, en *El Seminario de J. Lacan. Libro VII. La ética del psicoanálisis.*

*“Esta transformación de la energía del deseo que permite concebir la génesis de su represión (répression) por el hecho de que el deseo no es únicamente, o que la falta no es únicamente, en esta ocasión algo que se impone a nosotros, en su carácter formal, sino que es también ese algo, en suma, del cual tenemos que estar satisfechos, por más que esté ligado (este carácter de culpa loca) al engendramiento de una complejidad superior gracias a la cual toda la dimensión de la civilización, como tal, puede haber sido elaborada.”*

#### “Homeostasis e insistencia. 12 de enero de 1955”

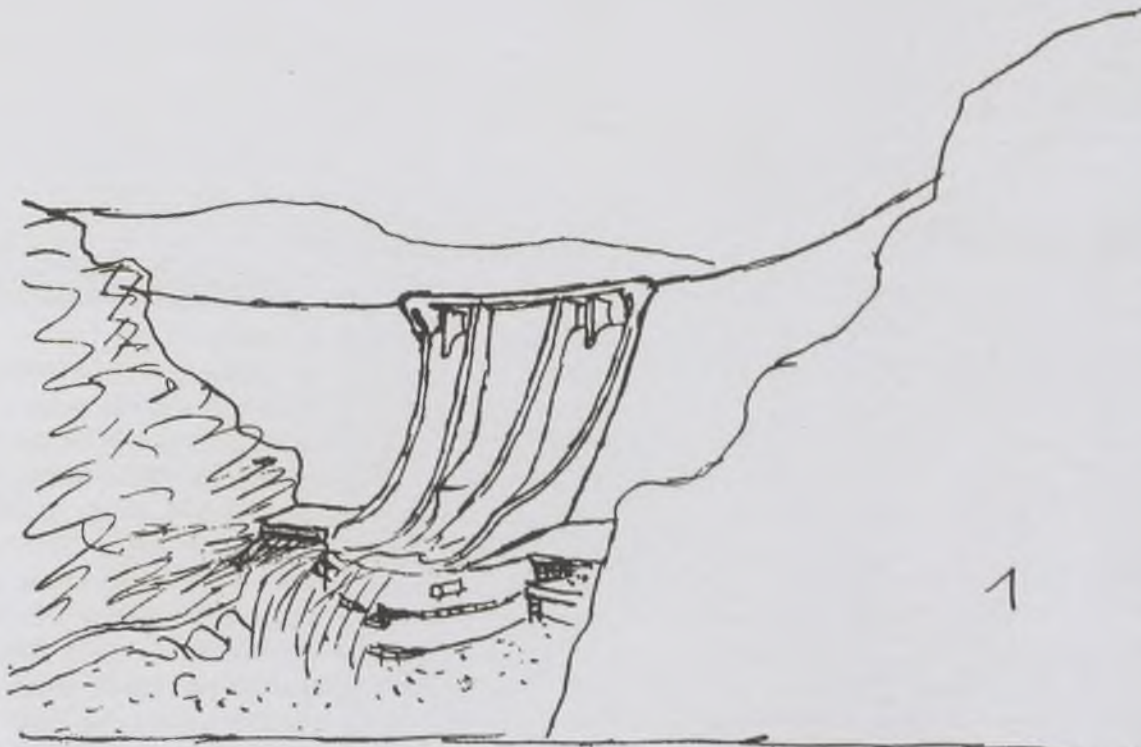
Clase 6, en *El Seminario de J. Lacan. Libro II. El Yo en la teoría de Freud.*

*“Freud trató de edificar sobre esa base una teoría del funcionamiento del sistema nervioso, mostrando que el cerebro opera como órgano-amortiguador entre el hombre y la realidad, como órgano de homeostato. Y entonces tropieza, choca con el sueño. Se percata de que el cerebro es una máquina de soñar. Y en la máquina de soñar reencontró lo que estaba ahí desde siempre y no se lo había visto, a saber, que es en el nivel de lo más orgánico y lo más simple, de lo más inmediato y lo menos manejable, en el nivel de lo más inconsciente, donde el sentido y la palabra se revelan y desarrollan en su integridad.*

*De ahí la revolución completa de su pensamiento y el paso a la Traumdeutung. Se dice que Freud abandona una perspectiva fisiologizante por una perspectiva psicologizante. No se trata de eso. Freud descubre el funcionamiento del símbolo como tal, la manifestación del símbolo en estado dialéctico, en estado semántico, en sus desplazamientos, retruécanos, juegos de palabras, bromas que funcionan por su cuenta en la máquina de soñar. Tiene que tomar partido sobre este descubrimiento, aceptarlo o desconocerlo, como hicieron todos los otros que también se le acercaron. Es un hito tan decisivo que no supo en absoluto lo que le pasaba. Fue menester que recorriera aún veinte años de una existencia que en el momento de este descubrimiento ya estaba muy avanzada, para poder volver sobre sus premisas y tratar de descubrir qué quiere decir eso en el plano energético. Esto fue lo que le impuso la nueva elaboración del más allá del principio del placer y del instinto de muerte.”*



En *Propos d'urbanisme*, "Se aprovecha la ocasión para responder a una encuesta". Le Corbusier presentó, en la tercera parte del libro, la invitación que le había hecho la revista inglesa *Reconstruction* en octubre de 1944 para responder un cuestionario sobre la reconstrucción de Inglaterra y Europa elaborado para su primer número. La revista no apareció nunca. Para responder "con energía y fe" a la segunda pregunta -"¿Cómo imagina la reconstrucción de las ciudades parcialmente destruidas? ¿Deben armonizarse los barrios nuevos con los edificios antiguos que han podido salvarse? O bien deben, por el contrario, expresar sin reticencia ninguna el espíritu de nuestra época mediante la utilización de materiales modernos, como son el hormigón armado, las cubiertas planas, las fachadas con grandes ventanas, etc."-. Le Corbusier utilizó el ejemplo de las presas, y en concreto sus propuestas para las de Coyne (1939) y Chastang (1944), para explicar en un par de páginas que "no hay dilema".



# Le Corbusier

## Carta a su maestro L'Éplatténier

3 Quai St.Michel, París

Domingo 22 de noviembre de 1908

Mi querido señor:

Voy a volver por algunos días al país; experimento mucha alegría –la de volverle a ver así como a mis buenos padres– y mucha angustia, también. Las tarjetas y cartas recibidas de Perrin, amigo mío, me dejan una impresión de malestar... y por eso necesito (tarea bien difícil a causa de mi juventud) decirle lo que soy, a fin de que nuestro reencontro se establezca con alegría y coraje –de usted para conmigo– y no a base de malentendidos. Es posible que no se hubiera usted equivocado al hacer de mí nada más que un grabador, pues en ese terreno me siento muy fuerte. Quisiera decirle que mi vida no es nada divertida, sino prendida de trabajo intenso, necesario y poco útil; porque de grabador que era para llegar a ser arquitecto, con la concepción que me hago de esta vocación, es necesario realizar un esfuerzo inmenso... pero ahora que sé lo que quiero, podría hacer el esfuerzo –en pleno gozo, en victorioso entusiasmo– requerido.

Las horas de París son horas fecundas para el que quiere hacer, horas que se suceden, una cosecha de esfuerzos. París, la villa inmensa –de pensamientos– en los que cada uno se pierde si no se es, para sí, severo e inexorable. Todo está allí para el que quiere amar –amor del espíritu divino que hay en nosotros y que puede ser nuestro espíritu, si le invitamos a esta noble tarea– y nada existe para el que no compromete su pensamiento sin sufrimiento, a cada hora del día, para saber si estas horas que discurren son realmente buenas. La vida de París está hecha de austeridad –activa–, París es la muerte de los que sueñan, el látigo restallante de cada minuto para los que quieren trabajar. La vida de París es solitaria para mí. Y después de ocho meses vivo solo –solo a solas con ese espíritu fuerte que hay en cada hombre y con el que quiero conversar cada día–. Y hoy puedo hablar con mi espíritu –horas fecundas de soledad... horas que erosionan y en las que el látigo azota–. ¡Oh, que no tenga aún más tiempo para pensar y aprender! La vida real, mezquina, es devoradora de horas.

El profesor Sáenz de Oíza tenía esta carta de Le Corbusier en su copiosa colección de textos. Alguna vez la distribuyó entre sus alumnos. Tal como anotó encabezando su original se la tradujo del francés Paloma Buhigas de Fullaondo.

La carta se publicó en el número 16 de la revista *Zodiac* (julio 1966) acompañada de la siguiente nota: "*Debo a la gentileza de Ginetta Venini Gignona la ocasión de publicar este documento. El original está en posesión de la señora Wasen L'Éplatténier, de Lausana, hija de Charles L'Éplatténier, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Le Chaux-de-Fonds, profundamente querido por Le Corbusier que le reconocía, aún en sus últimos años, como su verdadero, único maestro. L'Éplatténier (1874-1946) animador infatigable de iniciativas culturales, y artista versátil, tuvo el mérito de promover en Suiza una enseñanza antiacadémica y decididamente moderna, en los inicios del siglo*". G. Mazzorin

Mis ideas se concretan. Le diré más adelante quiénes fueron sus provocadores (los que las provocaron) y sobre qué base se establecen. Para plantearlas le diría: “*No he soñado en absoluto*”. Es amplio este concepto que me entusiasma... que me mortifica, que me interesa, que a veces me da alas, cuando la fuerza que reside en él me grita –provocada por un hecho exterior–: “*¡tú puedes!*”. Tengo por delante 40 años para alcanzar aquello grande que vislumbro sobre mi horizonte aún desnudo.

Y hoy se terminaron ya los pequeños sueños infantiles cuyo final feliz se parece al de una o dos escuelas de Alemania / Viena / Darmstadt –donde todo es demasiado fácil– y yo quiero batirme con la verdad misma. Puede ser seguramente que me atormente. No es quietud lo que vislumbro y por lo que me preparo para el porvenir. Y puede ser menos aún el triunfo entre la multitud. Pero viviré –sincero– y en la invectiva seré feliz.

La fuerza que hay en mí habla y cuando digo estas cosas no sueño. La realidad será cruel un día (puede que dentro de poco): porque la lucha contra aquellos a los que quiero se aproxima y ellos deberán avanzar, para que podamos seguir queriéndonos. ¡Oh, cuán ardientemente querría que mis amigos, mis camaradas, se apartaran de la mísera vida de las satisfacciones diarias y quemaran lo que tienen más afecto –creyendo que esas cosas amadas eran buenas– y sintieran cuán bajo vivían, cuán poco pensaban.

Porque es por el pensamiento por el que hoy... o mañana, se hará el arte nuevo. El pensamiento se oculta y es necesario batirse por él. Y para encontrarlo, a fin de batirse con él, es necesario buscar la soledad. París da la soledad al que arduosamente busca el silencio y el árido retiro.

Mi concepto del arte de construir está esbozado en las grandes líneas que hasta ahora mis débiles e incompletos recursos me permiten alcan-

zar. Habiendo dado Viena el golpe de muerte a mi concepción puramente plástica (de la búsqueda única de la forma –de la arquitectura–), al llegar a París sentí un vacío inmenso y me dije: “*¡Pobre!, no sabes aún nada, y, ay, no sabes que no sabes*”. Ésta fue mi inmensa congoja. A quiénes recurrir. A Chappellan, que sabe aun menos, y aumenta mi confusión; a Grasset entonces, a F. Jourdain, a Sauvage, a Paquet–. Vi a Perret pero no osé interrogarle.

Y todos estos hombres me dicen “*usted sabe bastante de arquitectura*”. Pero mi espíritu se subleva y quiero consultar a los viejos. Elegí a los mas furiosos luchadores, aquellos a los que nosotros, nosotros los del siglo XX, tanto debemos parecernos: los hombres del románico. Y durante tres meses estudié a los románicos, por las noches, en la biblioteca. Y fui a Notre-Dame, y seguí el curso de gótico de Magne en Beaux Arts,... y comprendí. Los Perret fueron enseguida, para mí, el látigo. Estos hombres de fuerza me castigaron: me dijeron –por sus obras y a veces por sus palabras– “*usted no sabe nada*”. Yo sospechaba, por el estudio del románico, que la arquitectura no era un negocio de euritmia, de formas, sino... otra cosa... ¿qué? No lo sabía aún. Estudié la mecánica, después la estática. ¡Oh! cuánto he sudado durante el verano. Cuántas veces me he sentido equivocado y hoy, con cólera, constato los vacíos de que está formada mi ciencia de la arquitectura moderna. Con rabia y con gozo. Porque yo sé, al fin, que allí está el bien, en el estudio de las fuerzas de la materia. Son arduas, pero son hermosas las matemáticas, tan lógicas, ¡tan perfectas! Magne ha dado un curso del Renacimiento Italiano y allí, por negación, aun aprendo lo que es la arquitectura. Boennellwald ha dado un curso de arquitectura románico-gótica y allí resplandece lo que es la arquitectura. En las obras en construcción de los Perret, veo lo que es el hormigón, las formas revolucionarias que exige.

Estos ocho meses de París me gritan: lógica, verdad, honestidad, atrás

los sueños de las artes pasadas. Los ojos altos, ¡adelante! Palabra por palabra, con todo el valor de ellas, París me dice: “*Quema lo que has amado, y adora lo que quemaste*”. Ustedes, Grasset, Sauvage, Jourdain, Paquet y otros, ustedes son unos embusteros –Grasset, modelo de verdad, embustero porque usted desconoce lo que es la arquitectura–, ustedes arquitectos todos, mentirosos, sí, ¡y además cobardes!

La arquitectura debe estar en un hombre con cerebro lógico, enemigo de todo, debiendo desconfiar del amor puesto en los efectos plásticos, hombre de ciencia y también de corazón, artista y sabio. Yo lo sé, y ninguno de ustedes me lo ha dicho: los antiguos sabían hablar a los que querían consultarles. La arquitectura egipcia era tal, porque la religión era tal, y porque los materiales eran tales. Religión de misterio, aparejo en platabanda, templo egipcio. La arquitectura gótica era tal, porque la religión era tal y porque los materiales eran tales. Religión de expansión y materiales pequeños, la catedral. Como conclusión a las líneas que preceden diré: si se emplea la platabanda se hará el templo egipcio o griego o mexicano. Si el pequeño material se impone, la catedral se impone, y los seis siglos que han seguido a la catedral prueban que fuera de esto no se puede hacer nada.

Se habla de un arte del mañana. Este arte será. Porque la humanidad ha cambiado su manera de vivir, su manera de pensar. El programa es nuevo; es nuevo en un nuevo marco: se puede hablar de un arte del porvenir, porque este marco nuevo es el acero, y el acero es un nuevo medio de construcción. La aurora de este arte es deslumbradora porque del acero, material sujeto a la destrucción, se hace el hormigón armado, creación inaudita en sus resultados y que, en la historia de los pueblos por sus monumentos marcará un hito de intrepidez.

Quiero continuar esta vida de estudio, de trabajo y de lucha aún largo tiempo –vida feliz– vida de hombre joven. En París y en los viajes hasta que yo sepa bastante. Lo quiero, porque en ello siento el Bien. Yo no podría estar de acuerdo con ustedes si las cosas no cambian. Yo no podría estar de acuerdo. Ustedes quieren hacer de jóvenes de 20 años, hombres maduros, activos (que ejecutan y que endosan *vis-à-vis* las responsabilidades de sus sucesores. Porque ustedes, sintiendo la plena fuerza fecunda, creen haberla ya adquirido en los jóvenes. Esta fuerza está allí, sí, pero, para desarrollarla en el sentido opuesto, el sentido donde, inconscientemente –puesto que hoy ustedes parecen renegar de su vida de juventud– la desarrollaron en París y en sus viajes, en su soledad de los primeros años de Le Chaux-de-Fond. Por el contrario de los alumnos de los cursos hacen hombres –por sus trabajos– orgullosos y victoriosos. Es necesario que a los 20 años se sea más modesto. El orgullo se instala en el fondo de su vida actual. Cubren muros de bellos colores y creen no saber hacer más que belleza. Puede que su belleza sea miserablemente falsa; porque es ficticia. Belleza de superficie. Necesariamente, belleza de azar. Para actuar es necesario saber. Los alumnos de los Cursos no saben, puesto que aún no han aprendido. Se han ahogado en sus prematuros conceptos. No han experimentado dolor, ni han tenido tribulaciones. Sin tribulaciones no se hace arte: el arte es el grito de un corazón viviente. Sus corazones no han vivido jamás, porque ellos no saben aún que tienen corazón.

Y yo digo: todo ese pequeño éxito es prematuro; la ruina está próxima. No se construye sobre la arena. El movimiento es demasiado precipitado. Vuestros soldados son fantasmas. Cuando llegue la lucha, estarán solos. Porque sus soldados son fantasmas puesto que no saben que existen, porque ellos existen como existen. Sus soldados no han pensado jamás. El arte de mañana será un arte de pensamiento.

¡El concepto, Alto y Adelante!

Ustedes sólo caminan hacia delante. Van al azar –feliz azar a veces–, tantean, mas sucumbirán enseguida. Usted que tiene la fuerza, usted que ha sabido lo que era conocerse a sí mismo; usted que ha sabido lo que costaba... dolores y gritos de rabia, y explosiones de entusiasmo. Y usted dice: yo he sufrido, les he preparado el camino: ¡que ellos vivan! Como un árbol que sobre una roca árida ha tardado 20 años en crecer y lanzar sus raíces, generoso, dice: yo tuve ya mi lucha, que mis retoños cosechen. Es necesario que los granos de semilla caigan sobre algunas de las placas de humus que vetean la roca, que el mismo árbol –aún– ha formado de sus propias hojas muertas, de su dolor. ¡Con qué vigor, cuando la roca se calienta al sol, el grano estalla, desarrollando sus pequeñas raíces! ¡Qué alegría al dirigir sus propias hojillas al cielo!... Pero el sol calienta la roca y la planta mira entonces a su alrededor con angustia; siente el aturdimiento del calor demasiado intenso y quiere lanzar sus brotes hacia su gran protector. Pero él empleó 20 años para penetrar, con lucha, sus miembros a través de las fisuras de la piedra: miembros que rellenaron fisuras tan estrechas... De angustia, la pequeña planta acusa al árbol que le creó. Lo maldice y muere. Muere de no haber vencido por sí misma. He aquí lo que veo en el país. De ahí mi angustia. Yo digo: crear a los 20 años y osar querer continuar creando: aberración, error, ciegamente prodigioso: orgullo inaudito. ¡Querer cantar cuando no se tienen aún pulmones! ¿En qué ignorancia de su ser está sumergido?

La parábola del árbol me da pavor... para el árbol que se prepara al sufrimiento. Porque ustedes están tan plenos de amor, que su corazón estará enlutado para ver la vida ardiente –la que se debe alcanzar para batirse con ella– venir como un ciclón a quemar las pequeñas hojas que, orgullosamente, de gozo, apuntan sus cabezas al cielo.

¿Cómo reencontraré a los amigos? No soy noble como Perrin para poder darme a ellos. Sufriré demasiado, asfixiado y huiré. Ya he sufrido en

mis sentimientos la intensidad de la solidaridad (desde mi partida) con dos o tres de ellos, y ya he huido. Mi lucha contra usted, mi maestro a1 que quiero, será contra este error: usted, deslumbrado, subyugado por su propia fuerza, que es extraordinaria, cree ver por todas partes fuerzas análogas. Cree ver en el antiguo Hospital, un hogar joven, ardiente, entusiasta: un hogar maduro ya: victorioso ya; es el suyo, que está cuando usted está y cuando usted lo contemple así llamear.

Pero, no me arriesgo a concluir porque soy demasiado joven para ver más lejos. Arriesgo hasta donde veo. Porque no he hablado más de lo que yo he visto. Mi lucha contra los amigos será la lucha contra su ignorancia; no porque yo sepa alguna cosa sino porque yo sé que no sé nada. No podría vivir con ellos porque siempre ellos me ofenderían, me entorpecerían, porque yo quiero ver alto y adelante.

Me sentiré maltrecho, porque los quiero con una amistad estricta. El sueño de “solidaridad” que se desploma, he ahí lo que veo desde algún tiempo, tiempo que ya ha comenzado, dos o tres han muerto entre aquellos a quienes, entre nosotros, se consideraban como los más vivaces; no saben lo que es el arte: amor intenso a su Yo que se busca en el retiro y la soledad, de ese “yo” divino que puede ser un yo terrenal cuando tiene la fuerza, por la lucha, en el devenir. Este yo habla entonces, habla de cosas profundas del Ser: el Arte entonces nace, y fugaz, resplandece. Es en la soledad donde uno se bate consigo mismo, donde se castiga y se azota.

Es necesario que los amigos de allí busquen la soledad. ¿Dónde? ¿Cuándo?

**Ch. E. Jeanneret**

## Eduardo Vivanco

### Una tradición oral. Fistros conceptuales

Trascripción literal (reducida) del ciclo de conferencia *Fistros conceptuales* que tuvo ocasión recientemente en la Academia de las Finas Artes. Como se desconoce el nombre de los ponentes y de las obras comentadas, se adjuntan imágenes del programa y una breve descripción de cada uno de ellos.



## Lunes. Masa y aislamiento

Un hombre con chaleco, grandes patillas y una prominente calva, decide ocupar el centro del estrado del salón de actos con unos movimientos nerviosos. Con voz alta (no quiere micrófono) comienza su discurso:

— *EEEEse pedaaazo de alemán que se encierra con una manta, un bastón y un coyote, haarl y dise: caballero de bonanza me gusta a-mé-rica y amé-ri-ca le gusto yorrrr!*

Se balancea desplazándose por el escenario, pronunciado un “te das cuén, te das cuén” mientras eleva una pierna y el brazo contrario.

— *Dise: Coyote.... que yo me he dado un castañazo con la avioneta tan grande que me han tenido que envolver en grasa y fieltro, joorl, porque si no, dise, me quedaba máaas quemado, más quemado que Guernika, jarllll.*

— *Y dise el coyote, dise: Rodrigo, que tu eres un pedazo de artista porque yo te digo una cosa rodrigo te lo dig, por no decirte trigo: cada hombre, cada hoooomm breee es, es, es, un artista.*

— *Y dise ese fistro germánico: ino puedo!, ije ne peau pax! el coyote me ha mirado los duodenos y me tumbo y que me saquen en camilla por la gloooria de mi maaadre.*

Desaparece por las cortinas entonando un “Caballeros de Bonanzaaa”, mientras el público intenta comenzar una ronda de preguntas.



## Martes. Citas y traducciones

Con una camisa negra y gafas de sol, sentado en una banqueta sosteniendo lo que parece un vaso de whisky, el ponente pregunta:

- *¿Sabes aquel que diu que es un francés que presentó un urinario como obra de arte?*
- *Diu que es un hombre que hace unos lienzos modernos y un día con un grupo de amigos se ponen a hacer lo de la vanguardia. Y es entonces cuando envía un urinario girado y firmado con un seudónimo.*

Realiza una pausa y mira a los allí presentes alzando una ceja mientras saborea lentamente el líquido de su copa.

- *Los colegas quedan boquiabiertos, y tanto es así que deciden no admitirlo como vanguardia y es entonces cuando él les descubre que era una broma suya. Total, que como la broma tiene gracia decide seguir haciéndola y hace desaparecer el objeto original y presenta siempre una foto. En esto que cuando le piden la obra, les dice: “Ascolta nano, lo importante es el concepto, no el urinari”.*

Apoya la copa sobre un taburete mientras la audiencia toma notas

- *Bueno, pues resulta que años más tarde decide hacer un cuadro transparente que se mira dándole vueltas y una escultura que se ve a través de un agujerito como si fuera un cuadro. Y cuando le preguntan dice: “Hombre, es que he decidido dejar la obra definitivamente incompleta”.*

El público rompe el silencio con un tremendo aplauso.





### Miércoles. Registros debilitados

Con boina y un teléfono, el ponente marca un número y espera contestación:

- *(Estoy llamando a un amigo mío que es un artista, es un caso).*
- *Hola hijo, ¿está tu padre? ¡Qué se ponga!*
- *Hola, oye, que es que está aquí un amigo tuyo mordiéndose la pierna y es que no sé que darle...*
- *No, si fabada ya le he ofrecido, pero dice que está haciendo un voy-a-liarte.*
- *Ah, bodyarte, sí, eso decía yo... ya... sí... oye, que digo que hoy, ¿cuánto arte vas a hacer?... De ocho a dos y de cuatro a ocho... Bueno, pero entonces paras para comer... Ya, sí, oh, nada, que te quería comentar una cosa... Es que el otro día me pediste la silla esa y me la has llenado de hormigón... No, por saber cuando podía pasar a por ella porque es que me quería yo sentar... Sí, sí, sentar...*

Tapa el auricular y se dirige a la audiencia:

- *(Es que la última vez que fui a su estudio me tuvo de rodillas toda la mañana y no veas cómo me quedé, pero claro, a ver como se lo dices... estos artistas...)*

Retira la mano.

- *Oye, una cosa... Si no te importa, me gustaría que me avisaras cuando ruedes por el suelo o subas y bajes escaleras o hagas flexiones en la silla, porque estaba pensando mover unos muebles en casa y tal vez me podrías echar una mano, porque a mí también me apetece eso de hacer arte contigo...*

- *Bueno, pues nada, a seguir bien y a descansar, que lo tuyo es muy duro.*

Cuelga y llevándose una mano a la boina en lo que parece un momento de reflexión, añade:

- *(Hay que ver como es este amigo mío, qué tío más grande. Ahora que otro que también es la monda es otro que tengo que le dejé una casa y me la ha destrozado. Y le dije: "Te has cargado todo mi patrimonio, pero ianda que no nos hemos reído!")*

Tras una mesa cuadrada, finaliza el ciclo de conferencias.



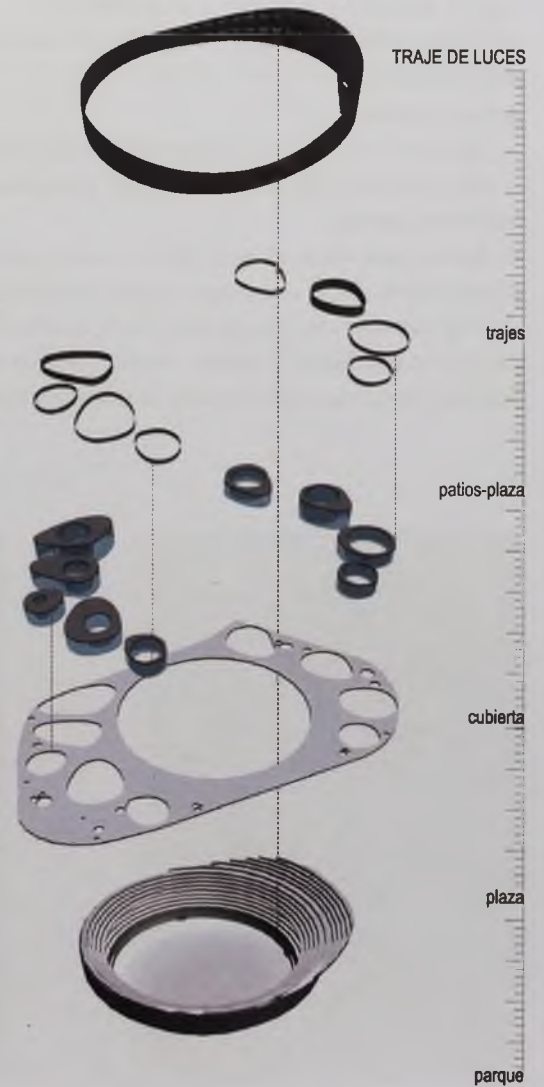
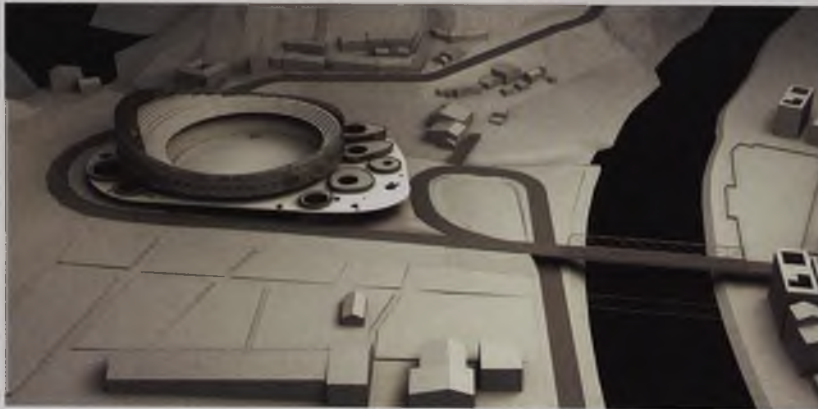
# Manuel Pérez Romero

Traje de luces

Plaza de toros y auditorio en Blanca (Murcia)

TRAJE DE LUCES, PLAZA DE TOROS Y AUDITORIO EN BLANCA (MURCIA)

Proyecto nodo17 arquitectos Manuel Pérez Romero Colaboradores Mercedes Peña, Alegría Zorrilla, Birga Wingefeld Infografías Jaime López Promotor Ayuntamiento de Blanca (Murcia)



## 1. Plazas

El proyecto se sitúa en un solar que como máximo permite construir una plaza de toros de 45 metros de diámetro, situándose ésta en el mínimo establecido en el reglamento taurino.

Entendemos el proyecto como una suma de plazas secundarias vinculadas a la plaza principal sirviéndolas de apoyo y sectorizando el programa.

De esta manera el edificio también puede convertirse en centro socio-urbano de Blanca, capaz de albergar conciertos y actividades propias.

## 2. Cubierta

El edificio, dado su enclave, se concibe desde arriba. De ahí surge la idea de una gran cubierta, que por un lado unifique todos los programas y que, por otro, absorba a todo el público, generando un espacio de sombra, imprescindible en este área geográfica.

## 3. Accesibilidad

La sectorización de las diversas entradas permite un buen funcionamiento de todo el conjunto, aprovechando la vía perimetral para adosar los accesos necesarios directos, de toros, caballos y ambulancias, generando al mismo tiempo una entrada principal más esponjosa, con un espacio verde anexo para toreros, autoridades y público.

## 4. Programa

La plaza está organizada en diferentes paquetes funcionales, que son pequeñas regiones privadas debajo de la cubierta. Cada paquete lleva asociados unos patios.

Tiene cuatro zonas bien diferenciadas: la zona del torero y los rejoneadores, donde está todo lo necesario para su preparación antes de la corrida; la zona de entrada del toro con sus tres corrales y respectiva salida al ruedo; la zona de salida del toro y enfermería, en la que se garantiza una salida rápida del torero, y la zona de entrada del público, que alberga, además de unas taquillas, una cafetería que puede funcionar independientemente del horario de la plaza y un museo taurino, donde se podrá disfrutar de la tradición taurina de la zona, organizando exposiciones.

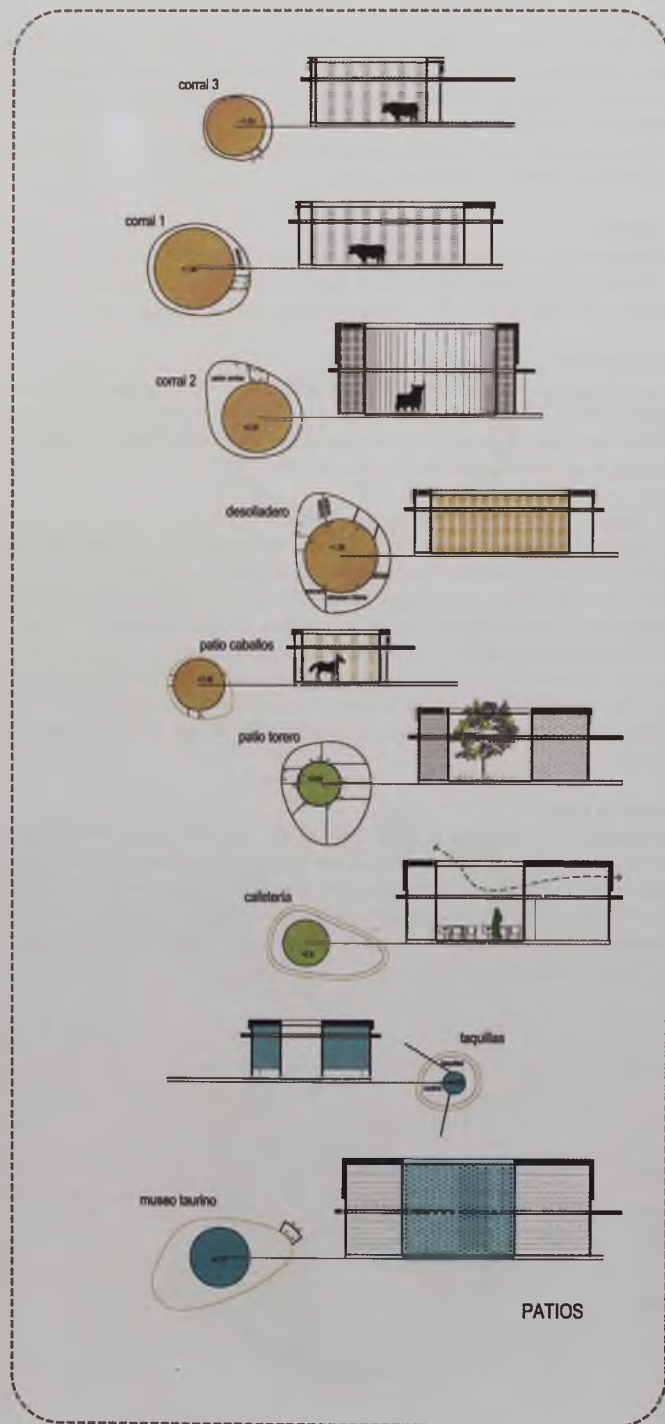
## 5. Traje de luces

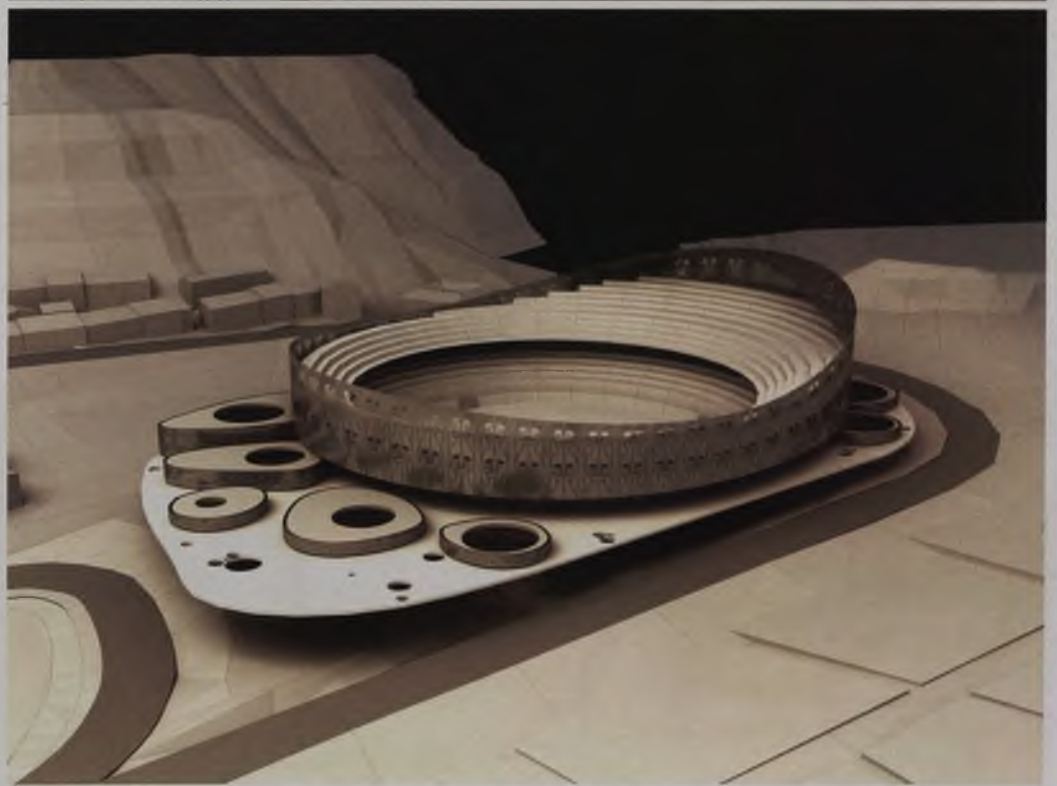
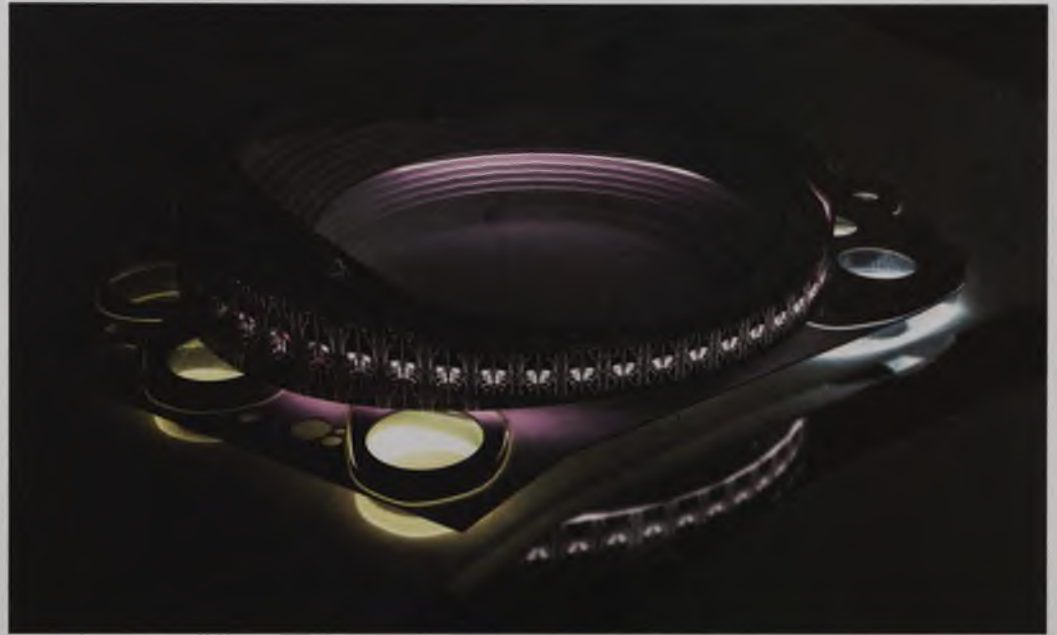
Consideramos que las plazas de toros necesitan una mejora funcional y técnica, pero también que no debe perderse la tradición taurina, por eso pretendemos recuperar la iconografía de los trajes de los toreros, los trajes de luces, con su piel exterior agujereada como si de bordar un traje se tratase, "funcionando con luz", así durante el periodo de fiestas todas las noches se iluminarán con el color de los trajes que se utilicen en las corridas, pasando del rosa, al verde, azul, marrón y llegando al blanco.



Planta de situación y plantas baja y primera.  
En la página anterior, desarrollo de las diferentes plazas



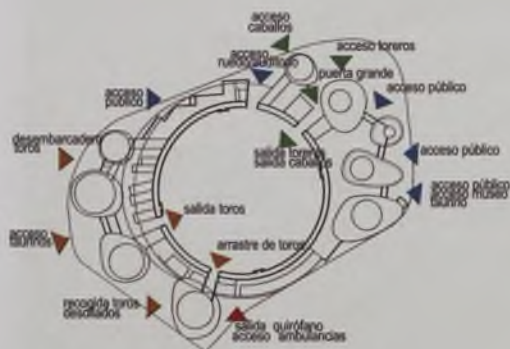




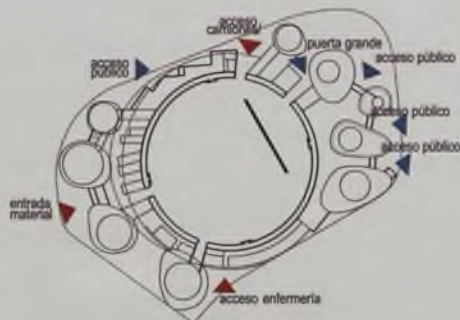
Esquemas de patios: la suma de plazas y los corrales

## TÉCNICA Y TOREO

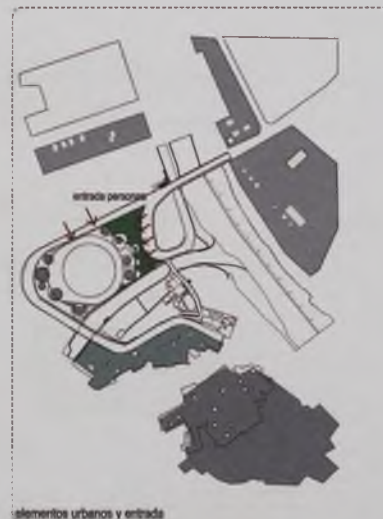
"Se debe ir dotando a las plazas de la funcionalidad y accesibilidad necesaria, sin perder de vista la tradición taurina."



ESQUEMA ACCESIBILIDAD



ESQUEMA ACCESIBILIDAD auditorio



elementos urbanos y entrada

## CAPACIDAD

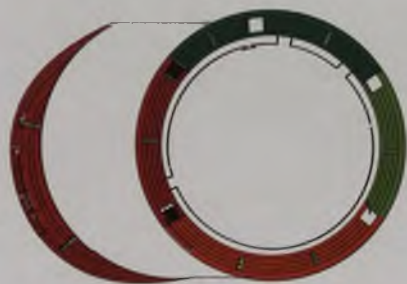
"La capacidad no debe ser excesiva,.... entiendo que se trata de un tipo de espectáculos en el que la distancia excesiva merma emoción, sentimiento y sensibilidad para captar las faenas en toda la profundidad necesaria."

## TENDIDOS Y NÚMERO DE LOCALIDADES



- 1 TENDIDO 1
- 2 TENDIDO 2
- 3 TENDIDO 3
- 4 TENDIDO 4

## AUDITORIO



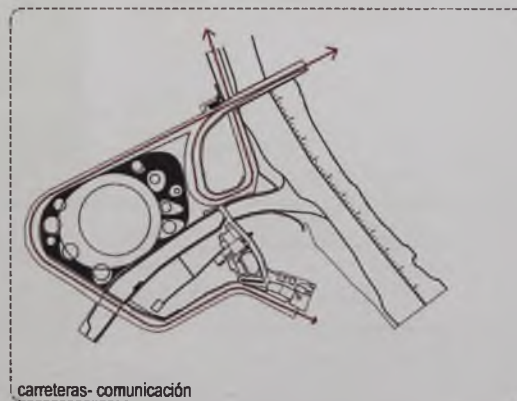
538 localidades

1528 localidades

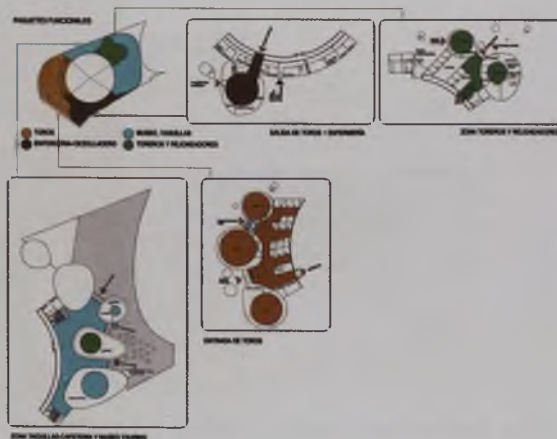


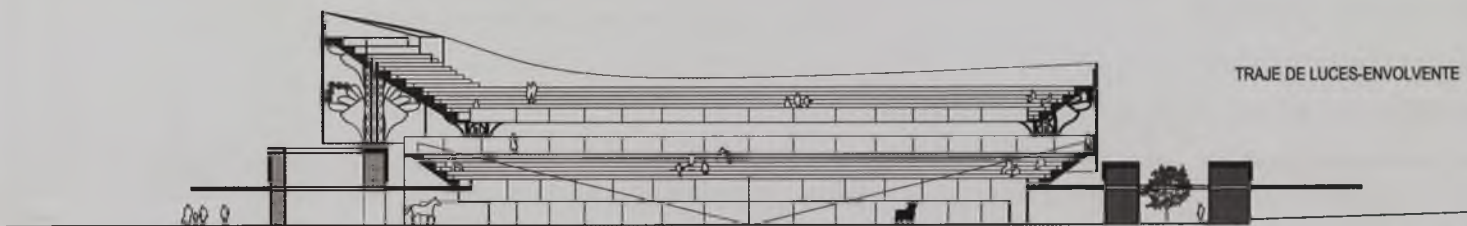
1532 localidades

3568 TOTAL localidades



carreteras- comunicación

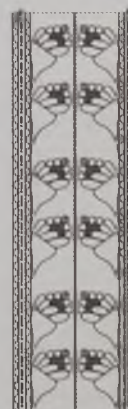




TRAJE DE LUCES-ENVOLVENTE



TRAJE DE LUCES-ENVOLVENTE

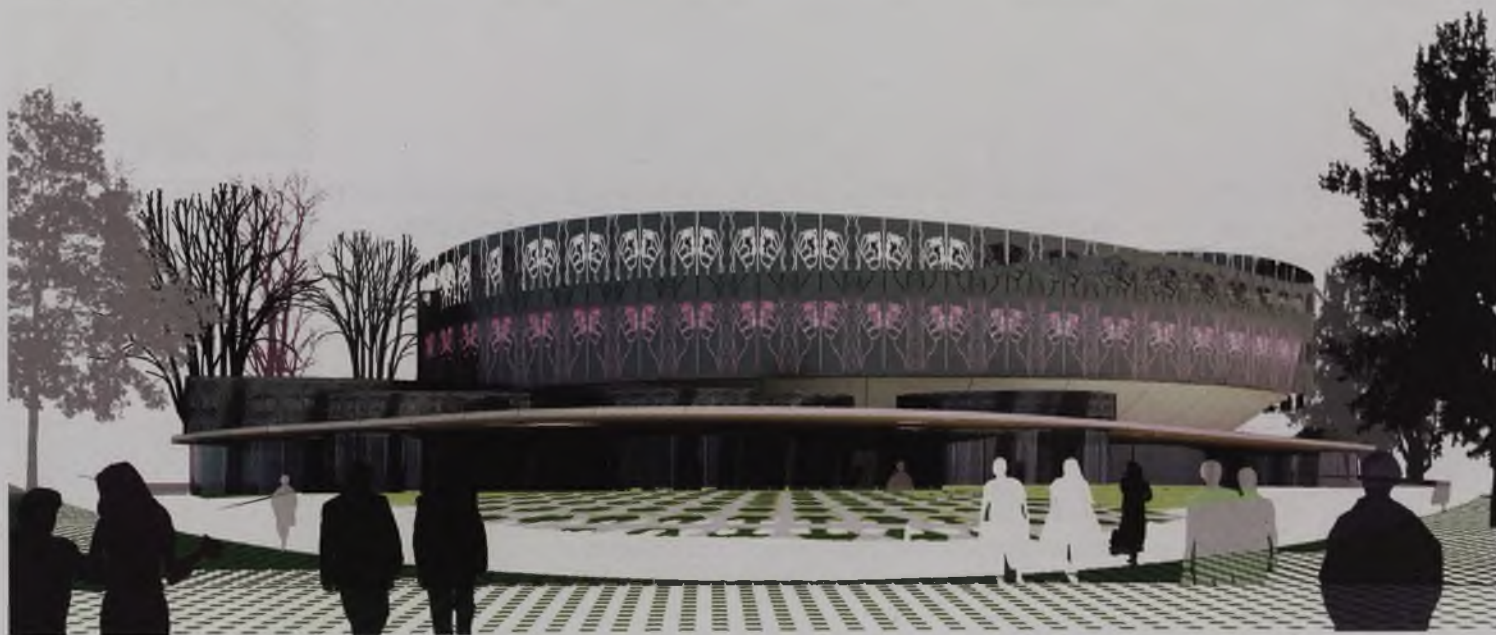


PATRONES



MODELO CHAPA PERFORADA

Esquemas de accesibilidad, estudios de capacidades y de zonificación  
Sección y estudio de la envolvente

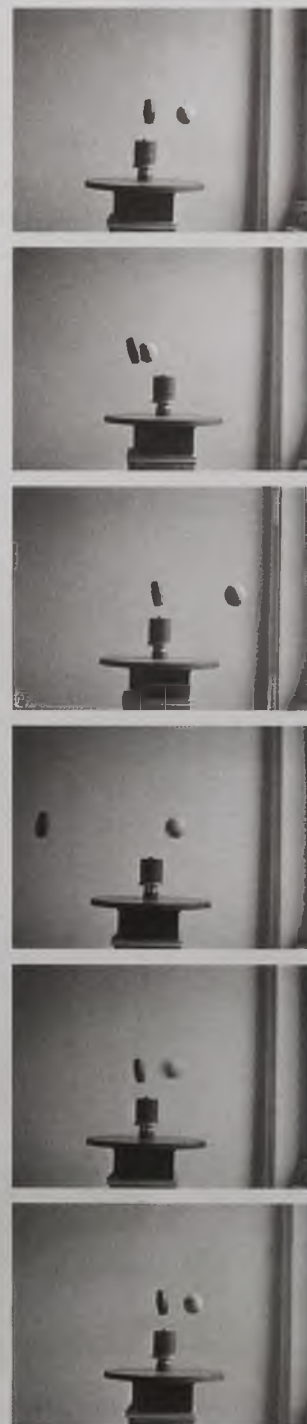


# Antonio Juárez

*Ballet magnétique*

Paradigma energético en seis tiempos

Takis, *Ballet magnétique*, 1961





Esta obra nos presenta la permanente ondulación del mundo. Hace visible la invisible presencia de un campo de fuerzas, la energía insospechada que anima desde dentro cualquier realidad.

Desde que en 1996 Robert Le Ricolais empezara a ser un interlocutor permanente de mi trabajo he creído que entender el arte —y por extensión el artificio humano en su dimensión poliédrica— en términos de energía podía constituir una plataforma consistente desde la que asomarse al mundo de lo visual. “Salvajes energías están a punto de desaparecer si se rompen las oportunas conexiones.”

Abrir los ojos para una nueva lectura ocular del mundo en donde el fenómeno de lo visual está inmerso en el fenómeno de la energía. Macrocosmos y microcosmos, realidades físicas e imaginarias pertenecen a mundos análogos. El científico y el artista han mantenido a lo largo de la historia un diálogo que les ha hecho advertir una secreta analogía en los universos que ambos campos han descubierto y anticipado.

La obra de Calder, Van Doesburg, Duchamp o Malévich articula una singular cosmovisión, son metáforas del universo y sugieren mundos paralelos a los estudiados por los físicos o a los explorados por los biólogos al microscopio. Cyril Stanley Smith dedicó su vida a rastrear las conexiones íntimas que hacían posible establecer relaciones con fundamento entre la organización de la materia en función de las diferencias energéticas entre sus partículas y el mundo de la forma desplegado por las artes visuales.

Interminables oscilaciones hacen casi imposible asumir la clásica noción de reposo, la presencia estable de la realidad. Un nuevo concepto, vinculado a la mecánica ondulatoria, nos presenta la forma como lo que permanece en el seno del constante cambio de nuestro universo. Diríamos con Gerard M. Hopkins “que la naturaleza es fuego heraclitiano”, pues sus energías azotan la tierra, “la pira de la naturaleza sigue ardiendo”, y sus contornos húmedos se han secado “al fuego salvaje del mundo”, en cuyo abismo trata el hombre de hacerse diamante indestructible.

La consideración del universo plástico de lo visual desde la energía nos retrotrae a un campo de mayor alcance: el de la energía emocional de nuestro ser consciente, que se abre al mundo de la forma como algo que es superior a la suma de las partes, como una realidad que nos convoca con el cosmos y su misterio, que se debate (aparentemente) entre las fuerzas de cohesión que dan vida a las formas y la entrópica desintegración que desdibuja los bordes y dirige las cosas hacia el abismo de lo informe.



# Ignacio Moreno

## Juego y disimulo

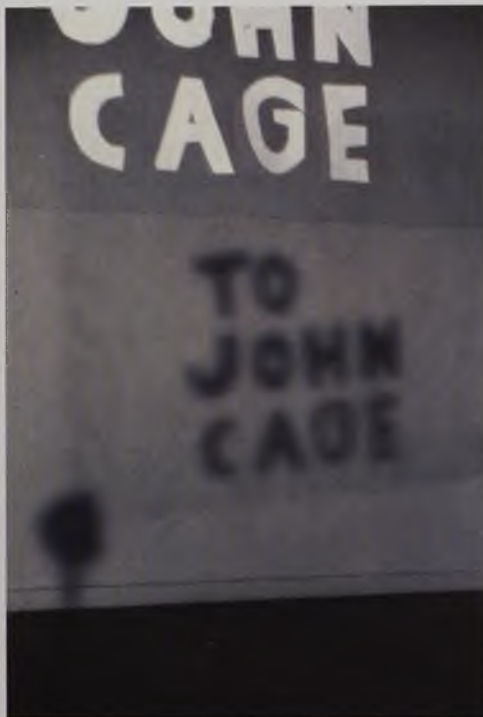
*“A lo largo de los años he venido elaborando una obra, como arquitecto y, también, como creador de piezas y pintura, en la que se pueden detectar unos motivos recurrentes, unos temas suscitados por el deseo de dar testimonio, a través de ella, de unas dimensiones esenciales que son ingredientes del medio físico que nos envuelve o que son factores inherentes a nuestra naturaleza orgánica individual.”*

Juan Navarro Baldeweg

La obra de Juan Navarro Baldeweg pone de manifiesto la existencia de un origen común y una multiplicidad de relaciones entre sus diversas propuestas plásticas y arquitectónicas, como explica él mismo en este fragmento del texto de 2001 “La caja de resonancia”. El trabajo desarrollado a partir de las investigaciones que llevó a cabo entre 1971 y 1975 en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del MIT, dirigido por el discípulo de Moholy-Nagy Gyorgy Kepes, permite identificar unas líneas argumentales que relacionan las ideas y los temas recurrentes de su arquitectura posterior. Desde un planteamiento teórico de análisis del medio ambiente, pasa a la descripción de los procesos elementales que lo configuran a partir de unas propuestas activadoras de efectos naturales, denominadas piezas, que agrupa en un mismo espacio calificado como interior. Igual que un proyecto de arquitectura, las piezas y los interiores de aquella época son consecuencia de un extenso proceso de definición previa mediante numerosos dibujos, maquetas o fotografías que, en ocasiones, no terminan con su definición o materialización, sino que trascienden a otros ámbitos más complejos como reflejo sobre su arquitectura o pintura.

Aisladamente las **piezas** son obras unidimensionales que describen un único factor o categoría vinculado a energías o efectos naturales. Son testigos de su existencia; ponen de manifiesto su presencia como interposición entre la fuente emisora y la fuga hacia el observador. Están formadas por objetos cotidianos reconocibles como pesos, reglas, cuerdas, poleas, ruedas, imanes, brújulas, velas o instrumentos musicales. Las formas silenciosas de estos objetos evitan competir con la resonancia del signo, verdadero protagonista, que se activa por sí mismo una vez que la pieza se ha orientado en la dirección seleccionada al elegir una vía de interpretación adecuada. Actúan como mecanismos estimuladores de significados dentro de un proceso de experimentación del medio ambiente, gracias a sus cualidades materiales como sustancia, a los atributos que las cualifican, a su tamaño, forma o color, y a las relaciones de parecido o causalidad.

Como los objetos que contemplan de forma obsesiva los niños entretenidos con sencillos juguetes que pintó Chardin, las piezas de Juan Navarro están basadas en la relación entre los contenidos conceptuales que sugieren y la experiencia física directa de esos fenómenos a través del cuerpo del espectador. La correcta selección de los elementos y su adecuada dosificación activan en el ojo y la memoria del observador la energía necesaria para convocar su significado como si se tratara de una reacción química. *“Los signos emanan de objetos que son como cajas vacías o vasos cerrados. Los objetos retienen un alma cautiva, el alma de otra cosa que pugna por entreabrir la tapa”*, escribe Deleuze *Proust y los signos*: Anagrama, Barcelona, 1972, p. 105. El encuentro azaroso del espectador, que descubre el significado del símbolo al “abrir la caja”, garantiza su naturalidad por la experiencia física que le produce y la emoción que le transmite.



01 | 02 | 03

Las cualidades de los signos son, en sus piezas, inmateriales y omnipresentes: **la gravedad**, en *La columna y el peso* **01**, donde el peso selecciona, de entre todas las posibles definiciones de la columna, el efecto de la gravedad y se hace figura que destaca sobre el fondo; **el equilibrio**, en las distintas versiones de *La rueda y el peso*, como proceso de la caída detenida gracias al esfuerzo de la tensión que lo contrarresta; **la sombra**, como signo de la presencia de un objeto o de un cuerpo interpuesto ante otro provocando la ausencia de luz; **el movimiento** de la luz del sol en una habitación durante el transcurso del día, en *Fuente y Fuga*, formada por pliegos de papel fotosensible dispersos en una habitación, como elementos interpuestos en el flujo energético del mundo, el tiempo y el espacio; **el gesto manual** del hombre al recortar unas letras en *To John Cage* **02**, que además de ser una pieza de sombra anticipa esta energía como ocurría en los *decoupés* de Matisse; **la luz**, en *Cinco unidades de luz: cinco habitaciones*, como herramienta base para la definición de cualquier espacio construido; **el magnetismo**, en *Juego Normal*, que utiliza la obstrucción de la energía natural del campo magnético terrestre como mecanismo para su percepción; **el tiempo**, en *Marea*, que representa las cualidades cinéticas de la naturaleza mediante el movimiento ascendente y descendente de unas ruedas, como fragmento de un paisaje que acota el *tempo* de un hecho artificial vinculado a una realidad natural; **el sonido**, representado por la resonancia sugerida del suelo como membrana en *Partitura*, y el color sobre el ojo del espectador o el efecto post-retinal que produce el contraste simultáneo entre el fondo rojo y las figuras de la pintura titulada *Manos*.

Paralelamente al desarrollo de cada pieza, hace agrupaciones por categorías para fotografiarlas dispersas sobre el suelo, en el caso de las piezas de equilibrio **03**, o colgadas de la pared, en el caso de las piezas de sombra **04**. La observación de todas ellas en conjunto le hace cuestionar su fundamento y la relación con su apariencia a partir de unas formas independientes a la sustancia común a todas ellas.

El concepto de **interior** implica un sistema de coordenadas más amplio en el que funciona con más libertad el mundo de las asociaciones entre piezas. Cada interior es cuidadosamente proyectado mediante una secuencia acumulativa de recursos y referencias sobre los temas con los que estaba trabajando al realizar las piezas. Un recorrido desde propuestas cerradas y unitarias, como es el caso del primer interior, hasta organizaciones acumulativas experimentales, más libres y abiertas a interpretaciones que pretenden reconstruir la complejidad del medio físico y su multiplicidad semántica para así poder analizar las relaciones que se establecen entre los objetos, el hombre y el medio.

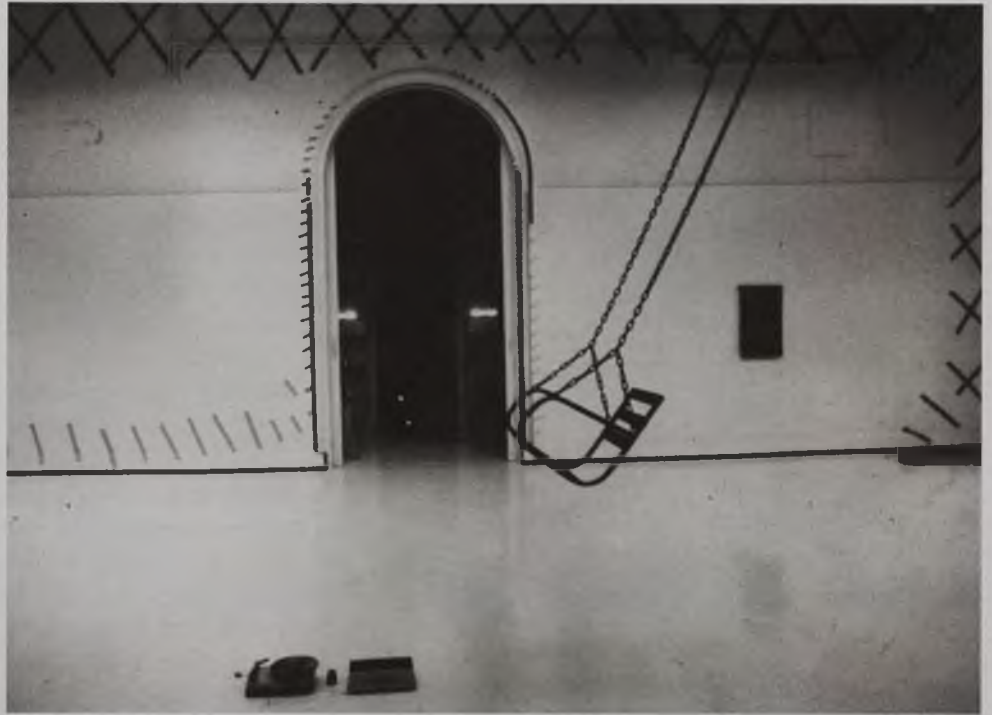
En las fotografías del *Interior II* aparecen por primera vez agrupadas piezas de luz, gravedad o equilibrio y magnetismo como energías generadoras de una nueva red de conexiones y enlaces, que complementan las puramente espaciales de la habitación **05**. Tres sistemas o tramas que se relacionan por comparación o asociación: luz y sombra, luz y peso, campo gravitatorio y campo magnético, mediante piezas dispersas sobre el suelo, colgadas de hilos o pegadas en la pared. La luz que entra en la habitación a través del lucernario de la cubierta produce la sombra de unas varillas clavadas en el suelo sobre una cinta blanca como un camino de sombras, pero también produce la sombra de una escuadra con pesos suspendida en el aire. La intersección de las dos evidencia la relación entre los pesos y las varillas verticales, vinculando luz y gravedad como interposición energética. De igual forma que la banda blanca facilita la apreciación de la sombra, la escuadra en equilibrio permite visualizar la gravedad como fuerza omnipresente. El tercer



sistema, referido al campo magnético terrestre, se pone de manifiesto mediante un conjunto de brújulas e imanes dispuestos sobre el suelo. Los imanes junto a las brújulas son interposiciones ante un flujo energético cuyo signo es la aguja imantada. Son sombras del campo magnético terrestre como las arrojadas por las varillas dispuestas sobre el suelo. Los tres sistemas tienen puntos en común que, por separado, pasarían desapercibidos; relaciones provocadas que activan el espacio en donde tienen lugar.

El *Interior IV*, último de la etapa americana, recoge de forma explícita la participación de la mano del hombre en la definición de la instalación, como un nuevo aspecto que tan sólo había sido apuntado en alguna de las piezas 06. El mecanismo gráfico de representación de la sombra, utilizado en los croquis de los interiores previos, sugiere a Juan Navarro la posibilidad de reproducir ciertos rasgos o cualidades del dibujo en el espacio construido. El resultado final se identifica con el primer dibujo, en orden inverso al proceso de diseño arquitectónico, de forma que el espacio real se carga de una dimensión que corresponde a la acción manual del hombre. El espectador habita a la vez dibujo y habitación, representación y realidad.

El interior titulado *Luz y metales*, realizado en 1976 en la Sala Vinçon de Barcelona a su regreso a España, es el resumen de los cuatro años de trabajo en el CAVS sobre las distintas dimensiones y tiempos de la



05 | 06 | 07

experiencia física que, al presentarlos de forma conjunta, materializan el concepto de “habitación vacante” como agrupación de experiencias heterogéneas en la realidad de la propia sala. La habitación incorpora referencias a tres de los cuatro sistemas o tramas sobre los que había trabajado en las instalaciones anteriores: **luz**, con la presencia de las piezas *Cinco unidades de luz* y *Orilla de sol*; **gravedad o equilibrio**, con un columpio suspendido en el espacio central de la habitación y detenido en el tiempo mediante un hilo inapreciable **07**; y **mano**, con los trazos de color azul, rojo, amarillo y verde que redibujan las sombras de la habitación como una máscara que, imitando la realidad, se superpone al rostro. La instalación no conserva ninguna referencia a las piezas de magnetismo incluidas por última vez en *Interior II*; una ausencia motivada quizás por la dificultad para identificar visualmente sobre el suelo los pequeños objetos –brújulas e imanes– que contenía la instalación.

Tres categorías que ha seguido agrupando en las distintas exposiciones en las que ha presentado sus propuestas posteriores como creador de piezas. Desde la exposición antológica de 1999, en el Centre del Carme del IVAM, que recogió su trabajo como arquitecto, pintor y escultor, a la exposición de 2002 en el CGAC de Santiago de Compostela, o a las monográficas sobre escultura en Milán, Madrid y Mendrisio (titulada *La luce, l'equilibrio e la mano*), hasta su última exposición en la Capilla de Carlos V de la Alhambra en 2007, en ninguna de ellas ha vuelto a incorporar el magnetismo como sistema de referencia sobre el que



08 | 09 | 10

disimulation

façon — façon

assure —

intend —

affect —

pose —

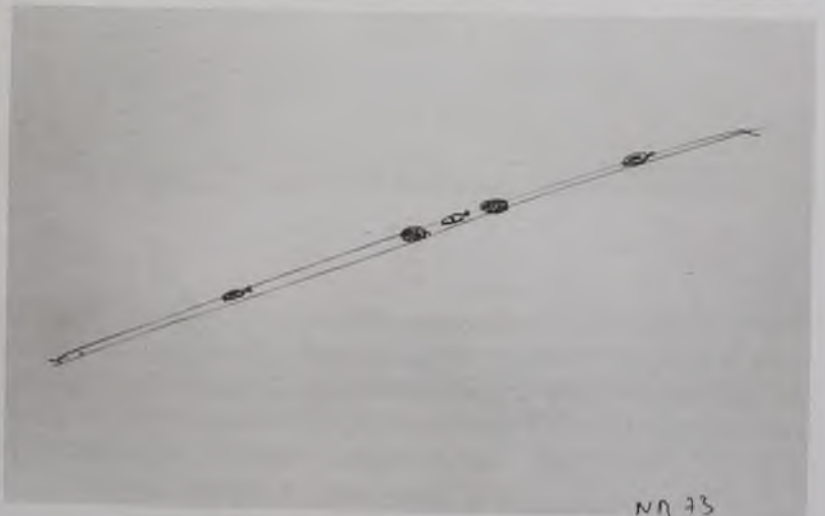
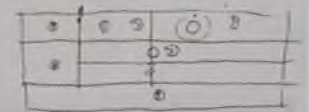
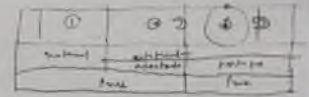
manière —

conséquence — conséquence, suite, partie

show —

malinger — fraude, superio

deceive —



NR 73



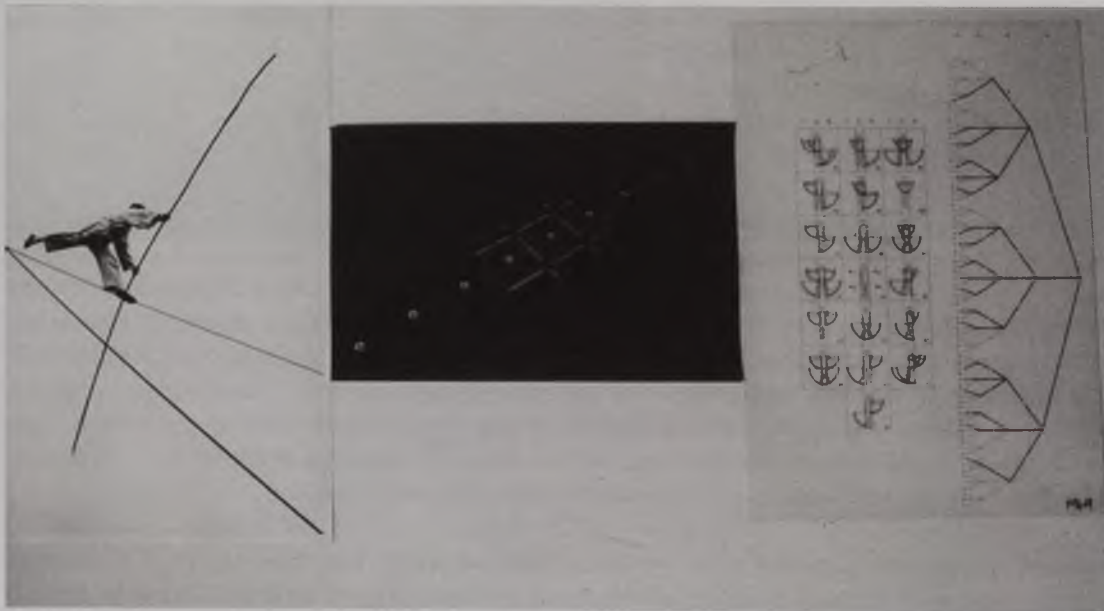
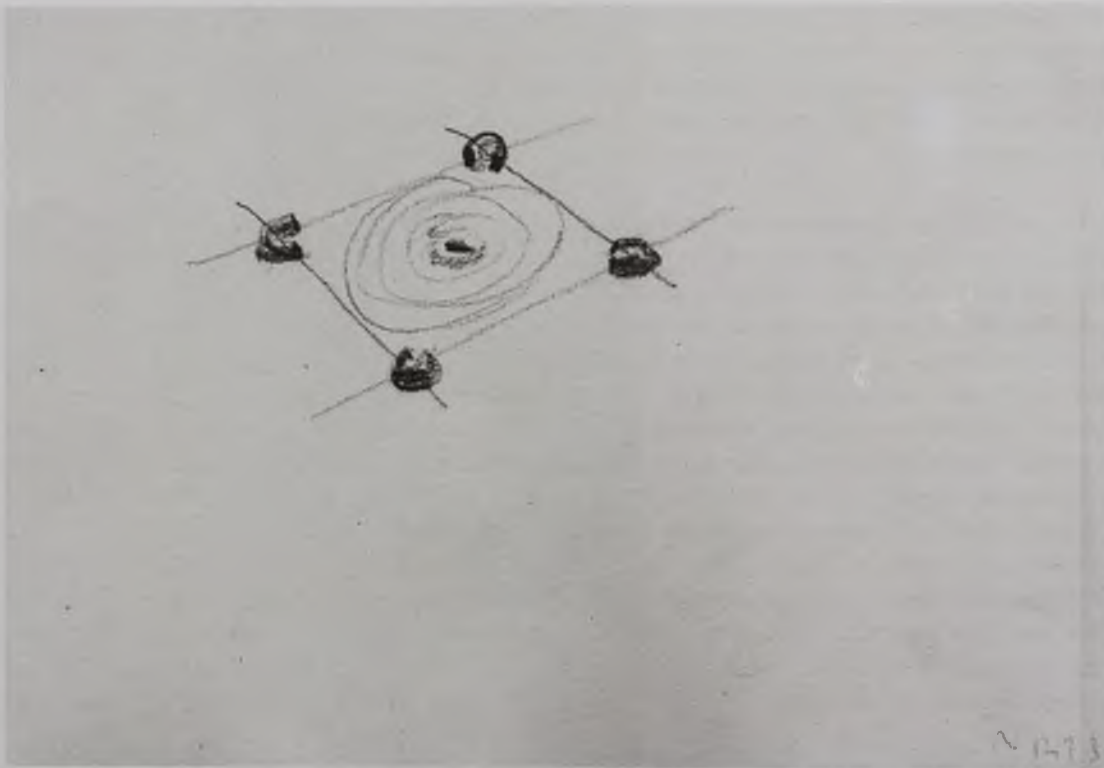
desarrollar nuevas piezas. Quizá por ello resulte interesante analizar en detalle una de las últimas piezas de magnetismo, ya que su ausencia sugiere una presencia advertida en las piezas actuales, una actitud extensible al conjunto de las piezas de gravedad o equilibrio, que se podría acumular a las relaciones identificadas en *Interior II* entre la trama del campo gravitatorio y la del campo magnético y que podría definirse como **disimulo**.

*Juego Normal* es una pieza poco conocida que realizó Juan Navarro en 1973 durante su estancia en el CAVS **o8**. Calificada como pieza de magnetismo, su fundamento es muy similar a otras piezas de gravedad o luz en cuanto que usa la obstrucción como mecanismo de visualización y experimentación de energías omnipresentes. Muestra una configuración de nueve brújulas alineadas sobre el suelo. Las tres centrales se encuentran limitadas por círculos concéntricos a cada una de ellas, marcados con tiza, y por una trama de cuatro bandas ortogonales de papel adhesivo circunscritas al círculo exterior de la brújula central. En su intersección, cuatro imanes en forma de herradura se orientan hacia esta brújula. Todas las agujas, incluso las afectadas por el campo magnético de los imanes, marcan la dirección norte. La disposición de tres pequeños botones magnéticos a su alrededor corrige las desviaciones que los imanes generan, de forma que las brújulas aparentan mantenerse bajo la influencia del campo magnético terrestre sin que les afecte la presencia del sistema artificial que les rodea. La situación de equilibrio natural en esas tres brújulas es tan sólo simulada; la posición de sus agujas encubre el efecto del campo magnético provocado. Cautivas por la proximidad de los imanes, tratan de ocultar su falsedad camufladas entre el resto de las brújulas. Su verdad consiste en disimular su mentira a modo de un juego basado en la abolición de las normas una vez que éstas han sido identificadas.

Al describir el funcionamiento de esta pieza en el texto “Piezas, instalaciones, interiores” Texto incluido en *El Medio Ambiente como espacio de significación* (memoria presentada en el CAVS del MIT): Cambridge, Massachussets, 1975, pp. 52-65, Juan Navarro concluye que “*Observando la pieza es fácil establecer una conexión con otros órdenes de cosas, por ejemplo con la idea de constricción, cautividad, disimulo, equilibrio, falsificación*”, como un objeto *ready-made* que se pone en conexión con otras estructuras artificiales y que consigue que lo artificial parezca natural.

En uno de los primeros croquis de esta instalación, y junto a una lista de sinónimos de la acción de “*finger*” En inglés: *dissimulation, feign, assume, pretend, affect, pose, simulate, counterfeit, show, molinger, declive*; en castellano: fingir, falsificación, falso, fingido, postizo, fraude, engaño, en inglés y en castellano, representa tres posibles situaciones entre una brújula y un imán, que define como natural, artificial y postiza **o9**. La primera, con la brújula aislada sin ninguna influencia externa; la segunda, afectada por la proximidad de un imán; y la tercera, con esta desviación corregida por un pequeño botón magnético que anula el efecto del imán y rectifica la posición de la aguja hasta su estado natural. Bajo las tres situaciones Juan Navarro escribe *true* –verdad– como conclusión de la reflexión gráfica que le sugieren unas normas del juego, aplicadas desde las leyes naturales, en las que no hay ninguna falsedad; las tres situaciones son posibles y reales.

En otro dibujo, tres brújulas alineadas sobre una banda blanca pegada en el suelo siguen la orientación Norte-Sur, tal y como muestran las dos de los extremos; sin embargo, la aguja de la brújula central ha per-



dido su dirección lógica por el efecto de dos imanes junto a ella que distorsionan la fuerza natural que produce el campo magnético terrestre **10**. Gracias a la presencia de las tres brújulas, la deformación es evidente y el área de influencia de los imanes se ve limitado a una sola de ellas, algo que no ocurre en otro croquis de la instalación. En este caso tan sólo una brújula se ve afectada por cuatro imanes que la rodean desde la cuatro esquinas de un cuadrado **11**. Aislada de cualquier otra referencia, provoca numerosas dudas sobre su estado: ¿bajo qué influencia se encuentra?, ¿qué campo la domina?, ¿su estado es natural o artificial?, ¿muestra una situación verdadera o es un engaño? Los cuatro imanes constriñen la libertad de la brújula pero, por otro lado, la liberan de la cautividad a la que somete el campo magnético terrestre. Su influencia le permite acceder de manera artificial a un estado extraordinario de ingravidez, ajeno a los principios naturales de la atracción magnética; una especie de *Magnetic Nowhere*, como el que años antes había buscado Takis con sus esculturas de brújulas y electroimanes. Los cuatro imanes junto a la brújula son testimonio de la presencia de una energía invisible, pero a la vez distorsionan su previsible respuesta. La brújula deja de ser signo de una realidad natural para convertirse en gesto artificial afectado por fuerzas enfrentadas o equilibradas, capaces incluso de compensar y destruir su propio efecto hasta hacerlo desaparecer; actúa con disimulo ante esta situación y juega con ventaja sobre el espectador, que no tiene un fondo de referencia para juzgar su realidad transformada.

Las tres brújulas centrales de la instalación definitiva, junto a las seis restantes, evidencian que su posición es una falsificación de la realidad natural, aunque no deja de ser verdadera; un juego de engaños y realidades que nos hace cuestionar lo verdaderamente natural frente a lo artificial, lo falsamente natural frente a lo fingido, o lo aparentemente adulterado frente a lo natural. No es un juego falso, es un juego tramposo que obliga a cuestionar la presencia de los imanes junto a las brújulas para comprender su verdadero significado ya que, mientras que los imanes grandes introducen un desequilibrio en el campo magnético natural, los pequeños equilibran su posición como si se tratara de contrapesos en el campo gravitatorio.

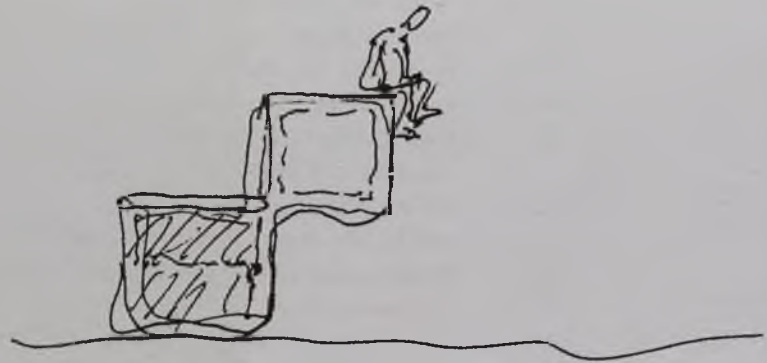
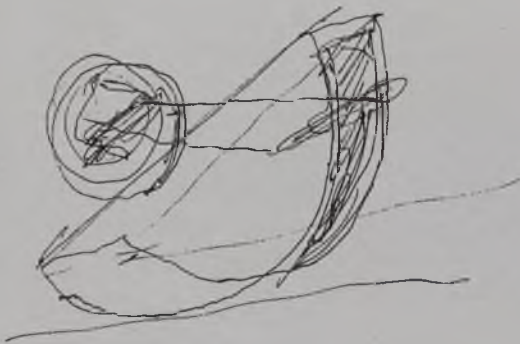
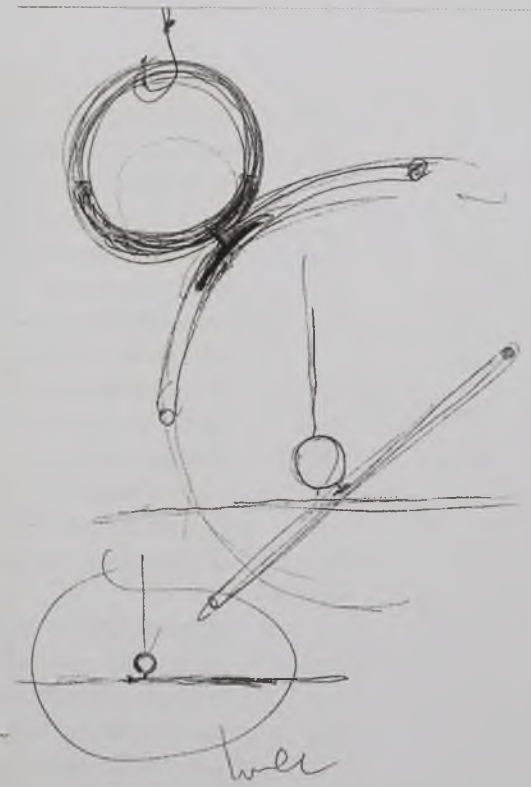
*“Mis piezas son trampas para captar la gravedad”*, le decía Juan Navarro a Juan José Lahuerta *“Conversación de Juan Navarro Baldeweg con Juan José Lahuerta”*, en *Una caja de resonancia: “Pre-textos de Arquitectura”*, Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Pre-textos, Valencia, 2007, pp. 155-179, *“igual de tramposas –digámoslo así– que la escultura que más me interesa, que es la basada en el equilibrio”*. En la escultura clásica la relación entre equilibrio y pose siempre ha estado vinculada con la capacidad para adoptar vida aparente y naturalidad a la figura representada hasta el límite de su estabilidad. En las imágenes clásicas era necesario hacer coincidir la naturaleza inerte de los materiales empleados con la representación de la figura humana, dotada de una flexibilidad y una tensión corporal que permitiera una variedad más amplia de posturas sin llegar a perder la estabilidad. Los estados límite de equilibrio, aplicados sobre la escultura, son como las brújulas distorsionadas de *Juego Normal*; requieren la presencia de contrapesos para disimular la caída natural provocada por su postura. Esto explica que en una de las láminas que acompaña la memoria del trabajo de investigación desarrollado por Juan Navarro en el CAVS **12** incluya una imagen de *Juego Normal* junto con la fotografía de un funambulista y un esquema de *Equilibrio en el medio gravitatorio*. El esquema corresponde a un análisis de las limitaciones de equilibrio para el cuerpo humano. Mediante un gráfico de vectores en árbol representa las diferentes combinaciones de posibles movimientos de brazos y piernas para remarcar las diecinueve posturas posibles de equilibrio que garantizan la estabilidad

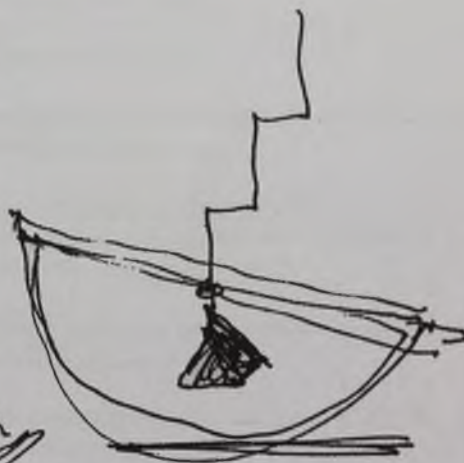


14 | 16 | 15  
13 (página siguiente)

dentro de un sistema gravitatorio. En el texto original, junto a este esquema, incluye unos dibujos del movimiento de estas posturas, recogido en 1972 en el texto “Acción y diseño” “Acción y diseño”, en *Seminario de análisis y generación automática de formas arquitectónicas. SA1* (Cuaderno 2): Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972, pp. 5-54. Las tres imágenes sugieren estados límite de equilibrio de aparente naturalidad. Un equilibrista conoce los límites de todas estas posibles posturas y transmite el dominio de la gravedad ante una situación de inestabilidad. Como en la imagen de la lámina, es capaz de apoyar todo su cuerpo sobre una pierna y coordinadamente buscar el equilibrio entre la barra que sujeta con las manos y la pierna ligeramente elevada que actúa de contrapeso. Una situación aparentemente estable más allá de un estado límite posible; un equilibrio artificial rectificado por la tensión de los músculos del funambulista y por el contrapeso de la barra que, sin embargo, no oculta su secreto y confirma su sinceridad. No ocurre lo mismo en la escultura clásica basada en el equilibrio o en las piezas de gravedad que Juan Navarro está realizando en los últimos años; su credibilidad depende del acierto con que simulen su engaño. Como ocurre a los grandes prestidigitadores tan importante es la destreza y rapidez con que realizan el juego en una mano como la habilidad para desviar la atención hacia la mano opuesta o su verdad. “*La verosimilitud de lo representado se instala en la intersección de dos conjuntos: el conjunto de lo posible orgánicamente y el conjunto de lo posible erigido con la materia inerte*” “La región flotante”, en *Una caja de resonancia*, p. 132.

Al contemplar el desequilibrio de los aros dorados de latón **13**, los prismas, las manos **14**, la gota, el pájaro, la cuna **15** o los barcos de madera, percibimos que, en ellos, ya no se muestra el funcionamiento de la pieza; sus formas provocan el desequilibrio y los pequeños pesos, que en las piezas de los años setenta corregían su inestabilidad o detenían la caída de las ruedas, están ocultos. Las trampas en el juego de ayer se han convertido hoy en reglas invisibles mediante el arte del disimulo. Estas piezas de gravedad, o trampas de gravedad, invierten la pregunta que nos hacíamos en *Juego Normal*; nos obligan a cuestionar la existencia y posición de los elementos distorsionadores de la realidad natural. ¿Qué fuerza sostiene el aro en desequilibrio? ¿Quién ha movido una de las dos manos? ¿Por qué la gota cae diagonal? ¿Qué impide mecer la cuna? ¿Por qué se levanta la proa de uno de los dos barcos? Los contrapesos están presentes en algunas de las piezas que, de no existir, provocarían su vuelco, como demuestran los dibujos preparatorios **16**. Con la habilidad del trilero, Juan Navarro mezcla las piezas cargadas internamente con las que no lo están para que sea el espectador quien decida, a riesgo de equivocarse, cuál de ellas está realmente cargada ya que, como parte de la estrategia del disimulo, las formas desequilibradas de algunas piezas aparentan necesitar un contrapeso que realmente no precisan. Su comportamiento contradice las expectativas dictadas por las leyes de la física; nos sorprende y a la vez evoca experiencias físicas personales relacionadas con estos efectos, capaces de conectar el espacio de la ilusión con el de la realidad y de vincular lo artificial con lo natural porque, como afirma Wallace Stevens en *Adagia*, “*La creencia final es creer en una ficción, la cual sabemos que es ficción, y que no hay nada más. La verdad exquisita es saber que es una ficción y que creemos en ella de manera voluntaria*” En *De la simple existencia. Antología poética*: Ediciones de bolsillo, Barcelona, 2006, p. 249.





delle  
oscurità

# André Breton y Philippe Soupault

## Barreras

Cuando, en la primavera de 1919, André Breton y Philippe Soupault conciben y experimentan el método de escritura del que nacerán no sólo *Los campos magnéticos*, sino también los textos "automáticos" de la historia del movimiento surrealista, el primero tiene 23 años y el segundo 22.

Cuenta André Breton: "*La práctica cotidiana de la escritura automática –a veces le dedicábamos, Soupault y yo, de ocho a diez horas consecutivas– nos llevó a observaciones de gran alcance, pero que sólo se coordinarían y se aprovecharían totalmente más tarde. Aun así vivíamos en plena euforia, casi en estado de ebriedad por descubrir sin cesar (...). Una euforia no exenta de angustia debida a las propiedades alucinógenas del automatismo consumido o producido en dosis intensivas.*"

«Señores, no olviden que no son los amos. Hay que saber guardar las distancias. Reciban mi más cordial saludo.

- Prefiero las hermosas tiendas en las que reina la cajera. Apenas puede uno dar crédito a sus ojos. Pero, ya que así lo desean, circulen por la acera de enfrente y les molestaremos menos.

- La vuelta a los principios presupone una bonita alma que no poseemos. Es algo que sólo ocurre en presencia de los agentes de policía.

- ¿Acaso olvidan que la policía es neutral y que jamás ha conseguido detener al sol?

- No, gracias, tengo reloj. ¿Cuánto tiempo lleva encerrado en esta jaula? Lo que necesito es la dirección de su sastre.

- Un buen consejo: vayan a la Avenue du Bois y ofrezcan una modesta moneda de diez reales a un inquilino de los inmuebles cuyo delicioso mal gusto exalta nuestras pasiones.

- Luego podremos pasar a forzar el retiro de los generales muertos y entregarles de nuevo las batallas que perdieron. Sin esto tendríamos que dar un paso en falso contra los más imparciales juicios del mundo y el Palacio de Justicia se halla mojado.

- No estoy tan seguro como usted. Una farola que estimo me ha dejado entrever que generales y religiosas saben apreciar la pérdida de los sueños más insignificantes.

- De este lado de su voz hace bastante bueno, pero le aseguro que deberíamos prevenirnos contra esas distancias de las que le hablaba.

- ¡Qué importa la distancia! Recuerdo aquel viaje a los pies del capitán y de aquel hermoso negro que nos sonreía cerca del establecimiento. En aquel país todavía existía el niño al que lloraba su amiga, y le perseguimos. Tenía las manos roídas por cierto parásito.

- Era otro autor de desorden. Las memorias están llenas de aquellos sombríos siniestrados que volvían de antiguas civilizaciones y se miraban a hurtadillas en las aguas que ellos mismos se habían cuidado de enturbiar.

- Los ríos no son espejos, desde hace diez años todo va mucho mejor. Con una piedra puedo romper todas las lunas de la ciudad en la que vivimos e insectos más diminutos que el llanto de un niño de corta edad horadan con voluptuosidad los cimientos de los rascacielos.



- Sin duda alguna, y sin embargo todavía no presenciamos los saqueos centrales. Se equivocan creyendo que nuestros votos sirven para llenar espacios significativos. Todavía no hace tanto que nacimos.
- ¡Vaya! Un amigo de la familia me había dado una medusa y, para que ese animal respetable no supiera lo que es el hambre, un licor verde que contenía agua de cobre. El invertebrado agonizó a ojos vista y, cuando dos días después de su muerte, limpiamos el bote, tuvimos la alegría de descubrir una concha malva llamada calcedonia.
- Esto ya está visto. Yo mismo les tendría que contar el embellecimiento que siguió a la vista del Presidente de la República. De un manojo de llaves que había colocado bajo vidrio nació un péndulo oficial que daba la hora de las restauraciones.
- Aquel día también había mujeres obesas que nos alegraban con sus sombreros de plumas. Los invitados, en la ventana, lanzaban pasteles y todos olvidaban la finalidad de la fiesta.
- No miro tan lejos como usted. Divertirse y reír, ¿no le parece el ideal de la gente de este siglo? Las mujeres necesitan zapatos de peluche y quimonos de pálido satén. Se habla mucho de este encantador gesto al agitar los pomos sentimentales antes de usarlos.
- Los mejores recuerdos son los más cortos y, si quieren hacerme caso, observen las iras precipitadas de esos pintores de edificios. La novia sale corriendo no se sabe hacia dónde y a nosotros se nos han acabado las cerillas.
- Como muy bien dicen, la flor del naranjo no nos podría reemplazar. ¿Tiene idea de lo que les espera? Cerca del principado de Mónaco encontré a ingenuas tristísimas. ¿No estarán enamoradas de ellas?
- Es un punto que hay que aclarar, pero esta bellísima luz nos molesta. Hay que rehacerlo todo. Yo paso por esta avenida; un caballo desbocado entra en un jardín público: ha sido una noche perdida.»
- «Las historias de bandidos que recopiló para mayor goce nuestro han dejado de interesarnos. La canción telegráfica que acabo de escuchar en la oficina de correos encandila a los más oscuros ciudadanos. Me paso los días ante este secante manchado leyendo las confidencias de los corresponsales.
- La ecuación del pudor de las mujeres resulta particularmente difícil. Conocía a una muchacha que llevaba sobre el corazón  $x^2 + 2ax$ . Y le iba a pedir de boca.
- Por mí diga lo que quiera. Los animales del Jardín des Plantes chupan pan moreno varias horas cada día. Tuve la debilidad de ir a escucharles. En los muelles estuve a punto de echarme a llorar saludando a un remolcador. La chimenea era colorada.
- Los ríos han quedado agotados en la tierra y en los cielos. Los antiguos naufragos se han llevado la mejor parte ¡y ahora os encontráis ante una chimenea endurecida que ya no sirve ni para domesticar el chisporroteo de las fraguas!
- En invierno la humareda que el cielo abandona cae lentamente hacia las cuatro de la tarde: se hace de noche. Pero todas las chispas de las fraguas pueblerinas se enraciman sobre los faroles.
- A menudo he sido víctima de agresiones nocturnas. Para que no me retuviesen, empalidecía y balbuceaba diminutas estrellitas con las que se contentaban. Los que durante todo el invierno formaron parte de las infructíferas expediciones no lograron hallar los días tan cortos como usted dice.

- Durante esta época las grandes avenidas tienen un aspecto triste. Teníamos frío y, bruscamente, la luz de una joyería nos encadenaba.
- Desde la más tierna infancia fuimos educados para esta dura vida de inacción y actualmente no logran dormirnos las joyas ni las mujeres.
- Me gustaría conocer a aquel joven que nos seguía. Caminaba resueltamente pisándonos la sombra y, por parte nuestra, era una locura pretender correr. Se acercaba una corriente de aire, entrábamos en el pasaje y contemplábamos el cielo a través de unas vidrieras polvorientas. Desde el otro lado el mismo personaje nos acechaba, riendo.
- Era capaz de enojarse por nuestros más pequeños desfallecimientos. Un día, al pedirle yo fuego, me precedió hasta un limpiabotas enigmático que se las daba de alteza. Poco después de aquello adquirió un revólver. Quería probarlo, a cualquier precio, con las muchachitas del entresuelo.
- Hacía un día espléndido puesto que el aburrimiento de cuyo brazo descendíamos el Boulevard Saint-Michel nos había abandonado. Contábamos los automóviles y, cuando uno se detenía, aquel mismo joven nos dedicaba una sonrisa.
- ¡Menuda sorpresa nos llevamos al encontrar su retrato en los periódicos! Por fin salía con rumbo desconocido. Los coches de reparto llenan el centro de una ciudad. Son las hojas muertas de la plaza.
- Sin darnos cuenta nos habíamos acercado a los templos. Un mendigo tendía su cuenco y aulló cuando le tiramos dentro el cigarrillo. En la acera ya no había nadie más. Cuando nos cansábamos yo cantaba con voz de falsete las romanzas que las revistas académicas nos rechazaban regularmente. Las damas elegantes nos arrastraban hacia los bosques.
- Abandonemos nuestras almas, tan pobres y falseadas a fuerza de haberse mantenido brutalmente abiertas. Las cunas ya no conocen velas y en su flecha adivino una atroz insignia para el futuro.»
- «Me han hablado de un lujoso restaurante en el que sirven los más diversos manjares. Hay salvamanteles musicales, garrafrones de doble pico, copas y una magnífica puerta de entrada.**
- De todas las puertas las más magníficas son aquéllas tras las cuales se oye: “¡Abran, en nombre de la ley!”
- Estos dramas no me convencen, prefiero el vuelo silencioso de las avutardas y la tragedia familiar: el hijo parte hacia las colonias, la madre solloza y la hermana pequeña piensa en el collar que su hermano le traerá. Y el padre se alegra interiormente porque cree que su hijo acaba de encontrar un medio de vida.
- Desde muy pequeño estuve al cuidado de un animal doméstico y, a pesar de todo, siempre he preferido algún cuentecillo de tiempos remotos al calor de su lengua en la mejilla.
- Este licor verde se puede beber con la punta de los labios pero queda mejor pedir un tónico.
- Los forzados hacen lo indecible por mantenerse serios. No les hablen de esos raptos sobrenaturales. La muchacha todavía lleva el pelo largo hasta la espalda.
- ¿Acaso sólo existen estos coches parduscos para favorecer las evasiones? Cada día, a mediodía, se escapa alguien.

- Que vaya con cuidado con todas esas escaleras que son lanzadas horizontalmente en las avenidas y que están hechas de todos los “¡Deténganlo!”.

- Lo toma a burla. Fíjese, allá va un individuo que se nos acerca corriendo a más no poder. De nuestros labios no saldrá ni un grito. Va más rápido que las palabras más breves. Sé que detrás nuestro forzosamente tienen que empalidecer de pavor.»

«Perdemos la cabeza y olvidamos, incluso, nuestros queridos proyectos. Una lechera sentada delante de su tienda nos da miedo.

- Una vez las han cerrado escucho junto a las puertas del metro. La llovizna finísima se desembaraza dificultosamente del vagabundo que la persigue.

- Su mano sobre mi hombro se convierte en mordisco y su voz oculta entre sus pliegues estertores de moribundos.

- Sus cansancios salen de lo normal y si quiere hacerme caso vayamos a cobijarnos de la tormenta bajo ese gran árbol.

- Todos los árboles tienen una sombra y yo sólo quiero detenerme ante esas paredes repintadas. Olvidaré las líneas rectas. ¿No sabe dónde está el gran aro que me dio?

- Creo que lo tomé de un tonel de sol. Era para dar ejemplo. ¡Hace tanto tiempo que las calles y su corazón están vacíos!

- Ya no veo más que a ese viejo que fuma colillas de puros. Corre a todas partes. Le gritan órdenes y no las escucha. Hablan y uno ya no oye nada. ¿Puede ser que usted no haya comprendido lo que le decíamos? Mírenos las manos: están llenas de sangre. Acérquese a esa mujer y pregúntele si vende el destello de sus ojos.

- Empieza a ser difícil coger mi cabeza a causa de los espinos. Venga, amigo, junto al mercado del pescado. En el ojo de una dorada he descubierto una pequeña rueda que gira como si estuviese en la caja de un reloj. He hecho enviar el animal a Monsieur Richepin para que empiece a cavilar. Aunque, dentro de poco, espero poderle hacer un regalo aún más exótico.

- Cállese. ¿Es a dos pasos de aquí o a dos kilómetros donde por veinte francos operan a los abortos ciegos? ¿Es usted el cirujano?

- De vez en cuando me pierdo. Le prometo que no tiene nada de divertido, tendrán que volver a empezarlo todo desde el principio. He experimentado lo que eso significa. Yo hundía la cabeza en los espejos y me dio por detestar los relieves.

- Pero ustedes no han pecado con la misma escrupulosidad en las calles de los barrios aristocráticos. Los sombreros se convertían en monstruos antidiluvianos y la sonrisa de los comerciantes nos obligaba a huir. Si quiere iremos a beber esos licores coloreados que deben ser, estoy seguro de ello, ácidos ligeramente aumentados con agua.

- Por la misma razón le propongo aumentar las indulgencias de nuestras oraciones a las casas bajas. Llevémonos esta garrafa modelada cuyo fondo representa un bonito anuncio para baños de mar. En casa intentaremos utilizarla para las reacciones.»

# José Luis Esteban Penelas

Nuevo parque de Pradolongo en Madrid





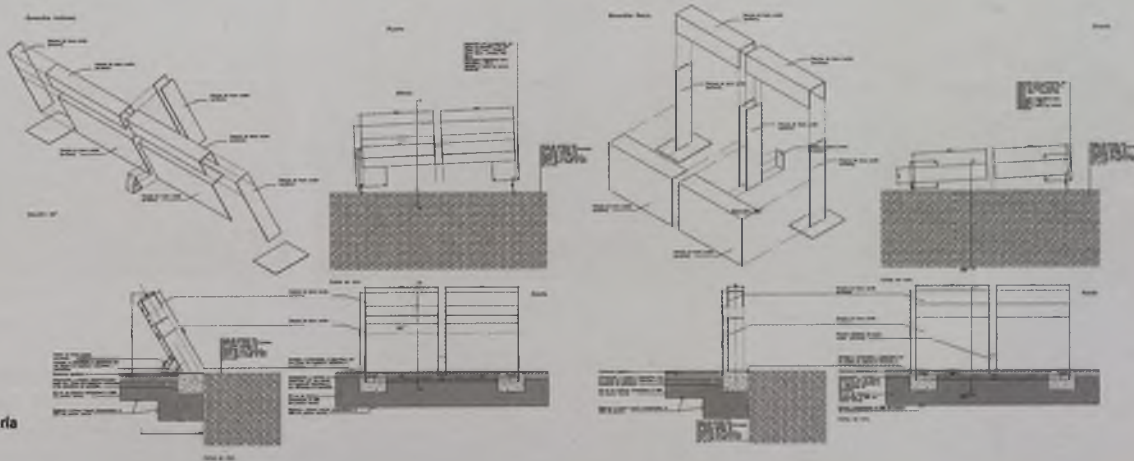
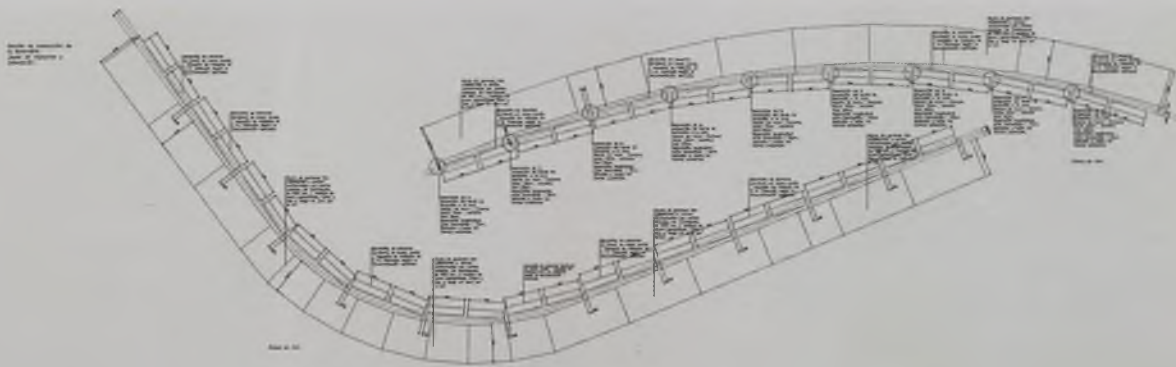


El proyecto del parque surge como movimiento, como concepto filosófico... Desde Heráclito a Deleuze... Como transformación, como proceso de evolución... Quiere representar los conceptos que configuran la fluctuante situación de hoy: espectáculo, movimiento, fragmentación, movimientos suspendidos, lo glocal, las transformaciones aceleradas del mundo contemporáneo, la emoción frente a la información. Compuesto de mesetas fluctuantes, sin límites precisos... Múltiples entradas y salidas... Un parque fluctuante de 30.000 m<sup>2</sup>, como el silencioso cambio de las ciudades de hoy... Espacios hibridados: plaza/calle; jardín/plaza, bosque/paseo... Sistemas espaciales hibridados... Nos hemos fijado en las vistas microscópicas de los paisajes, las células vegetales y en las fotografías macroscópicas de los paisajes del planeta hechas desde satélite: vistas que el ojo humano nunca puede observar directamente, sólo a través de medios tecnológicos interpuestos... Proponemos un *código de des-orientación* (un parque es un lugar para soñar y perderse...) basado en el código de las mesetas deleuzianas: M1: Meseta 1, E2: Estructura 2... código transcrito en acero cortén, en letras y dígitos de 2x2 m insertadas sobre los pavimentos... Las especies vegetales son las adaptadas a la zona climática de Madrid: álamo blanco, morus alba, sófora, liquidamabár, pauwlonia, catalpa, almendro, gínco, chopo, ciprés... La vegetación se propone planteando estrictos criterios de ahorro de agua, con praderas naturales, zahorras coloreadas y la ausencia de césped... Las estructuras-hito cromáticas de acero ondean como *cintas movidas por el movimiento de la ciudad*... Realizan la función de transición escalar entre la escala humana y la urbana... Son unas notas de color que quieren resaltar en el entorno neutro... Los jardines surgen como un organismo vivo... Conectable y alterable en su uso por los ciudadanos, sin principio ni fin... Suben y bajan... Se contraen y se expanden... Es la emocionante relación entre lo inmutable a través del tiempo (lo construido) y lo constantemente mutable (la vegetación)... Imaginamos que los habitantes quieran sentir estos jardines como suyos... El parque se plantea como la recuperación de una antigua escombrera, en un 80% del ámbito, con una altura media de escombros de ocho metros... Un no lugar degradado y contaminado: una barrera sobre las calles circundantes que impedía la articulación urbana... En la zona oeste de la parcela se encontraba una loma natural de ocho metros de altura, única zona sin escombros, que se mantiene exactamente con la misma configuración, como mirador recuperando la visión de la fachada sur del perfil de Madrid... No existía arbolado ni vegetación... Articular y conectar la diversidad de ámbitos, facilitando las circulaciones peatonales, las interconexiones entre el Hospital 12 de Octubre, la Avenida de los Poblados, el antiguo parque de Pradolongo, las nuevas 400 viviendas y los colegios adyacentes... Así, el parque se plantea también como una zona de expansión y articulación de todos estos entornos... Los niños lo percibirán como una inmensa zona de juegos, un estallido de color que compense la monotonía gris del entorno... Se acomete un desmonte de tierras de una media de cuatro metros de altura, con lo que el ámbito queda conectado y abierto... Las características geotécnicas del terreno, así como la conformación y la construcción de las plataformas, conformadas con muros de gaviones, flexibles y fácilmente ejecutables, permiten un completo drenaje... Absorber los futuros asentamientos que puedan ocasionar las peñuelas que serán absorbidos por la flexibilidad de los gaviones... Las plataformas conformadas por los gaviones adquieren una altura media de un metro, conectándose entre ellas con rampas, lo que permite el acceso para las personas de movilidad reducida a todos los puntos del parque, incluso a la loma-mirador... Proponemos unos jardines *fluidificados* en los que los sentidos, las sensaciones y los sentimientos, vayan guiando a sus visitantes en sus múltiples recorridos... Unos jardines que vayan produciendo nuevos espacios, sensaciones, sentimientos y emociones con el paso de los años...



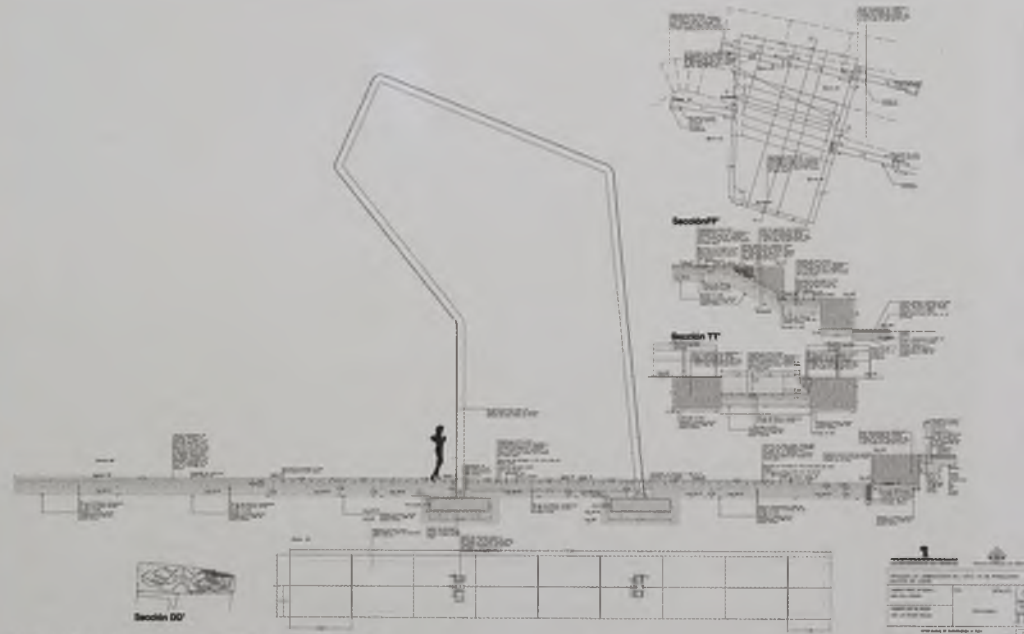






Planta y detalles de cerrajería de los petos





Alzado y detalles de las estructuras hito-cromáticas



#### NUEVO PARQUE DE PRADOLONGO

Avda. de los Poblados c/v Doctor Tolosa Latour, Madrid  
(Proyecto noviembre 2003, Obra diciembre 2006)

**Arquitecto** José Luis Esteban Penelas **Colaboradores** Chun Ling Yu, arquitecto; Alberto Galindo, arquitecto; Jorge Navarro, arquitecto; Antonio Atienza, arquitecto técnico; Luis Martínez López, Ingeniero de Caminos, jefe Departamento de Obras Ayuntamiento de Madrid; Esther Pizarro, escultora, intervenciones en pavimentos **Construcción** Gema Roa, arquitecta, co-dirección de obra, Ayuntamiento de Madrid; Antonio Herranz, arquitecto técnico Ayuntamiento de Madrid; Carlos Asenjo, ingeniero técnico, Obras Públicas Ayuntamiento de Madrid; Esther Sánchez Mazarías, arquitecto; Jorge Álvarez-Builla, arquitecto; Juan Manuel Sánchez Guitierrez, arquitecto; Elena Casañas, informática **Estructura** Luis Benito Olmeda, ingeniero de Caminos Canales y Puertos BCP Ingenieros; Francisco Calderón Álvarez, ingeniero de Caminos Canales y Puertos BCP Ingenieros **Instalaciones** Lidia García Matas, ingeniero técnico iluminación, Ayuntamiento de Madrid; Philips Ibérica, alumbrado e iluminación **Promotor** Ayuntamiento de Madrid, Dirección de Servicios para el Desarrollo Urbano **Constructor** Ferrovial Agromán **Fotografías** Miguel de Guzmán y Ayuntamiento de Madrid



## Campo 3

### La torre solar de Fuente el Fresno

#### La tecnología

Las chimeneas solares son un ingenio español. El 25 de agosto de 1903, la revista *La Energía Eléctrica*, subtitulada *Revista General de Electricidad y sus Aplicaciones*, publicaba un artículo del coronel de artillería Isidoro Cabanyes, titulado “Proyecto de motor solar”. Después de describir como poco útiles las máquinas solares anteriores a él, proponía un nuevo ingenio constituido por una chimenea con dos peculiaridades en su base: la primera, un colector solar destinado a calentar el aire, y provocar así una corriente ascensional por la chimenea; la segunda, un generador eólico destinado a producir trabajo mecánico a impulso de esa corriente ascensional.

Ya en la década de los ochenta en la localidad manchega de Manzanares (Ciudad Real), se realizan los primeros estudios teóricos sobre unas torres solares, junto con un gran número de estudios en túnel de viento. Gracias a los fondos aportados por el Ministerio Alemán de Desarrollo y Tecnología y por Schlaich Bergermann und Partner, la empresa del mismo país responsable del prototipo, se construyó en 1982 una planta experimental de 50 kw allí, en Manzanares, a 150 Km de Madrid. El objetivo de esta planta piloto era verificar, mediante mediciones de campo, los resultados previstos por las teorías desarrolladas sobre el funcionamiento de este tipo de instalaciones. También se examinó la influencia de cada componente individual en la producción y la eficiencia global de la planta, en unas condiciones realistas de ingeniería y de meteorología. En 1987 la planta estuvo en funcionamiento durante un total de 3.197 horas, lo que corresponde a una medida diaria de 8,8 horas. Tan pronto como la velocidad del aire en la torre superaba un valor predeterminado (2,5 m/s) la planta arrancaba automáticamente, e igualmente se conectaba a la red de modo automático. En total, la planta estuvo en funcionamiento durante 15.000 horas, entre 1982 y 1989. Los resultados obtenidos mostraron que el sistema y sus componentes son fiables y que la planta puede funcionar con alta fiabilidad.

Por tanto, el objetivo del proyecto es poner en marcha un sistema de generación de energía eléctrica utilizando únicamente como energía primaria la energía solar. El proyecto está adscrito a la categoría de solar térmica. En esencia su funcionamiento es muy simple. Los rayos solares atraviesan la cubierta del invernadero y calientan el aire en su interior. El aire caliente, al ser más ligero, tiende a subir por la chimenea y provoca que nuevo aire frío entre en el invernadero. Se genera así una corriente continua de aire, que hace girar una o más turbinas dispuestas en la base de la torre. Dicha turbina arrastra un alternador, generándose de este modo electricidad.

#### La torre solar de Fuente el Fresno

Hace cuatro años, un equipo de jóvenes ingenieros y economistas de la compañía de ingeniería Campo 3. Ingeniería y Consultoría para el Desarrollo Sostenible, localizada en Miguelurra (Ciudad Real), preocupados por encontrar sistemas de generación de energía limpios y de bajo impacto, recaló en el prototipo de Manzanares, desarrollando los estudios y las evaluaciones necesarias para lograr formular y dimensionar la primera planta comercial en Europa y posiblemente en el mundo, pues de seguir así la velocidad del proyecto es muy posible que se adelante a la propuesta australiana. La planta se construirá en la localidad ciudadrealeña de Fuente el



- Edificaciones
- Superficie ocupada por el proyecto Torre Solar

Fresno. Para construir la chimenea se usará la técnica de encofrado deslizante. Tendrá una altura de 750 m., un diámetro de 70 m., un diámetro de invernadero de 2.900 m., un colector de aproximadamente 700 has., y un equipo de 24 turbinas situadas en la base de la chimenea, completando la planta las infraestructuras necesarias para la evacuación de la energía, además de un centro de control y operaciones, un centro de interpretación de las energías renovables y un centro de investigación. La planta tendrá una potencia instalada de 50 MW para una producción de 182 GW, que equivalen a 310.000 barriles de petróleo, evitando la emisión a la atmósfera de 180.000 Tm. de CO<sub>2</sub>, aproximadamente la energía consumida por más de 230.000 habitantes en 47.000 hogares.

Al margen de la producción de energía, la planta presenta otros valores añadidos que se convertibles en interesantes oportunidades de negocio. La planta genera energía eléctrica, pero el colector puede ser aprovechado para la producción de cultivos energéticos dedicados, o bien para la producción de biocombustibles o bien para abastecer una planta de generación eléctrica por biomasa, según los estudios agronómicos efectuados por Campo 3. Otra de las razones de relativa importancia que permite su justificación es el hecho de que permitirá probar y desarrollar nuevas tecnologías, métodos y productos relacionados con la producción de biomasa en condiciones ambientales propias de la región castellano-manchega. De igual forma, las dimensiones y peculiaridades de la planta la hacen apta como reclamo turístico de primera magnitud, pues la estructura más alta del mundo estaría ubicada en Fuente el Fresno, por lo que el mayor recorrido podría conseguirse en el sector de la hostelería. Las telecomunicaciones o la investigación, con la construcción de un centro de investigación y de interpretación de las energías renovables, son otros aspectos registrados en los estudios de Campo 3.

#### **El impacto económico y social**

Uno de los principales beneficios para la sociedad es la reducción de la dependencia exterior del sector energético nacional en un país que depende en un 76% de la importación de recursos energéticos.

Otro importante beneficio social es la gran capacidad de creación de empleo directo e indirecto en áreas rurales, lo que contribuye al desarrollo y cohesión regional ya que poseen altos porcentajes de desempleo. Para la propuesta de Fuente el Fresno, sólo para la construcción se ha estimado una necesidad de 500 empleos, y para el mantenimiento de la planta 20, aunque hay una probabilidad alta de llegar a los 30.

#### **El impacto ambiental**

La tecnología de chimenea solar supone un importante avance en la generación de energía eléctrica a partir de fuentes renovables. La instalación no consume agua, gas ni cualquier otro tipo de combustible fósil y, al contrario que la fotovoltaica, la planta trabaja de noche.

Vida útil: 60 años de funcionamiento

Emissiones evitadas cada año de funcionamiento: 180.000 Tm. CO<sub>2</sub>

Emissiones evitadas durante su vida útil: 10.800.000 Tm. CO<sub>2</sub>

Emissiones en construcción, funcionamiento y desmantelamiento: <225.000 Tm CO<sub>2</sub> / año

Balace de emisiones durante su vida útil: 10.575.000 Tm CO<sub>2</sub> / año

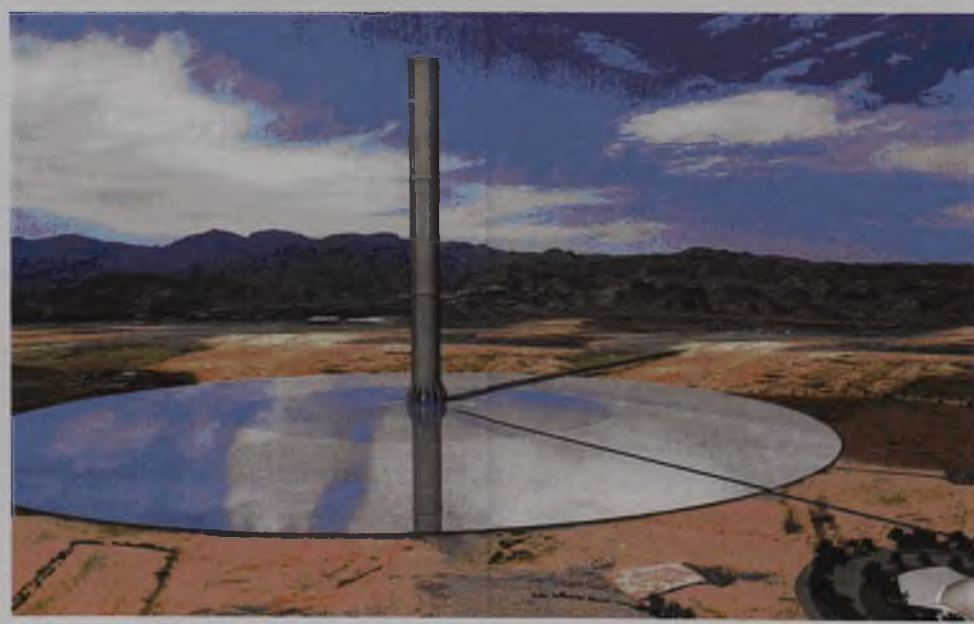
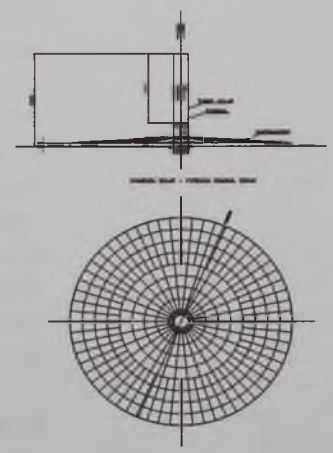
Energía producida cada año de funcionamiento: 182.000 MWh

Barriles de petróleo ahorrados: 310.000 barriles

Energía producida durante su vida útil: 10.920.000 MWh

### Principio de funcionamiento

2. El aire caliente, que es más ligero que el frío, tiende a ascender por la chimenea. La succión provoca que el aire caliente, situado bajo la cubierta de cristal, siga entrando a la torre, y el aire frío exterior entre por el perímetro de la cubierta.





Energía consumida en su construcción: < 230.000 MWh  
 Balance energético durante su vida útil: 10.690.000 MWh  
 (según la referencia del Informe Renovables 2050 de Greenpeace).

Desde el punto de vista tecnológico, es un proyecto cuyos elementos ya han sido probados y han demostrado su fiabilidad, y que en términos económicos presenta valores más que favorables comparado con los de otras energías, como puede verse en la tabla siguiente, con valores para un proyecto de 50 Mw (según Campo3, Iberdrola, Acciona y Abengoa). Los estudios y análisis efectuados revelan que los costes de inversión podrían bajar hasta un 30% con la madurez del proceso constructivo.

1. Torre solar		3. Eólica	
Ratio Inversión / Producción anual	0'90	Ratio Inversión / Producción anual	0'60
Producción (Gwh / año)	182	Producción (Gwh / año)	112
Inversión (millones ¢ / kwh)	3'40	Inversión (millones ¢ / kwh)	1'30
O&M (¢ / Mwh)	9'00	O&M (¢ / Mwh)	19'10
2. Fotovoltaica		4. Termosolar	
Ratio Inversión / Producción anual	3'20	Ratio Inversión / Producción anual	1'80
Producción (Gwh / año)	111	Producción (Gwh / año)	120
Inversión (millones ¢ / kwh)	7'25	Inversión (millones ¢ / kwh)	5'00
O&M (¢ / Mwh)	13'48	O&M (¢ / Mwh)	9'20

Actualmente el proyecto se encuentra en la fase de autorizaciones administrativas. Está liderado por Campo 3, Ingeniería y Consultoría para el Desarrollo Sostenible que, como iniciadores del proyecto y como compañía experta en energías renovables, está desarrollando las tareas de coordinación y dirección; diseño conceptual y dimensionado; selección de terrenos y adquisición de los mismos; estudio de impacto ambiental; elaboración del plan de negocio; confección de estudios complementarios; configuración de la sociedad vehículo; análisis de inversores y selección de los mismos, y búsqueda de la financiación necesaria e ingeniería previa.

Campo 3 ha firmado acuerdos con diferentes compañías españolas y europeas para el desarrollo del proyecto, entre las que cabe destacar a IMASA Ingeniería, Montajes y Construcciones S.A., ubicada en Oviedo, y la mencionada empresa de Stuttgart Schlaich Bergermann und Partner. Asimismo han mostrado apoyos de distinta naturaleza la Universidad de Castilla-La Mancha, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el Ayuntamiento de Fuente el Fresno, la Mancomunidad de Montes Norte, la Diputación Provincial de Ciudad Real, y un importante número de organizaciones empresariales y sociales de la región y la provincia.

Un importante grupo financiero español está desarrollando las tareas de asesoramiento, dado que Campo 3 ha sacado a la venta un alto porcentaje del proyecto a través de la SVP "Torre Solar Castilla la Mancha S.L."

<http://www.ingenieriacampo3.com>  
<http://www.espacioblog.com/forestman/post/2006/12/19/la-torre-solar>  
<http://www.enviromission.com.au/project/video/video.htm>

## Bill Jay

### Con la luz de un bacalao podrido, y otras “dudosas” historias de la prensa fotográfica del siglo XIX

Recientemente visité una exposición de fotografía contemporánea en la que tres fotografías expuestas me proporcionaron alimento para pensar. Tendrán que esperar para entender el juego de palabras. La primera era de Robert Heinecken y mostraba un fotograma de su desayuno. Había colocado el huevo, el bacon, los pastelillos de patata y demás directamente sobre un trozo de papel fotográfico y lo había expuesto a la luz. El aceite había producido unos efectos interesantes en los productos químicos para el revelado. Al lado había una fotografía de Jack Sal, quien, poco tiempo antes, había ganado considerable fama por esparcir galletas saladas en papel fotográfico expuesto al sol durante horas, a veces durante días. Las migas eran como estrellas sobre un cielo nocturno. La tercera era una diapositiva de una colcha hecha de rebanadas de pan tostado colocadas sobre una sábana sensibilizada por el proceso de cianotipia. La fotografía era de Ellen Manchester, creo. Resultaba difícil saber qué representaba cada una de estas imágenes hasta que nos lo dijo un conferenciante.

Una mujer del público, que claramente no era fotógrafa, amablemente preguntó por qué estas personas habían utilizado unos temas tan ridículos para sus fotos. Era una buena pregunta (por lo menos era interesante), pero otras personas de la audiencia se echaron a reír, seguramente artistas. El conferenciante inquirió afablemente que por qué una loncha de bacon era más ridícula que las puntillas o las plantas de Fox Talbot; por qué una galleta era más ridícula que el giroscopio de Man Ray. ¡*Touché!* La mujer respondió que no sabía *por qué*, pero que *lo eran*, lo que provocó carcajadas en la audiencia. Yo también me reí, pero reflexionando un poco creo que la mujer tenía razón. Algunas cosas, en ciertos contextos, son más ridículas que otras.

Los temas “ridículos” no son una prerrogativa de los fotógrafos contemporáneos. Han surgido frecuentemente a lo largo de la historia del medio. Por ejemplo, el bacon de Heinecken no se puede comparar con el fotógrafo que, en 1882, anunció con orgullo que había conseguido producir una fotografía con la luz emitida por un bacalao en putrefacción *The British Journal of Photography*, 7 abril 1882, p. 185. Que el espectador encontrara “*difícil discernir lo que se quería representar*” era irrelevante. El autor de este asombroso descubrimiento tuvo cuidado de no ser despectivo porque “*posiblemente... tenemos aquí el origen de un gran descubrimiento que en el futuro lejano nos permitirá usar la luz, hasta ahora desperdiciada, que produce la descomposición del cuerpo de un animal*”. Vuelvo a ofrecer esta idea como mi contribución personal contra la escasez de energía mundial.

Los bacalao podridos no reemplazaron a las lámparas de carbón o magnesio incandescente en el estudio fotográfico. Sin embargo, veinte años después algunos investigadores infatigables todavía seguían trabajando en el tema. Un tal profesor Gorham de la Universidad de Brown anunció en 1901 que había

conseguido extraer de ternera podrida suficiente iluminación como para fotografiar los aparatos del laboratorio *The British Journal of Photography*, 22 noviembre 1901, p. 745.

Gorham intentaba obtener luz artificial sin calor “y creía que estaba en el buen camino”. Ya no se volvió a oír nada de las imágenes de bistec.

El doctor Lazarus-Barton, director del Laboratorio de Investigación del Cáncer en el Hospital de Middlesex, anunció en 1910 que había tomado fotografías con la luz emitida por un hígado. Incluso le dio nombre al proceso: escotografía *The Amateur Photographer*, 18 enero 1910, p. 52. Lazarus-Barton utilizó todo tipo de tejidos animales en su investigación aunque el que tuvo más poder luminoso parece que fue el producido por un trozo de hígado de oveja, que “producirá una imagen a una distancia máxima de 15 milímetros desde la placa”. Puede que esto fuera una distancia considerable para el doctor Lazarus-Barton pero no suficiente para hacer retratos con un plato de hígado al lado de la cara.

También en Francia se estaban llevando a cabo investigaciones en este campo tan especializado de la fotografía. En 1896, durante una sesión de espiritismo en la Academia de Ciencias de París se anunció que la luz emitida por gusanos luminiscentes podía penetrar el papel negro y afectar una placa seca *The British Journal of Photography*, 18 septiembre 1896, p. 594. Estos importantes datos científicos no ayudaron sin embargo al fotógrafo E. F. Johns, cuando en 1900 fue acusado de montar en bicicleta sin luces. Intentó convencer a un tribunal de que los tres gusanos fosforescentes que llevaba en una caja de celuloide daban una luz igual a la de la vela establecida por la ley y era casi equivalente a la luz de una bici. Se le ordenó pagar las costas del juicio *The Amateur Photographer*, 3 agosto 1900. No le debía funcionar el fotómetro.

No hay evidencia de que las avispas afecten las placas fotográficas, pero tuvieron un curioso uso en la fotografía del siglo XIX. Se debatía si el mejor material para limpiar las lentes era la sustancia de la que están hechos los avisperos *The Photographic Review of Reviews*, III, 1894, p. 179. Esta historia le hizo gracia al editor de la *American Amateur Photographer*, quien escribió: “Pero haced la limpieza cuando el avispero no esté cerca para que te pueda echar una mano” *The Amateur Photographer*, 18 septiembre 1885, p. 371.

Una forma de deshacerse de las avispas y otros insectos en el estudio o en el cuarto de revelado era cerrar la habitación y dejar abierto el tapón de una botella de bromo durante la noche. Se afirmaba que “eso acabaría de forma efectiva con cualquier plaga o insecto”.

Pero volviendo a los temas “ridículos”, puede que los fotógrafos quisieran reintroducir fotogramas en los objetos en lugar del papel fotográfico. Las imágenes de las lonchas de bacon debían ser una novedad. Y la idea no es tan tonta como parece. Ya en 1857 el fotógrafo W. R. Grove le comunicó al Presidente de la Sociedad Fotográfica que había producido fotogramas sobre una trucha recién pescada. Fue muy específico: “Las truchas con las que hice el experimento pesaban casi un kilo cada una, y eran de la variedad asalmonada”. Colocó una hoja en los costados de las truchas y “después de una hora más o menos las quité, y en la parte superior había una copia nítida y clara de la hoja, tal y como hemos visto sobre el papel fotográfico en las primeras etapas de la

*fotografía... La imagen de la hoja sobre la piel del pez era blanca sobre fondo oscuro: parecía que la luz hubiera oscurecido todo menos la zona protegida por la hoja* *Journal of the Photographic Society*, 21 diciembre 1857, p. 128.

Los periódicos decimonónicos animaron a sus lectores en diversas ocasiones a producir imágenes fotográficas sobre fruta madura. Durante unos días se cubre una manzana o alguna otra fruta sin madurar con una caperuza negra para que se vuelva algo pálida, luego se pone el negativo en posición sobre la zona de exposición de la fruta. Cuando la pieza de fruta ha madurado se arranca y se quita el negativo. Sobre la piel hay una imagen fotográfica.

Esta técnica no sólo era una novedad para los fotógrafos aficionados, tenía popularidad. En 1907 una revista afirmaba que *“en el Mercado de Covent Garden a veces hay fruta que tiene imágenes”* *The Amateur Photographer*, 2 julio 1907.

En 1895 un fotógrafo llamado Luigi Uccelli causó gran revuelo con unos experimentos que consiguieron reproducir fotografías en algas. Siete años antes, cuando este caballero italiano pasaba una temporada en Jersey se le cayó accidentalmente un poco de sal sobre un manojo de algas y descubrió que se producía algún tipo de reacción química. Empezó a pensar en la posibilidad de preparar algas como base para imágenes fotográficas. Continuó con sus experimentos mientras residía en Penzance y Cornwall, y después de años de muchos esfuerzos e innumerables fracasos pudo separar la escurridiza superficie y revelar imágenes reconocibles en este fino, maleable e inusual sustituto del papel sensibilizado. Uccelli no reveló el secreto de su éxito, pero las imágenes sobre algas que produjo del Papa, Sarah Bernhardt y otras celebridades recibieron la aprobación general; una revista afirmaba que *“el efecto es al mismo tiempo original y decorativo”* *The Amateur Photographer*, 3 julio 1896, p. 15; y *The Photographic Review of Reviews*, febrero 1895, p. 53.

También fue original y decorativo el invento de un fotógrafo de Chicago en 1891. Descubrió como *“estampar imágenes indelebles sobre piel humana con la ayuda de la fotografía”*. Puede que estas imágenes fueran indelebles, pero no eran permanentes. En un artículo había una reseña sobre este descubrimiento: *“Se dice que entre los jóvenes de Chicago se está poniendo de moda llevar un retrato de sus novias en el brazo hecho con esta técnica, y para los que son inconstantes que no sea permanente no supone una desventaja”* *The Photographic News*, 21 agosto 1891, p. 592. Diez años más tarde las fotografías en la piel fueron redescubiertas por un farmacéutico rumano llamado Dinkeresco; y otra vez se comenta: *“se está poniendo muy de moda llevar pequeños retratos impresos en la muñeca o el brazo”* *The Amateur Photographer*, 11 enero 1901, p. 25. Era una moda cara. Los retratos de Dinkeresco costaban entre cinco y diez guineas, lo que era una suma considerable al final del siglo, lo que hoy día supondría multiplicar al menos por quince esas cifras.

A los lectores que estén pensando en reinventar esta moda les contaré encantado los secretos de este proceso con la esperanza de que algún día pueda ver una exposición de fotografías sobre el cuerpo del artista en lugar de las espartanas paredes de una galería. Se necesitan dos tipos de solución: la primera son doce granos de cloruro sódico por onza; la segunda son 40 granos de nitrato de plata por onza. Untar la primera solución sobre la piel y dejar secar. Luego aplicar cuidadosamente la segunda solución sobre la misma zona y dejar

secar. Esta parte debe hacerse en la oscuridad. Pegue un negativo sobre la zona sensibilizada y asegúrese de que la película queda totalmente adherida a la piel. Exponga esta zona al sol hasta que se imprima correctamente. Éste es un proceso de impresión, no necesita revelado. Pase una esponja con una solución saturada de hiposulfato y límpielo. Ahora ya es un dibujo fotogénico viviente. La imagen dura bastante tiempo y desaparece gradualmente.

Si quiere borrar la imagen de forma rápida no use el quitamanchas que era habitual en el siglo XIX, el cianuro de potasio. Se puede encontrar una solución más efectiva, y menos tóxica, en *The Photographic Times*, Vol. XI, 1881, p. 182. Consúltelo.

La idea de imprimir fotografías en diversas partes de la anatomía reaparecía continuamente. “*El último grito, según la prensa diaria de 1906, es llevar fotos en las uñas*” (pocos meses antes la moda eran las fotos en botones). El precio de un retrato en una uña era de media guinea “*y después de tres semanas el crecimiento unguicular hace necesaria su renovación*”. La caducidad prevista no es nada nuevo.

Se han usado tantas sustancias “ridículas” como compuestos químicos fotográficos que una lista detallada requeriría todo un libro. El lector quedaría impresionado incluso con una rápida ojeada a la prensa fotográfica del siglo XIX por la profusión de variaciones individuales de los procesos habituales. Los historiadores contemporáneos consideran la técnica del colodión y el proceso de impresión de albúmina como la combinación más común y ampliamente usada en la fotografía del siglo XIX. Y tienen razón. Pero lo que muchas veces se pasa por alto es que había tantas variedades de estos procedimientos como fotógrafos los usaban. Parecía que cada persona había adaptado las soluciones a sus propias necesidades o que había inventado variaciones totalmente nuevas que nunca llegaron más allá de la fase experimental.

Un buen ejemplo de un problema que acabó teniendo una amplia variedad de soluciones fue el inconveniente de revelar una placa de colodión justo después de la exposición, cuando la superficie estaba todavía mojada. Al colodión se le añadían muchas sustancias para conseguir que fuera sensible y estuviera “húmedo” durante un largo periodo de tiempo para liberar al fotógrafo del tenderete de revelado. Estas sustancias incluían, entre otras: glicerina, azúcar, miel, caramelo, melaza, malta, sirope de frambuesa, sirope de pasas, vinagre, leche desnatada, té, café, licores, tabaco, vino de jengibre, jerez, cerveza, morfina, goma arábiga y muchos más. Cada semana se inventaba una nueva forma de procesado. Además de la índole de los conservantes, esto provocó que un escritor hiciera el siguiente comentario acerca de estos “investigadores”: “*Cuando ya se había avivado la imaginación, la capacidad para investigar se acrecentó por un procedimiento tan científico como el subirse a una silla, y desde un punto de vista elevado someter a escrutinio el contenido de la despensa*”. Ésta fue, sin duda, la etapa culinaria de la fotografía.

Una vez leí un artículo bastante serio, casi científico, de un historiador que estaba intentando demostrar que el inventor de la fotografía no había sido Talbot, ni tampoco Daguerre, sino un noruego que, sin darse cuenta, había puesto un papel que estaba salpicado con zumo de arándanos en su cámara oscura. Se le había olvidado hasta que horas más tarde, de improviso, había aparecido una imagen. Suena a escepticismo, y lo es,

aunque esto no quiere decir que la historia no tenga validez. Cosas más raras han pasado en éste y otros campos de la investigación humana. De hecho, le tengo un cariño especial a la invención de la fotografía de zumo de arándanos.

Además de los conservantes, y el zumo de arándanos, se han utilizado otras sustancias raras en la fotografía. Antes de que se usara el colodión se probaron varios componentes en el intento de hacer que los productos químicos fotosensibles se adhiriesen al cristal, incluyendo la baba de caracol. La idea tenía sentido –los caracoles pueden trepar por un cristal sin ninguna dificultad– pero no era muy práctica.

En 1860 un fotógrafo le recomendó al técnico de revelado añadir sidra y clavos oxidados a los ambrotipos y “descubrió que funcionaba a las mil maravillas”. Otro fotógrafo recomendaba un revelado hecho con musgo irlandés *The Photographic News*, 25 enero 1867, p. 47. Hubo otro que inventó un papel sensibilizado con cáscaras de nueces *The Photographic News*, 31 octubre 1862, p. 528. El profesor J. Towler escribió en 1876 una larga y detallada explicación sobre las diversas formas en las que se pueden usar las castañas locas en fotografía *The Photographic Times*, VI, 1876, pp. 29-30. Después de la maceración, filtrado y varias decantaciones lo que le quedó a Towler fue una masa blanca que utilizó como sustituto del almidón para fijar la impresión, un líquido amarillento que usó como conservante para el colodión, y algunos posos secos que usaba para hacer pan y pudín.

Unos años más tarde apareció un artículo en varias revistas fotográficas que describía cómo hacer papel sensible con zumo de remolacha *The Photographic Times*, IX, 1879, p. 39. El mismo año, 1879, el fotógrafo alemán F. H. Voigt usó las humildes patatas intentando que el papel de albúmina fuera más maleable para retocarlo con el lápiz. Se frotaba la zona de albúmina que se iba a retocar con una rodaja de patata recién cortada, en vez de hacerlo con el polvo abrasivo habitual *The Photographic Times*, IX, 1879, p. 140. Otro alemán recomendaba añadir cáscaras de huevo machacadas al colodión *The Photographic Times*, I, 1871, p. 154. Hay un largo etcétera. Después de leer cientos de estas recomendaciones queda prolíficamente claro que nuestros predecesores tenían inventiva, curiosidad y, algunas veces, ingenio. La fotografía no consistía en un sistema rígido con materiales preparados de forma comercial y procedimientos y temas intocables. Era algo dinámico, sorprendente, apasionante y con posibilidades abiertas. Les encantaba este medio, y se divertían jugando con él. Y si de vez en cuando algún experimento resultaba útil para los colegas, pues mucho mejor.

En este contexto las fotos de galletas y fotogramas de huevos y bacon no parecen tan ridículos. Por otra parte... vale, de acuerdo, hay un proceso del siglo XIX que, por mucho que intento racionalizar, todavía parece un tanto... ridículo. En 1902, un investigador llamado R.A. Reiss, en un artículo para la Academia de la Ciencia de París, recomendaba sustituir el agua de los líquidos de revelado por orina *American Amateur Photography*, XIV, 1902, p. 357.

Los franceses, como te dirá cualquier inglés, son caprichosos, y me alegra decir que la idea fue minuciosamente investigada al otro lado del Canal por un personaje de la talla del comandante general James John Waterhouse. Descubrió que la orina sólo funcionaba con una marca específica de placa fotográfica *Photography*, 21 agosto 1902, pp. 578-579, hecha en Francia... por supuesto.

Sir John Herschel, *Plumas de pavo real*, 1845. Cianotipo, 21 x 26 cm. Colección Gersheim, Austin (Texas)



Specimen  
of  
Cyanotype

Mi loquilla bien amada me daba de cenar. Por la ventana abierta del comedor contemplaba yo las movientes arquitecturas que hace Dios con los vapores, las maravillosas construcciones de lo impalpable, y me decía a lo largo de mi contemplación: 'Todas estas fantasmagorías son casi tan bellas como los ojos de mi bienamada, de mi loquilla monstruosa de ojos verdes'.

Y, de repente, recibí un violento puñetazo en la espalda, y oí una voz grave y encantadora, una voz histérica y como enronquecida por el aguardiente, la voz de mi querida y pequeña bienamada que decía: '¿Pero vas a comerte ya la sopa, maldito vendedor de nubes?'

**Charles Baudelaire**

La sopa y las nubes



Cuando una molécula se va es debido a una acumulación accidental de energía algo mayor de la habitual, que es lo que se necesita para liberarla de la atracción de sus vecinas. Así pues, puesto que las moléculas que se van tienen más energía que la media, las moléculas que quedan tienen en promedio un movimiento menor que el que tenían antes. De modo que el líquido se enfría poco a poco cuando se evapora. Por supuesto si una molécula de vapor llega desde el aire hasta el agua que está por debajo, aparece de repente una gran atracción cuando la molécula se aproxima a la superficie. Esto acelera la partícula incidente y da lugar a una generación de calor. Así, cuando las moléculas dejan la superficie roban calor; cuando regresan generan calor. Por supuesto, cuando no hay evaporación neta el resultado es nulo: el agua no cambia de temperatura. Si soplamos en el agua para mantener una preponderancia continua en el número de moléculas que se evaporan, entonces el agua se enfría. Por lo tanto, ¡hay que soplar en la sopa para enfriarla!

**Richard P. Feynman**  
Cómo enfriar la sopa

## Juan Manuel R. Parrondo

### Energía microscópica: del demonio de Maxwell a los motores moleculares

El calor, es decir, la energía térmica, fluye de los cuerpos calientes a los fríos. Ésta es una constatación aparentemente trivial. No sólo se desprende de nuestra experiencia cotidiana, sino que la mayoría de la gente diría que responde a un principio lógico por el cual todo tiende a ser homogéneo: el cuerpo frío se calienta y el caliente se enfría, hasta que igualan sus temperaturas.

Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. La temperatura es una medida de la energía “media” de las moléculas. En un cuerpo caliente las moléculas tienen más energía que en uno frío, pero sólo en promedio. Maxwell estudió en el siglo XIX cómo la energía se distribuye entre las moléculas de un gas y descubrió que es posible encontrar algunas moléculas muy lentas en un gas caliente y algunas moléculas muy rápidas en un gas frío, a pesar de que, en media, las del caliente son más rápidas que las del frío. ¿No sería entonces posible dejar pasar estas moléculas lentas del gas caliente hacia el frío, y las rápidas del frío al caliente? Maxwell imaginó un “demonio”, un ser capaz de observar las moléculas de cada gas y de abrir y cerrar una pequeña compuerta, permitiendo esta transferencia selectiva **01**. De este modo, el demonio de Maxwell podría calentar el gas caliente y enfriar el gas frío sin necesidad de aportar energía adicional (salvo la necesaria para abrir la compuerta que puede ser tan pequeña como se quiera). Este demonio permitiría mantener calientes las casas en invierno sin necesidad de energía, o extraer la energía, prácticamente ilimitada, de las moléculas de agua del mar. Sería por tanto la solución de todos los problemas energéticos del planeta.

Obviamente, el demonio de Maxwell no existe, ni puede existir (aunque la obsesión por diseñar motores perpetuos similares al demonio se ha apoderado de bastantes incautos). Pero ¿por qué no puede existir? La respuesta no es obvia. Es más, muchos pensamos que la Física aún no tiene una respuesta completamente satisfactoria a esta pregunta. La imposibilidad del demonio de Maxwell es equivalente a la conocida segunda ley de la termodinámica, que afirma que el desorden o la “entropía” del universo tiene que crecer siempre en el tiempo. Con su demonio, Maxwell mostró que esta ley no es una ley fundamental sino probabilística y no se satisface en sistemas muy pequeños en los que la entropía puede disminuir debido a fluctuaciones. Sin embargo, esa disminución fortuita y transitoria de la entropía no se puede acumular ni amplificar para obtener motores perpetuos macroscópicos, sino que queda relegada únicamente al mundo microscópico.

La energía en el mundo microscópico se comporta de manera muy diferente a como lo hace en el mundo macroscópico. En el mundo macroscópico, las piezas de un motor se frenan por sí solas cuando el motor deja de funcionar, y la energía se disipa en forma de calor. Pero el calor no es más que energía distribuida aleatoriamente entre las moléculas de un cuerpo. En el mundo microscópico el calor es agitación y esta agitación es incesante. Por tanto, nada se frena, lo cual, aunque en un principio pudiera parecer una ventaja, obliga a utilizar estrategias para diseñar motores microscópicos diferentes de las utilizadas en el mundo macroscópico.

Cuando hablamos de motores microscópicos, nos referimos a motores realmente pequeños, de escala nanométrica y formados por una o unas pocas moléculas. Nuestras células poseen una gran variedad de estos motores: algunos trasladan material de una parte a otra, especialmente en los procesos de división celular; otros leen constantemente nuestro ADN para duplicarlo o para elaborar proteínas. Las unidades vitales más simples, los virus, están esencialmente formados por una cápsula llena de material genético empaquetado de forma muy compacta. Un motor molecular es quien se encarga de extraer el ADN de la cápsula y de volverlo a introducir a gran presión en su interior.

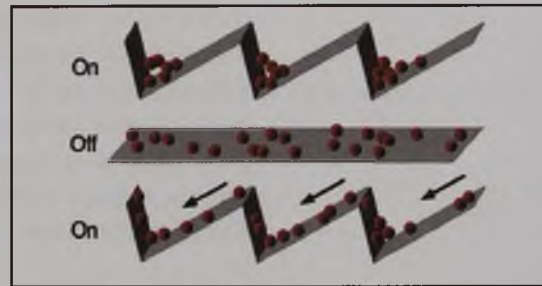
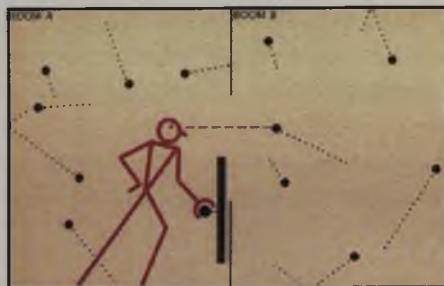
Nuestros músculos no funcionan como los brazos de un robot o una grúa. No hay un motor que ejerce una fuerza macroscópica sobre los tendones. La fuerza que ejerce el músculo al contraerse es la suma de la fuerza ejercida por millones de motores moleculares formados por miosina y filamentos de actina. Recientemente, químicos de la Universidad de California en Los Ángeles han obtenido fuerzas macroscópicas, capaces de doblar una pequeña lámina de metal, mediante la suma de muchos motores moleculares, creados esta vez de forma artificial.

¿Cómo es posible que estos pequeños motores logren movimientos sistemáticos si están sujetos a la incesante agitación térmica del mundo microscópico? Un nuevo campo de investigación, iniciado a principios de los años noventa, estudia los motores moleculares o motores brownianos (en referencia al llamado movimiento browniano, que es el movimiento azaroso que experimentan partículas muy pequeñas en un fluido debido a las colisiones con las moléculas del mismo), tratando de encontrar los mecanismos y los principios de diseño que estos motores utilizan. Algunos de estos mecanismos muestran que la agitación térmica no sólo no es un impedimento para su funcionamiento sino también una fuente de energía útil. En cierto modo, los motores moleculares parecen demonios de Maxwell naturales, aunque no violan nunca la segunda ley de la termodinámica.

Uno de los mecanismos más simples fue propuesto por los físicos franceses Armand Ajdari y Jacques Prost en el año 1992. Se trata de la llamada *flashing ratchet* **02**. En la figura podemos ver cómo actúa. Se colocan partículas muy pequeñas en un campo de fuerzas que se enciende y se apaga. El campo de fuerzas se representa mediante una superficie en forma de dientes de sierra y empuja a las partículas hacia los valles de estos dientes. Cuando el campo de fuerzas se apaga, las partículas realizan un movimiento browniano azaroso pero simétrico (tienen la misma probabilidad de ir a la izquierda y a la derecha). A pesar de esta simetría, cuando el campo se vuelve a conectar, se produce un movimiento hacia la izquierda. La razón es

01 "Demonio" de Maxwell

02 *Flashing ratchet*



bastante simple: en su movimiento azaroso, es relativamente fácil que las partículas recorran la distancia corta entre el valle y la cúspide más cercana (a su izquierda), mientras que es bastante difícil que alcancen la cúspide más lejana (a su derecha). Por supuesto, para lograr este efecto es necesario que los tiempos de encendido y apagado estén bien elegidos.

Este mecanismo se llama *ratchet*, que es la palabra inglesa que designa las ruedas con dientes asimétricos que se utilizan en mecanismos de relojería, llaves de carraca o trinquetes. Una *ratchet* es un dispositivo que puede girar sólo en una dirección. Si este dispositivo se acopla con una fuente de movimiento aleatorio simétrico, "rectificará" dicho movimiento en la dirección deseada: cancela las fluctuaciones que se dirigen en una dirección y consolida las que van en la dirección correcta, como ocurría en los antiguos relojes automáticos que se daban cuerda utilizando los movimientos azarosos de la muñeca. El dispositivo de Ajdari y Prost también cancela las fluctuaciones que van hacia la derecha, porque al volver a conectar el campo de fuerzas, éste hace que las partículas retornen al valle de donde vinieron. Por el contrario, consolida y promueve las fluctuaciones hacia la izquierda, empujando las partículas hacia el siguiente valle.

Se denomina efecto *ratchet* a cualquier tipo de mecanismo capaz de rectificar fluctuaciones simétricas. Imaginen que deben conseguir que una hormiga que vaga sobre una mesa llegue hasta uno de sus extremos. Tienen dos opciones: empujarla hasta allí, o utilizar un efecto *ratchet*. La segunda consistiría en esperar a que la hormiga avance en la dirección correcta un pequeño tramo del camino y colocar entonces una barrera que impida que retroceda. Esperamos de nuevo a que la hormiga en su movimiento azaroso recorra una pequeña distancia en la dirección correcta y avanzamos la barrera. Continuamos con este proceso de aprovechar las fluctuaciones "correctas" del movimiento azaroso de la hormiga para lograr nuestro objetivo sin necesidad de empujarla.

La *flashing ratchet* es demasiado simple para dar cuenta de los mecanismos que animan los motores moleculares biológicos e incluso los químicos artificiales. Sin embargo, ha servido como ejemplo elemental para estudiar qué ocurre con la energía a escalas moleculares y cómo puede ser utilizada, a pesar del azar ineludible al que está sometido el mundo microscópico, y ha abierto una nueva línea de investigación que probablemente dará lugar a nuevos avances tecnológicos en los próximos años y a una mayor comprensión del mundo microscópico y de muchos procesos biológicos a nivel celular.

# Hans Jenny

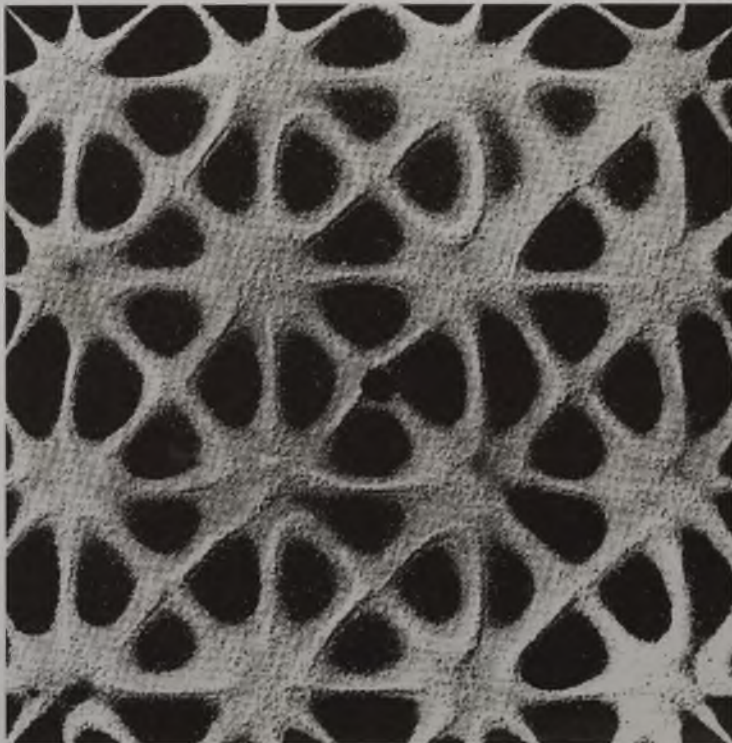
## Cimática

Fotografías tomadas de Hans Jenny, *Cymatics. A Study of Wave Phenomena and Vibration*: Macromedia Publishing, USA, 1967.

El científico y músico alemán Ernst Chladni (1756-1827), conocido como el padre de la acústica, demostró que la vibración sonora afecta a la materia. Al aplicar un arco del violín alrededor del borde de una placa cubierta con arena fina, la arena forma precisos patrones geométricos. A finales del siglo XIX, estos ensayos fueron desarrollados por Margaret Watts-Hughes, y en los años sesenta del XX, Hans Jenny proporcionó intrincados patrones producidos irradiando arena, líquidos y polvos de diferentes sustancias con un generador de frecuencias y altavoces. La variabilidad e invariabilidad de los patrones mostraba la relación entre sustancia y vibración, demostrando la energía del sonido como determinante material. Hans Jenny acuñó el término cimática (*cymatics*, del griego *τα κυματικά*, materias que pertenecen a ondas) para describir el estudio de la relación de las ondas (perturbaciones, vibraciones o variaciones de energía que se propaga, y una vez generada es independiente de su fuente) con la materia.







1. Agitadas por vibraciones de sonido, partículas de polvo de lycopodium comienzan a moverse generando corrientes regulares que cambian su configuración al cambiar la frecuencia. Las flechas indican la dirección del flujo de corriente de partículas. Se muestra así que las partículas están determinadas por una doble razón estructural: además de la agitación provocada por cada una de las partículas, se desvela un comportamiento de agregación por el que las partículas se encuentran agrupadas según estructuras de las que comienzan a formar parte y que existen como efecto de la energía de las ondas.

2. Partículas de arena en estado de flujo por la excitación de osciladores de cristal a una frecuencia de 10.700 cps.

3. Figura sonora producida por excitación piezoeléctrica sobre arena. La formación de líneas y nodos se aprecia perfectamente.

4. Una irradiación acústica transforma una superficie homogénea de polvo de lycopodium en un número de agregaciones copulares, cada una de las cuales gira sobre su propio eje y al mismo tiempo gira de forma constante alrededor de la figura completa.



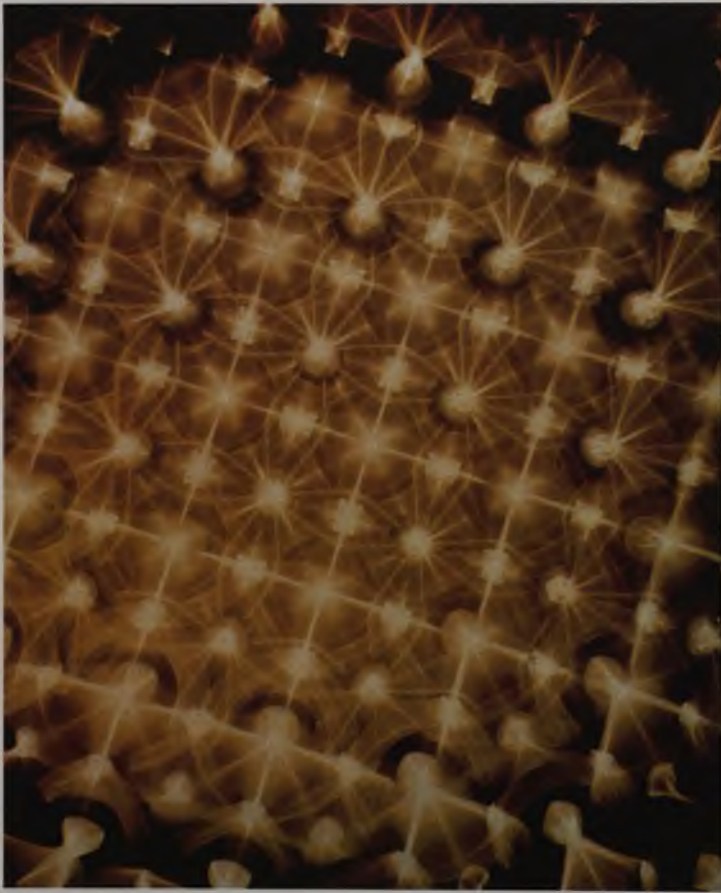
5. Las vibraciones de sonido, de acuerdo a su frecuencia, producen un flujo de movimiento de partículas, del centro a la periferia y de la periferia al centro, creándose una concentración del polvo de lycopodium en un promontorio que por efecto del sonido no cesa de girar. Al mismo tiempo, dos centros de erupción giran en sentidos contrarios, primero en el sentido de las agujas del reloj, y después en el sentido contrario. Cualquier cambio en la frecuencia de las vibraciones sonoras, cambia tanto los sentidos de los giros como la configuración del conjunto.

6. Cuando el caolín líquido comienza a solidificarse bajo el efecto de vibraciones sonoras, asume una consistencia y unas configuraciones en constante circulación, generando patrones radiales de carácter orgánico.

7. La misma masa de caolín solidificada muestra los patrones morfológicos de una formación dendrítica más que un carácter cristalino.







8. Cuando el caolín líquido es afectado por vibraciones de sonido, comienza a agitarse de forma regular de acuerdo a las frecuencias, en un movimiento del centro a la periferia y de la periferia al centro, generándose patrones de gran regularidad.

9. La superficie de un líquido muestra también el efecto de las ondas sonoras con determinada frecuencia. El relieve de la superficie muestra un determinado patrón rítmico cuya morfología se ve alterada por un cambio de frecuencia.

10-11. Una fina película de líquido se irradia con sonido, y como resultado se desvelan los patrones morfológicos de la agitación del líquido mostrando complejas estructuras de diagonales, perpendiculares, polígonos, curvas prácticamente estables mientras se mantenga la irradiación sonora en la misma frecuencia. Estos patrones armónicos pueden producirse en películas de diferentes líquidos mediante vibraciones, ordenados hasta en la más pequeña esquina. Estos efectos cimáticos pueden observarse y producirse también en un nivel microscópico.





# Naoya Hatakeyama

## Explosión

Mirando hacia abajo desde lo alto de la cantera, el ingeniero de explosiones me dice cómo debo situar mi cámara. *“Un poco más hacia delante y un poco más hacia la derecha”*. Paso a paso fijo la posición del trípode.

Cuando el sonido de una sirena que se oye a lo lejos cesa, veo cómo la ladera revienta de repente, alcanzando 20 metros de altura. El aire me golpea con una violentísima contundencia. Unas 2.000 toneladas de rocas han volado por los aires y, gradualmente, todos los restos flotan en la atmósfera y después vuelan directamente hacia mi cámara.

Mientras la pongo a buen recaudo, sorteando los trozos de rocas, se me ocurre preguntarme si hay en japonés un equivalente para la palabra “naturaleza”. Pienso esto porque las instrucciones del técnico son siempre correctas. Sin duda, él comprende perfectamente la naturaleza de la roca, es decir, tanto su composición como la del terreno al que pertenecen. Después cava un agujero y lo rellena con explosivos. Luego se vuelve hacia mí y dice, señalando con el dedo: *“Las rocas volarán exactamente hasta aquí”*

A través de su larga experiencia en explosiones, él es capaz de mantener una conversación con la naturaleza de las rocas y éstas pasan a formar parte de sí mismo. Uno no puede aspirar a tener ese grado de comprensión solamente mirando y observando. Y aquí reside el secreto de lo que quiere decir entender la naturaleza.

¿Se entiende todavía la fotografía como una técnica? Si la fotografía consiste en comunicar por medio de la naturaleza de la luz, el fotógrafo puede acceder al conocimiento profundo de las cosas. Si, por contra, la fotografía ha perdido su capacidad de ser una herramienta técnica se perdería un método para comprender la naturaleza. Si esto es así, no importa cuánto enfatizamos algo y lo convirtamos en representación. No haremos otra cosa que admirar la naturaleza desde lejos, para siempre.











# La materia de la arquitectura *The matter of architecture*

I Congreso Internacional de Arquitectura de la Fundación Miguel Fisac  
*1<sup>st</sup> International Congress of Architecture of the Fundación Miguel Fisac*

Almagro, 17, 18 y 19 Octubre / October 2007

## Programa / Program

### Miercoles / Wednesday 17.10.2007

- 19,00 Apertura / *Opening ceremony*  
**Ramón Ruiz-Valdepeñas.** Presidente  
de la Fundación Miguel Fisac
- 19,30 Lección inaugural / *Opening lecture*  
**Francesco Dal Co y Luis Fernández-  
Galiano**

### Jueves / Thursday 18.10.2007

- 9,30 Ponencia / *Speaker*  
**Iñaki Bergera.** ETSA de Navarra
- 10,30 Ponencia / *Speaker*  
**Cino Zucchi.** Facoltà di Architettura  
di Milano
- 11,30 Pausa café / *Break coffee*
- 12,00 Comunicaciones / *Communications*
- 13,30 Almuerzo libre / *Lunch free*
- 15,00 Comunicaciones / *Communications*
- 16,30 Ponencia / *Speaker*  
**Mohsen Mostafavi.** Cornell University
- 17,30 Ponencia / *Speaker*  
**Mansilla+Tuñón.** ETSA de Madrid
- 18,30 Mesa redonda (abierta) / *Discussion (open)*  
**Iñaki Bergera/Cino Zucchi/Mohsen  
Mostafavi/Mansilla+Tuñón**

### Viernes / Friday 19.10.2007

- 9,30 Ponencia  
**Carles Muro Soler.** ETSA de Barcelona
- 10,30 Ponencia / *Speaker*  
**Luis Martínez Santa-María.** ETSA  
de Madrid
- 11,30 Pausa café / *Break coffee*
- 12,00 Comunicaciones / *Communications*
- 13,30 Almuerzo libre / *Lunch free*
- 15,00 Comunicaciones / *Communications*
- 16,30 Ponencia / *Speaker*  
**Juhani Pallasmaa.** Helsinki University
- 17,30 Ponencia / *Speaker*  
**Kengo Kuma.** Keio University
- 18,30 Mesa redonda (abierta) / *Discussion (open)*  
**Carles Muro/Luis M. Santa-María/  
Juhani Pallasmaa/Kengo Kuma**
- 19,30 Lección Clausura / *Closing ceremony*  
**William J.R. Curtis**

NATO DE LA FUNDACIÓN MIGUEL FISAC  
Bureau Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha  
Asociación de Ciudad Real del COACM  
Dirección de Urbanismo y Vivienda de la Junta  
Comunidades de Castilla La Mancha  
Asociación Provincial de Ciudad Real  
Ayuntamiento de Dalmiel  
Ayuntamiento Rural de Ciudad Real  
Instituto Superior de Investigaciones Científicas  
Laboratorio Eduardo Torroja

UNIVERSIDADES COLABORADORAS  
Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid  
Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid  
Escuela de Arquitectura de Castilla La Mancha  
Escuela de Arquitectura de la Universidad San Pablo CEU de Madrid  
Escuela Superior de Diseño Pedro Almodóvar  
Escuela de Arquitectura de Ciudad Real

COMITÉ ORGANIZADOR  
Carles Muro Soler  
Presidente de la ETSA de Madrid

COMITÉ CIENTÍFICO  
Francesco Dal Co  
Presidente de la Facultad de Arquitectura de Venecia  
Luis Martínez Santa-María  
Presidente de la Universidad de Castilla-La Mancha  
Carles Muro Soler  
Presidente de la ESAYA Universidad Europea de Madrid  
Luis Martínez Santa-María  
Presidente de la ETSA de Madrid  
Luis Martínez Santa-María  
Presidente de la ETSA de Sevilla  
*Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Formas de arquitectura y arte. 17/9/2007, #17.*

Información y Consulta  
Ana Victoria López  
Fundación Miguel Fisac  
C/Carlos López Bustos 3.  
13003 Ciudad Real (España)  
Telefono: 0034 926 271 268  
congreso@fundacionfisac.org  
www.fundacionfisac.org

Information and enquires  
Ana Victoria López  
Fundación Miguel Fisac  
C/Carlos López Bustos 3.  
13003 Ciudad Real (España)  
Telefono: 0034 926 271 268  
congreso@fundacionfisac.org  
www.fundacionfisac.org

INSTITUCIÓN ORGANIZADORA / ORGANIZING INSTITUTION

Fundación Miguel Fisac

Idea

Diseño

Prototipo

Estudio

Instalación



maqueta banco río



**Tecnología & Diseño**  
cabanes

Avda. de la Ciencia, 7  
13005 Ciudad Real, Spain  
Tel.: +34 926 25 13 54  
Fax: +34 926 22 16 54  
info@tdcabanes.com

[www.tdcabanes.com](http://www.tdcabanes.com)

# *Vega de Somosaguas en Pozuelo de Alarcón*



79 viviendas  
de 1,2,3 y 4 dormitorios

Av. De La Carrera nº 5-7  
(Junto al Hospital Quirón)

Tlf: 91 512 20 79

# *Residencial Mirabal en Boadilla del Monte*



43 viviendas  
de 2 y 3 dormitorios

(a 5 min. del Hospital  
Puerta Hierro - Majadahonda)

Tlf: 91 512 20 79

viviendas exclusivas

 **Lualca**  
[www.lualca.es](http://www.lualca.es)



**MALPESA**



**AMPLIACIÓN DEL MUSEO DEL PRADO, Madrid**  
Arquitecto: D. Rafael Moneo Vallés  
Ladrillo cara vista prensado: Prado

**CERÁMICA MALPESA, S.A.**  
Ctra. N-IV, Km. 303 • Apartado, 24 • 23710 Bailén (Jaén)  
Tlf.: 953 670 711 • Fax: 953 670 352  
E-mail: malpesa@malpesa.es • <http://www.malpesa.es>



Diseño y producción de material cerámico

# energía solar...

... así de sencillo



Diseño e instalación de aporte solar térmico adaptado al N.C.T.E.

Para más INFORMACIÓN llame al 926 27 33 44.

Un equipo técnico le atenderá

[calyser.es](http://calyser.es)





*“Consisten estas piezas en una activación de mínimos signos sensoriales que hacen visibles las energías naturales que permanentemente existen en un ambiente. Una de las formas de hacerlas visible es crear obstrucciones en los flujos de energía de manera análoga a como se experimenta un flujo de agua introduciendo la mano y creando pequeñas turbulencias que facilitan la apreciación sensorial, activándolo.”*

Juan Navarro Baldeweg

ISSN 1886-7693



formas **17** septiembre 2007

Revista del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real

PVP 18 euros