

DC.17-18

AUTOR: RAMÓN FAURA COLL
UNIVERSIDAD: UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
TÍTULO: CAP I POTA
SUBTÍTULO: DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD EN MIRALLES Y PINÓS
PABELLÓN DE DEPORTES EN HUESCA, 1988-1994 - PABELLÓN DE TIRO CON ARCO, 1992

PALABRAS CLAVE: TIRO CON ARCO VS PABELLÓN DE PELOTA - PABELLÓN DE LA REPÚBLICA DE 1937 - PESSAC - MAISON EN VAUCRESSON - ANTES Y DESPUÉS - ANDY WARHOL - VIRGIL STARKWELL - L. BENEVOLO - S. SERLIO - LE CORBUSIER VS VAILLAT - IDENTIDADES - J. LL. MATEO - I. DE SOLÀ-MORALES - PABELLÓN DE DEPORTES DE HUESCA - LA CUBIERTA MAÑA Y EL HUNDIMIENTO - L. FERNÁNDEZ-GALIANO - BLAISE PASCAL - JEAN PROUVÉ - REMIENDOS Y ZURCIDOS - F. LL. WRIGHT - CASA WINSLOW - TALIESIN WEST
IMÁGENES: HISAO SUZUKI, COLUMBIA UNIVERSITY - AVERY LIBRARY

NÚMERO DE PÁGINAS: 20
NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS: 68.110

SECCION:
03. CRÍTICA

ARTICULO:
03/3



“CAP I POTÀ”

DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD EN MIRALLES Y PINÓS

Ramon Faura Coll

TIRO CON ARCO Y EL PABELLÓN DE PELOTA

Hace no demasiado, muchos estudiantes aún se perdían tratando de encontrar las instalaciones de Tiro con arco de Enric Miralles y Carme Pinós. Por allá 1991, con un área olímpica del Valle de Hebrón —allí se *encuentra* el edificio— todavía patas arriba, es fácil comprender que muchos, en su enfebrecida búsqueda, agotados de subir y bajar terraplenes, agotados de pisotear pavimentos sin una brizna de hierba asomando por entre sus juntas, acabaran extraviándose o desistiendo. Ocasionalmente, alguno se contentaba con dar un par de vueltas alrededor del pabellón de pelota. Ese sí que era fácil de encontrar. Otros, maldecían el trazado serpenteante de las calles y, sobretodo, las fuertes pendientes. Se juraban que seguro que sí, que el edificio estaba *ya concluido*, que había fotografías, que incluso habían leído en alguna parte que la obra estaba *terminada*. Eso siguió siendo así pasados los juegos olímpicos. Eso debe seguir siendo así, hoy, imaginamos, cuando el visitante es alguien joven o foráneo o, simplemente, no está advertido. En cierto modo, no es demasiado aventurado afirmar que muchas de las visitas que recibe el pabellón de pelota de Garcés y Soria se deben al cansancio de todos aquellos que hastiados de subir y bajar cuestras, renuncian a encontrar el tiro con arco.

Cabría aducir que el pabellón de pelota se encuentra al lado de una arteria principal y que, además, está a un tiro de piedra de la salida del metro. Y también podría aducirse que al hallarse en la parte más alta del área olímpica, su silueta se recorta con más frecuencia contra el cielo. Todo eso es cierto, no cabe duda. Pero también es evidente que el lugar donde cada edificio se instala no explica por sí solo la rotundidad de uno frente a la disolución del otro. En realidad, incluso si intercambiaran sus respectivos emplazamientos, la confusión sería la misma, y los visitantes, terminarían también, irremediabilmente, dando vueltas al pabellón de pelota.

Intercambiar sus emplazamientos es, en rigor, una hipótesis sin sentido. Si bien el pabellón de pelota puede emplazarse en cualquier sitio —puede emplazarse pese al sitio—, tiro con arco sólo puede estar dónde está. Si lo arrancáramos de su emplazamiento, perderíamos buena parte del edificio. En todo caso, la comparación entre ambos edificios no es ociosa. Si bien aquello que proponen puede situarlos en un plano de rotunda antinomia, las fechas de concepción y su situación, topográfica e histórica, los convierte en dos realidades íntimamente ligadas. [II.1]

No demasiado lejos de ambos edificios se encuentra otro edificio que en su día también fue muy celebrado —en su día, se entiende, en 1937, cuando se manifestó en París por primera vez. Nos referimos al pabellón de la República de Josep Lluís Sert. En este caso, la revisión construida en ocasión de los juegos olímpicos consiste, literalmente, en un edificio arrancado de su lugar —si es que un recinto de una Exposición Universal pertenece a un lugar. En todo caso, lo que hoy vemos en el área del Valle de Hebrón es una réplica de lo ocurrido por París unos cincuenta años antes. No conocemos con exactitud qué tenían en la cabeza los responsables de la reconstrucción en el Valle de Hebrón. Cabe asumir la operación como una demostración de que hubo un tiempo en que la arquitectura podía entenderse como se entiende un automóvil, desligada de su lugar, construible y reconstruible en cualquier parte, en cualquier clima, en cualquier contexto.

No obstante, si el pabellón de la República, un edificio desprovisto de programa *real*, puede emplazarse en cualquier parte, también puede decirse que la supuesta indiferencia del automóvil respecto al lugar es en realidad una voluntad de *poder estar* en cualquier parte. A diferencia del pabellón de pelota, el pabellón de la República es ante todo un espacio exterior. Un edificio que se erige como recinto, y que, justamente por ello, nos induce a pensar que la no referencia explícita al lugar no es sinónimo

de renuncia. A fin de cuentas, las ruedas de un coche, el mecanismo de apertura de sus puertas o el retrovisor son elementos que fijan, aunque sea durante un breve lapso de tiempo, el artefacto en su entorno (sólo un estúpido o un suicida decide abrir la puerta de un coche en marcha). Todo lo contrario ocurre con el pabellón de pelota, que antes que *poder estar* en cualquier lugar, niega por sistema cualquier lugar en el que se encuentra. Una caja de estas dimensiones, a pesar de estar construida con un material tan real como el ladrillo y no con la ingravidez de una arquitectura panelada, nunca formará parte del lugar, porque su único cometido es en realidad ocultarlo: Efectivamente, antes de la aparición del pabellón de pelota había un lugar, después ya no.

Tiro con arco, al menos una parte, también se construye con elementos cerámicos y, sin embargo, nada tiene que ver con el enorme bloque cerámico que tiene al lado o, para ser más precisos, encima de él [II.2]. En relación al emplazamiento, podríamos decir que mientras el pabellón de pelota pisa el lugar hasta hacerlo desaparecer, el otro, exige que lo pisen. Mientras el primero se erige como obstáculo, el segundo se extiende como continuidad. Si uno provoca obstrucciones, el otro induce a confusión. Y es esta confusión la que explicaría la eterna búsqueda de los estudiantes inadvertidos.

Sin embargo, cabe insistir en que esa voluntad de ser pisado, nada tiene que ver con aquel otro mecanismo, tan frecuente en la arquitectura moderna, que trata de convertir la cubierta en un lugar público. Tiro con arco es un edificio fácil de pisar, aunque, en realidad, pisarlo no sirva de nada.

SORPRENDENTE CRÍTICA A LA CUBIERTA PLANA DESDE ITALIA

Quizá porque asociamos la cubierta de un edificio a nuestra cabeza, a menudo se trata de uno de los elementos más sujetos a debate público. Algunos resentidos señalaron con placer cómo habían aparecido unas cubiertas a dos aguas, auto-construidas, sobre algunos edificios de Le Corbusier. Esas cubiertas ponían en entredicho el segundo punto de la nueva arquitectura. El barrio de viviendas en Pessac, cerca de Burdeos, que tenía que ser (que fue) un escaparate donde exponer las posibilidades de la tela asfáltica, se convirtió en uno de los casos más comentados. Se presentaba como la evidencia de un fracaso. Esas cubiertas de teja construidas por los propios moradores obviaban el segundo punto de la nueva arquitectura con total indiferencia (imaginamos que con indignación algunas veces) y servían de pretexto para que los detractores del *juego sabio, correcto y magnífico, de los volúmenes reunidos bajo la luz*, hicieran toda suerte de críticas y reproches.

La casita construida en 1922 en Vaucresson no escapó a la maldición de los habitantes molestos (y también poco informados, todo sea dicho de paso) por la cubierta plana; también terminó coronada por una cubierta de teja. Leonardo Benevolo deja constancia de ello en su *Historia de la arquitectura moderna* sin que sepamos muy bien a qué viene [II.3]. En todo caso, en la página 460 del libro¹, la casita de Vaucresson aparece fotografiada dos veces: a la derecha, la vemos *actualmente*,² con la cubierta de teja y una planta baja que parece haberse dilatado excediendo los límites del perímetro original; a la izquierda la vemos en su estado original de 1922. Estado original, todo hay que decirlo, quizá retocado fotográficamente por el propio Le Corbusier. Es curioso observar cómo al mismo tiempo que Le Corbusier iba borrando las cubiertas de los silos americanos que aparecían en las fotografías cedidas por Gropius, otros iban añadiéndoselas a sus propios edificios. En todo caso, la villa de Vaucresson nunca se construyó sobre pilotis, por lo que debemos concluir que los habitantes de la casa no tenían en mente desdeñar también el primer punto de la nueva arquitectura cuando regresaron su planta baja hasta lo grotesco.

Disponer una fotografía al lado de la otra, si bien el libro es pródigo en imágenes, no deja de ser extraño. ¿Para qué enseñar dos veces un edificio que, además, no es de los más *significativos* en la obra de Le Corbusier? ¿Para qué enseñar dos veces un edificio que no presenta una geometría demasiado irregular, y enseñarlo además *dos veces desde el mismo punto de vista*? En rigor no se trata del mismo punto de vista. Una coordenada esencial ha sido modificada: el tiempo. Quizá este warholiano ejercicio de *before/After* pueda entenderse como una crítica velada a las imposiciones heroicas del programa funcionalista de los años veinte y a la insistencia de una industria asfáltica más preocupada en dar salida a sus productos que en mejorar la vida del usuario.

1. Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna* (8ª edición revisada y ampliada). Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1999.

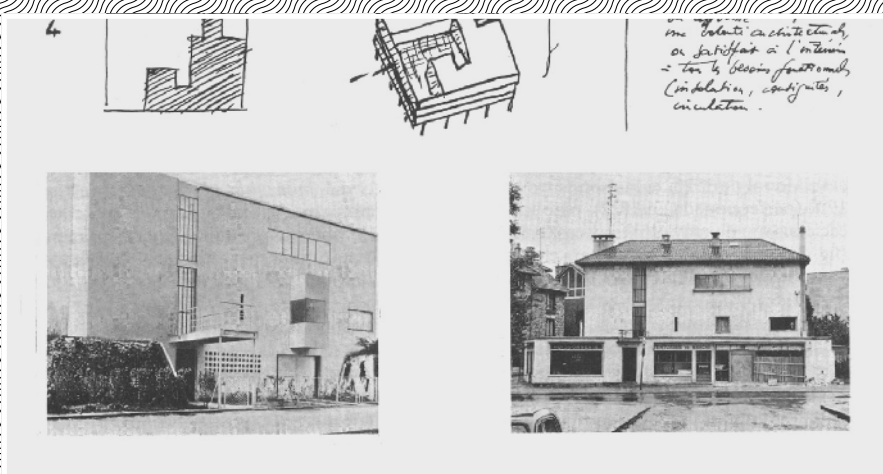
2. Con "Actualmente" nos referimos a 1960, el año de publicación del libro de Benevolo. Benevolo, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Roma y Bari, 1960.



01 FOTOGRAFÍA AÉREA DEL EMPLAZAMIENTO DE LAS INSTALACIONES DE TIRO CON ARCO Y DEL PABELLÓN DE PELOTA



02 LAS INSTALACIONES DE ENTRENAMIENTO DE TIRO CON ARCO COMO PODIO SOBRE EL QUE SE ASIENTA UN INDIFERENTE PABELLÓN DE PELOTA. FOTOGRAFÍA DE HISAO SUZUKI, PUBLICADA



03 LA CAJA ETERNAMENTE REVOLUCIONABLE ANCLADA SOBRE UN PODIO Y CORONADA POR UNA CUBIERTA DE TEJA: PÁGINA 460 DEL LIBRO DE LEONARDO BENEVOLO, HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA, EN SU OCTAVA EDICIÓN ESPAÑOLA. JUNTO A ÉSTA, LA VILLA DE VAUCRESSON EN SU ESTADO ORIGINAL. A SU DERECHA, DESPUÉS DE LAS REFORMAS LLEVADAS A CABO POR SUS HABITANTES



04 BEFORE AND AFTER 3 DE ANDY WARHOL, 1963

ANTES Y DESPUÉS

3. Coge el dinero y corre (*Took the Money and Ran*). Comedia co-escrita, dirigida y protagonizada por Woody Allen en 1969. En ella se explica en clave documental la vida del delincuente común Virgil Starkwell. Algo que después desarrollaría de forma mucho más radical con la película *Zelig* (1983), filmando falsos documentos y cuestionando los límites entre verdad y representación. La preexistencia como ficción.

4. La cronología de las publicaciones de Serlio merecen un comentario ya que no siguen el orden "lógico" que parecerían indicar los números de cada volumen. Nos interesa porque sus opiniones sobre lo francés están sin duda condicionadas por su etapa en la corte de François I en Fontainebleau. Serlio empieza su proyecto por la mitad, el primer volumen en aparecer es el *Quarto Libro*, editado en Venecia y que trata de los órdenes. Se publica después el *Terzo Libro*, también en Venecia, en 1540, que dedica a François I. Siguen el I y el II, ya publicados en París. Los libros VI y VII permanecen inéditos cuando muere en Fontainebleau en 1554.

5. Exactamente y según el sistema de carreteras actual, 224 km más cerca de Copenhague.

6. Ha de tenerse en cuenta que cuando Serlio publica el *Terzo Libro* (1540) a pesar de vivir todavía en Venecia, lo dedica a François I. Los libros I y II, sobre la geometría y la perspectiva, ya los publicará en París en 1545, con una traducción al francés de Jean Martin. Justo este año empiezan los trabajos de Ancy-le-Franc, el único edificio que Serlio construye en Francia, entre 1545 y 1550, y con cubierta francesa, evidentemente. En Fontainebleau un pórtico lleva su nombre, aunque nunca se ha demostrado que él sea el autor; más bien todo lo contrario (atribución parecida a la que durante años quiso ver a Leonardo como autor del castillo de Chambord). En todo caso, Serlio es uno de los artistas importados por la corona francesa desde Italia y desde ahí se entiende su interés en articular unas especificidades de lo francés que pasan, básicamente, por el modo de cubrir los edificios y por el trabajo con la piedra. En otras palabras, lo francés pasa por el modo de cubrir y por la supremacía de lo material frente al diseño.

La obra de Warhol, *Before and After 3* (1963), además de una cita a lo publicitario, además de una referencia irónica al mundo de la cirugía plástica, puede entenderse como alusión directa a los aspectos más burdos del puritanismo que subyace bajo el estridente, colorista y flamante *way of life* americano [II.4]. A fin de cuentas, *Before and After* es un enunciado moral: *Antes y después*. Otra cosa sería *Antes y ahora*. *Ahora* indicaría una fase transitoria, provisional, susceptible de ser transformada de nuevo. *Ahora* incluiría, entre otras cosas, el momento de quien mira.

Ahora en lugar de *Después* también incluiría la posibilidad de continuar reduciendo el hueso nasal o, todo lo contrario, ampliarlo de nuevo a su mayestático tamaño inicial. Por contra, *Antes y Después* es un enunciado conclusivo y rotundo, cargado de sentido moral: *Antes* (mal) / *Después* (bien). Todavía más: Si allí dijera *Antes y Ahora* en lugar de *Antes y Después*, el enunciado estaría abierto al tiempo del espectador. Mostrar cómo la nariz *era* antes y cómo la nariz *está* ahora que *la estamos mirando*. Es decir, *ahora* que hay alguien mirando (nosotros) y *ahora* en tanto fracción de tiempo sin concluir, inmediatamente muerta, porque inmediatamente esa nariz va a ser otra, operada o no, percibamos la diferencia o no. Desde aquí, cualquier conclusión moral sería polémica porque el *Ahora* no permite recapitulaciones. O más bien serían recapitulaciones con la provisionalidad de la urgencia; algo así como el personaje de Virgil Starkwell en *Took the Money and Ran*³, cuando participa con su violoncelo en un pasacalles de la banda de música del barrio, y debe ir plegando y desplegando su silla para volver a sentarse y tocar otra vez, sin quedar fuera de una comitiva que avanza imparable. Ese *Ahora* es esa orquesta que no se detiene. Quien quiera concluir algo deberá, acto seguido, *desconcluirlo* y volverse a poner en marcha. Un *Ahora* nos arrastra porque de no ser así, quedaríamos apartados del curso del tiempo, es decir, muertos. Un *Después* (*Antes y después*) significaría que el desfile ya ha concluido.

Por contra, volviendo a la pieza de Warhol, hablar de *Antes y después* nos remite a un hecho puntual respecto al cual las cosas se ordenan: *Antes* de que [eso] haya pasado / *Después* de que [eso] haya pasado. Se introduce una moralidad, un cambio referido tan solo a esa acción desde la que todo se ordena.

Quizá de ahí el contenido polémico en la obra de Warhol: un orden moral ilustrado con algo tan trivial como una intervención de cirugía estética. Una intervención que sólo atañe a lo superficial: las proporciones de un rostro; la *restauración* de una fachada. La moralidad paradójicamente dictada, podríamos entenderlo así, por una finalidad eminentemente liviana. También una tragedia ¿Quién puede detener el tiempo? Quizá una lectura en clave consumista de la vanitas barroca. O una reflexión sobre la voracidad de lo bello en un entorno de consumo. A fin de cuentas estamos habituados a encontrar la misma estructura narrativa en infinidad de prospectos publicitarios.

En cierto modo, la disposición de las imágenes en el libro de Benevolo, aludirían también a ese momento decisivo que divide el mundo en un antes y un después eterno. Un gesto moral que impone la luz sobre las tinieblas, que devuelve, en definitiva, las cosas a su sitio. Porque incluso si esa cubierta hubiese sido retirada por autoridades competentes y empeñadas en devolver la integridad formal a *todos los edificios* de Le Corbusier, incluso si así fuera, es tal el peso ideológico de esa cubierta, que la ofensa que supone haber cubierto Vaucresson a cuatro aguas, la ofensa que supone haberla fotografiado y haberla publicado en un libro de historia donde (casi) ningún edificio aparece ilustrado dos veces, habría convertido la cubrición en un después eterno. En todo caso, quedaría para la posteridad una *maison* Vaucresson bicéfala: la de la cubierta plana y la de la cubierta a cuatro aguas. A fin de cuentas ¿Cuántos saben *hoy* cómo es *ahora* la cubierta de la casa en Vaucresson? A fin de cuentas ¿Existe aún hoy esta casa en Vaucresson?

FRANCIA CONTRA ITALIA Y FRANCIA CONTRA ALEMANIA

Si la intención del historiador italiano era criticar el uso de la cubierta plana en el movimiento moderno, nos encontramos ante una extraña perversión de aquella tradición según la cual la cubierta plana era el signo de lo italiano, y el tejado, la aportación francesa al clasicismo. Es inevitable no referir el montaje de Benevolo al montaje de otro gran tratadista italiano, Serlio,

que también recurría a la yuxtaposición de imágenes para reforzar el sentido de sus tesis. En una lámina fechada alrededor de 1550, se compara un edificio cubierto a la italiana con otro cubierto a la francesa [11.5]. Se entiende, así lo defendieron también Pierre Lescot y Philibert De l'Orme, que la cubierta francesa es mucho más vertical, en definitiva un tejado, normalmente revestido con pizarra (después se extenderá el uso de plomo y zinc) y con ventanas en lucarna. El mismo Serlio en el libro VI⁴ de su tratado, centrado en la vivienda civil, va a dedicar un apartado a la arquitectura francesa. De ahí el dibujo comparativo. Frente a la cubierta prácticamente imperceptible de la arquitectura italiana —sea por quedar oculta tras de frontones y cornisas, sea por su pendiente mucho más tendida—, aparece la cubierta vertical, clara reminiscencia de la tradición gótica para algunos, consecuencia lógica del clima frío y lluvioso, para otros —al fin y al cabo, París está más cerca de Copenhague⁵ que de Roma, mucho más cerca por supuesto de Londres, Lieja, Colonia o Maguncia. En su tratado, Serlio es explícito al hablar de la superioridad francesa en cuanto a distribuciones se refiere, ya que en Francia se está menos pendiente del efecto estético, es decir, simetrías⁶. La arquitectura es, pues, un asunto de identidades: la manifestación visible del espíritu de una comunidad —llámesele reino, pueblo o escuela local. En todo caso, la manifestación de algo idéntico a sí mismo y, sobretudo, distinto a lo demás.

Curiosamente, cuando más de un siglo después, Francia se convierta en la principal potencia europea bajo el reinado del rey Sol, sus dos edificios más emblemáticos, la fachada oriental del Louvre y el castillo de Versalles, no van a coronarse con la cubierta francesa de Serlio, sino con la horizontalidad de lo italiano. La rareza de tales cubiertas es algo que no escapa a sus contemporáneos. Así, el duque de Saint-Simon lamenta la fealdad del castillo de Versalles que, sin tejado, es más parecido a los restos de un incendio que a una residencia real. Algo parecido hubiera pensado Saint-Simon, de continuar vivo, sobre el estado original, *before*, de la casa en Vaucresson. A fin de cuentas, eso pensaban muchos detractores de las cubiertas planas defendidas por Le Corbusier. No es casual que algunas de las polémicas a las que Le Corbusier era tan proclive se emplazaran también en términos de identidad nacional. Así, en un texto titulado *El Orden* asistimos al impecable giro dialéctico de un Le Corbusier molesto antes las insidiosas críticas de Léandre Vaillat⁷ acusándolo de “agente intoxicador, ¡un alemán para demostrarlo todo!”⁸.

El insulto de Vaillat no tiene nada de inocente si pensamos en el momento histórico en que se produce, 1923, a sólo cinco años del final de la Gran Guerra. Tan sólo unos quince años después de que concluya el traumático caso Dreyfus⁹. Es de suponer que, recién pasada la guerra y con una opinión pública recelosa ante lo extranjero, ser acusado de alemán en Francia no era ninguna tontería. Más aún si el insultado era un suizo, es decir, un medio alemán desde el punto de vista francés. Según Vaillat, la traición a lo francés, venía dada por el gusto *alemán* de la *Ciudad de los tres millones de habitantes*, por sus geometrías cuadrículadas y sus cubiertas planas.

Le Corbusier da la vuelta a los argumentos de Vaillat: precisamente el espíritu de lo francés se manifiesta en el ángulo recto, en los textos de Descartes, en le Nôtre, en los jardines de Versalles, en Les Invalides... incluso mucho antes, bajo Henri IV, en la Place des Vosges. Precisamente es en lo alemán donde se manifiesta todo lo contrario, el gusto por lo irregular, pintoresco, curvo, y ornamentalmente recargado. Baste para demostrarlo, toda la efusión blanda del rococó alemán. En la respuesta de Le Corbusier a Vaillat se da por concluido ese proceso iniciado en Versalles —iniciado al menos de forma deliberada— y que consiste en afirmar una identidad más allá de toda contingencia temporal, en ocultar que a lo que ahora se le llama francés, un siglo antes había sido identificado como italiano.

De hecho, si comparamos la lámina de Serlio con la página de Benevolo, también con el *Before and After* de Warhol, observaremos una diferencia fundamental: en efecto, la lámina de Serlio no se organiza a partir de un orden temporal. En otras palabras, en Serlio lo italiano *es así y siempre*. Y lo francés *es así y siempre*. Y las dos cosas lo son simultáneamente. Para un pensamiento anterior a la vejez barroca, el tiempo no es todavía una realidad que pueda ser representada.¹⁰

Vaucresson estará cubierto o no estará cubierto, pero no hay convivencia posible entre ambas versiones fuera de la página de Benevolo. Ambos estados se excluyen. Y lo mismo podemos decir del *Before and After* de Warhol: uno no puede tener una nariz con dos tamaños al mismo tiempo. Esta inclusión del tiempo explica en parte por qué Warhol se sirve de la estructura narrativa del cómic, la organización en viñetas, que no es más que una sucesión de tiempos distintos, dispuestos uno al lado del otro en la misma página.

7. Léandre Vaillat (1878-1952), articulista, escritor y crítico de danza, conocido sobretudo por su “Histoire de la danse”. Inició una polémica con Le Corbusier a partir de su *Ville contemporaine peuplée de trois millions d’habitants* expuesta en el Salon d’automne de 1922, con un artículo publicado en *Le Temps* el 12 de mayo de 1923. “Unos cuantos colegas míos parecen intoxicados tras esta seducción de ideas que no siempre conduce, ¡por desgracia!, a una seducción de la realidad; parece que no distinguen, los desgraciados, aquello que diferencia la vida de la abstracción, el plano de un viejo palacete francés tan espiritual, tan justo en su circulación, y el plano alemán tan monótono”.

8. Le Corbusier, *Puerta de Hielo – L’Esprit Nouveau* 1920-25. (traducción de Elena Vilallonga). Ellago Ediciones, Castellón, 2005.

9. En 1906 el capitán Dreyfus es rehabilitado. Concluyen así doce años de falsas acusaciones, instigadas por el Estado Mayor y que tratan de presentar a Dreyfus como un espía de los alemanes. Acusaciones, de otro lado, sólo sustentadas en su origen judío-alsaciano. El caso Dreyfus, además de dividir Francia en dos (los progresistas convertidos en dreyfusards), mostró el alto grado de antisemitismo latente en Francia.

10. Es evidente que una afirmación como esta tiene algo de exagerado. Sin embargo, es realmente entre fines del XVI y la primera mitad del XVII, que aparece una consciencia del tiempo como agente destabilizador. Abundarán las telas sobre las edades del hombre, las vanitas como contra-imagen del tiempo destructor, los mementos mori, el gusto por una estética de lo volátil, ondulante, etc. Signos todos ellos de la inexorable y constante condición cambiante de todo ser. Precisamente, la Francia que proyecta el rey Sol, monarquía administrativa antes que absolutista, verá en esa sublimación de lo cambiante la peor amenaza para un nuevo estado que necesita operar con contornos precisos. No es casual que frente a la amenaza italiana, la Academia Francesa de pintura se convierta en la más acérrima partidaria de la línea contra los partidarios del color.

Pero en Serlio, ambas cosas sí conviven en un mismo tiempo. Todo parece indicar que indefinidamente. A fin de cuentas, cada una de las dos cosas, francés o italiano, debe ocurrir al mismo tiempo, porque la identidad de cada una de ellas se fundamenta en aquello que la distingue de la otra. La paradoja está en que si Le Corbusier invoca un orden "serliano" de las cosas —lo italiano, lo francés, lo alemán— Benevolo encierra su casita de Vaucresson, tan francesa y tan regular, en una lógica del antes y el después, en una lógica temporal.

Frente a la identidad inmutable, un orden temporal que todo lo trastoca. No es de extrañar. Las identidades nacionales también son livianas y mudan como pluma al viento. No sabemos cuánto pesan los signos, ni cuánto perdurarán, pero sí conocemos la facilidad con la que cambian de sentido. También Warhol sabe mucho del travestismo de los sentidos. Y Francia: lo que para Serlio era genuinamente italiano, bajo Luis XIV será genuinamente francés... alemán para Vaillat, francés otra vez —en realidad quería decir moderno— para Le Corbusier.

Decíamos que la cubierta del pabellón de pelota de Garcés y Soria es plana. En rigor no es así, ya en su momento se celebró el modo con que se integraban unos enormes lucernarios. Pero para aquellos que dan vueltas a su alrededor, a pie de calle, sí se trata eminentemente de una caja con cubierta plana. Una geometría moderna, o debiéramos decir alemana, o francesa, o italiana. En todo caso, una presencia más idéntica a sí misma que su vecino, el edificio de tiro con arco. Ya se ha dicho, el edificio de tiro con arco es raro. Una rareza difícil de referir. ¿Se da en el Valle de Hebrón una yuxtaposición de identidades como en Serlio o media entre ambos edificios un abismo de orden temporal como en Benevolo?, ¿realmente va uno antes que el otro?, ¿se da un progreso entre ambos edificios? La respuesta podría ser tendenciosa. Es más prudente pensar en una convivencia al margen del tiempo, como en la lámina de Serlio. Sin embargo, para confrontar identidades es necesario contar con ellas por ambos lados. A fin de cuentas, el juego de las identidades es tautológico. A es lo que B no es y B es lo que A no es. Pero si B (tiro con arco) no sabemos qué es, ¿en relación a qué se distingue A (pabellón de pelota)?, ¿sobre qué diferencia se fundamenta la identidad de A? Cabe pensar que la voluntad de no admitir identificación alguna implica, se quiera o no, desbaratar todas las identidades anteriores, por muy fijadas que estuvieran. Y sin embargo, seguimos entendiendo que en el pabellón de pelota se da una rigurosa puesta en escena de aquella contención catalana, elevada en algún momento a identidad nacional; mientras que tiro con arco, empeñado en confundir al visitante, se acaba diluyendo. En efecto, tiro con arco rehúye toda asignación de sentido más allá de su propia realidad construida y con ello, le quita al pabellón de pelota una identidad contra la que proyectarse. En todo caso, esto sería así, si ambos edificios, al pensarse, hubieran tomado al otro en consideración. No parece ser el caso.

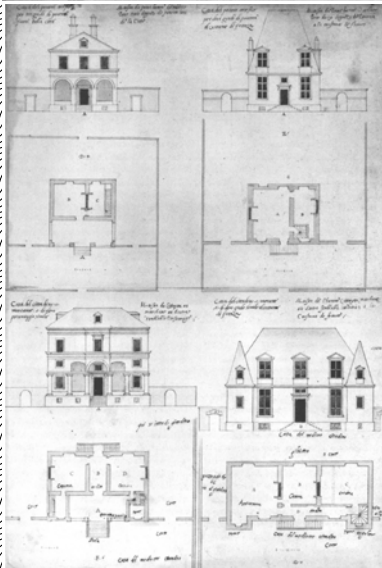
Quizá hoy sea más fácil asegurar que estos dos edificios tienen poco que ver entre sí. Sin embargo, en su día, algún intento hubo de incluirlos en un frente común. Disueltos los últimos resquicios de la Escuela de Barcelona, la creciente complejidad de la metrópolis y el desencanto ante lo que la transición política dejaba tras de sí, habían provocado una nueva fascinación por lo tecnológico, como única vía de escape al "localismo, a la tradición estereotipada y al agotamiento de la ornamentación epidérmica".¹¹ En su artículo titulado "Arquitectura catalana 1990", Ignasi de Solà-Morales advertía de un nuevo peligro que acechaba a los más jóvenes. En la revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, dirigida entonces por Josep Lluís Mateo, se daban todos los síntomas de que esta "difusa ideología neotecnológica parecía tomar posiciones por todas partes".¹² Ignasi de Solà-Morales, obviamente, no nombraba ni a Mateo ni a ningún otro arquitecto. En el texto no se daban los nombres de aquellos que habían sido seducidos por el canto de una sirena llamada *neotecnología* —neo: como si lo tecnológico no fuera siempre la forma de lo nuevo. Sin embargo, el texto sí era más prolijo a la hora de detallar quiénes componían la saludable alternativa al frío pragmatismo de los neotecnológicos: "Pero encontramos otra vía en algunas arquitecturas recientes: en *Viaplana y Piñón*; en *Miralles y Pinós*; en *Llinàs*; en *Clotet*; en *Elies Torres*; en *Garcés y Soria*. Seguramente también en obras de otros arquitectos jóvenes o no tan jóvenes. No se trata aquí de hacer una crónica de sociedad, remarcando en negrita los que están y los que no están. Se trata de descubrir una tendencia, un cambio de sensibilidad".¹³ El artículo iba acompañado con imágenes de edificios proyectados por los arquitectos de la lista; cosa que nos lleva a suponer que la identidad de la arquitectura catalana en 1990 no se fundamentaba en los extravíos high-tech, sino en este emergente frente común.

De Garcés y Soria aparecían dos proyectos, la casa Hidalgo en Alella (1988) y el pabellón municipal de pelota. De Miralles y Pinós se incluía solamente una fotografía del cementerio de Igualada: el interior del depósito de cadáveres.

11. Ignasi de Solà-Morales, "Arquitectura Catalana 1990", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 187. Barcelona, 1990.

12. Ibid.

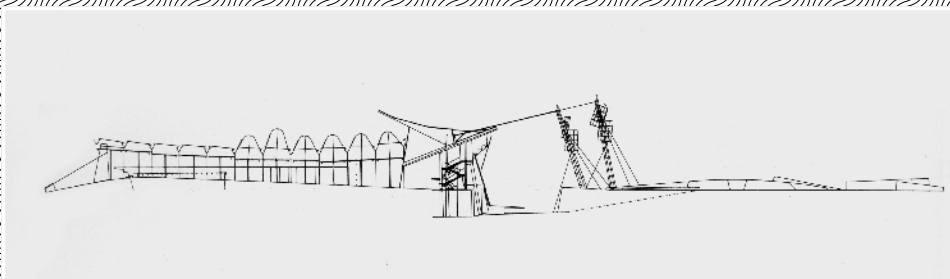
13. Ibid.



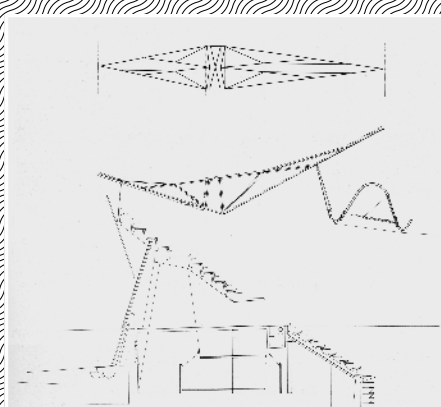
05 LO ITALIANO A LA IZQUIERDA, LO FRANCÉS A LA DERECHA. ARQUITECTURA E IDENTIDAD SEGÚN SERLIO. LÁMINA ORIGINAL HACIA 1550; NEW YORK, COLUMBIA UNIVERSITY, AVERY LIBRARY



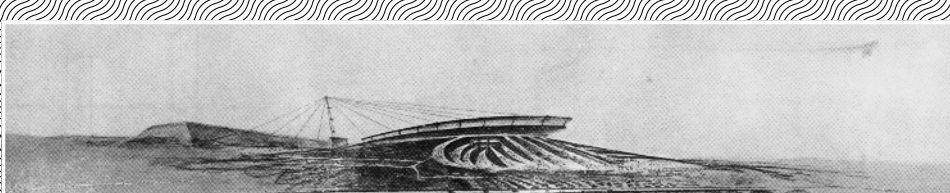
06 PALACIO DE DEPORTES DE HUESCA DE ENRIC MIRALLES Y CARME PINÓS (1990). NUEVO EMPLAZAMIENTO. PROYECTO DEFINITIVO. ESTA VERSIÓN DIFERÍA DE UNA PRIMERA VERSIÓN DONDE LA MANIPULACIÓN TOPOGRÁFICA ERA OTRA, Y DE UNA TERCERA VERSIÓN, LA QUE ACTUALMENTE PODEMOS VISITAR, LLEVADA A CABO TRAS EL HUNDIMIENTO DE LA CUBIERTA



07 PALACIO DE DEPORTES DE HUESCA DE ENRIC MIRALLES Y CARME PINÓS (1990). SECCIÓN GENERAL DE LA PRIMERA VERSIÓN. UNO DE LOS CABALLETES A LA IZQUIERDA, A LA DERECHA LOS DOS MÁSTILES. LA MANIPULACIÓN DEL SUELO ES IMPORTANTE. OBSÉRVESE QUE SI TRAZÁRAMOS UNA LÍNEA DESDE EL CABALLETE HASTA EL EXTREMO DERECHO DEL DIBUJO, NOS SALDRÍA UNA RASANTE PRÁCTICAMENTE HORIZONTAL



08 PALACIO DE DEPORTES DE HUESCA DE ENRIC MIRALLES Y CARME PINÓS (1990). PROYECTO 1A VERSIÓN. SECCIÓN TRIBUNA



09 LE CORBUSIER: CENTRO DE RÉJOISSANCES POPULAIRES DE 100.000 PARTICIPANTS, PROYECTADO ENTRE 1936 Y 1937.

Aplacemos el análisis de Igualada y volvamos al extraño dúo formado por tiro con arco y el pabellón de pelota. A pesar de que uno sólo se muestre como cubierta, y de que el otro no la muestre, es difícil, por el momento, asegurar que ahí se dé un conflicto de *identidades*. Menos aún de *identidades nacionales*. Y no sólo porque en esa polémica de las cubiertas entre franceses, italianos y alemanes, lo catalán no pinta nada; sino porque además, en el Valle de Hebrón todo debería participar del mismo símbolo, la Barcelona del 92. Sin embargo, si podemos sospechar que parte de la desconfianza que despierta tiro con arco —recordemos que mientras se escribe este artículo aún se habla de demoler el edificio—, está en su peculiar modo de formar parte de esa lista de arquitectos que, frente al *high-tech*, apuntan a otra sensibilidad. Cabe dudar, con la ventaja que nos da el tiempo transcurrido desde la publicación del texto de Ignasi de Solà-Morales, que la obra de Miralles y Pinós guarde relación alguna con la de Garcés y Soria, Elies Torres o Clotet. A fin de cuentas, de la lista citada, solamente Piñón-Viaplana y Miralles-Pinós pueden comprenderse como alternativa a la alternativa neotecnológica que trataba de superar el modelo Escuela de Barcelona. Si el esquema de Solà-Morales es válido, las alineaciones nos confunden. En otras palabras, en tiro con arco se dan muchas cosas, pero en ningún caso se da una “voluntaria, consciente y culta adecuación a realidades modestas”;¹⁴ y todavía menos se sigue “muy firmemente la línea de la tradición más exigentemente racionalista”.¹⁵ Dos características axiomáticas de la Escuela de Barcelona que sí se dan en el pabellón municipal de pelota. No sabemos si Garcés y Soria —además de los otros nombres citados en la lista de Ignasi de Solà-Morales— son realmente un relevo respecto a la Escuela de Barcelona y menos aún respecto a esa aludida tentación *neotecnológica*. En todo caso, escoger una fotografía del depósito de cadáveres de Miralles y Pinós quizá sea un deslizamiento subliminal: la irrupción de Miralles y Pinós, en el cementerio de Igualada, en tiro con arco, convierte a *los que habían de tomar el relevo en los que ya han sido relevados*.

14. Una de las características de la Escuela de Barcelona según Oriol Bohigas, “Una posible ‘Escuela de Barcelona’”, Arquitectos 118, Madrid, 1968.

15. Ibid.

16. Luis Fernández-Galiano “La belleza convulsa - Enric Miralles, tras el desplome de la cubierta del polideportivo de Huesca”. El País, el 23 de abril de 1993. Para dar cuenta del tono del texto, incluimos parte del mismo, no todo, en el que aparece el fragmento citado: “Tuvo que ser 13 y martes. A las cuatro de la madrugada cedió uno de los cables que sostenía la cubierta del Palacio de los Deportes de Huesca, y poco más tarde el edificio era un amasijo informe de hierros. La primera obra importante del arquitecto joven español de más talento plástico se desplomó sin causar víctimas; pero entre los restos del siniestro, más similares a una catástrofe ferroviaria que a una ruina arquitectónica, quedó enterrada la inocencia experimental, lírica y audaz de Enric Miralles, que ha perecido bajo los escombros fríos de una obra abrasada. El barcelonés de 37 años ha vivido su noche más triste en un momento crucial de su meteórica carrera. Admirado por los estudiantes y reconocido por los círculos vanguardistas internacionales, Miralles enseñó simultáneamente en Harvard, Francfort y Barcelona; tras haber cimentado su prestigio en un puñado de pequeñas intervenciones, intensas e inspiradas, además de pródigamente difundidas, al joven arquitecto le había llegado el momento de los grandes encargos: el mayor de ellos se ha derrumbado con estrépito en este abril cruel”

LA CUBIERTA MAÑA Y EL HUNDIMIENTO

En el año 1993 un accidente sacude la comunidad académica de la ETSAB, también el mundo profesional. La cubierta del palacio de deportes de Huesca, obra de Enric Miralles y Carme Pinós, se ha desplomado. Afortunadamente no hay muertos. Contra todo pronóstico, los autores, lejos de mostrarse avergonzados ante la catástrofe, salen al paso rápidamente con *otra nueva* cubierta, si cabe mejor que la primera —que la segunda, si incluimos una primera versión, sólo dibujada y algo distinta de la primera versión construida.

El accidente sirve para que muchos tomen posición respecto un arquitecto joven y que además empieza a cobrar una relevancia internacional muy por encima de los veteranos locales. Este despuntar quizá no entra tanto en competencia con aquellos arquitectos más instalados en la tradición local, como con los que ya antes de Miralles y Pinós han tratado de escapar de ella. Sus métodos pedagógicos también llevan camino de transformar el departamento entero de proyectos. Ya en 1987, seis años antes, la revista El Croquis le ha dedicado el número 30; y otro doble, el 49/50 en 1991.

Cuando la cubierta se desploma, muchos quieren interpretar el hundimiento como una advertencia contra las innovaciones. “La primera obra importante del arquitecto joven español de más talento plástico se desplomó sin causar víctimas; pero entre los restos del siniestro, más similares a una catástrofe ferroviaria que a una ruina arquitectónica, quedó enterrada la inocencia experimental, lírica y audaz”¹⁶. También en Huesca, como en tiro con arco, el edificio consiste básicamente en una gran cubierta. Para ser más precisos, el edificio consiste en un movimiento de tierras cubierto por una estructura suspendida, flanqueada a su vez, a norte y sur, por dos cubiertas más pequeñas, estás ya sí sobre pilares [11.6 y 7]. La “inocencia experimental, lírica y audaz” de Fernández-Galiano probablemente se refiera esta cubierta suspendida sobre ocho catenarias. Estos ocho cables se fijan por el lado este a dos grandes mástiles (cuatro y cuatro) y de allí van a buscar, al otro lado de la pista, seis caballetes de hormigón. En cada cable se ancla uno de los cables, a excepción de los dos centrales que recogen dos cables cada uno. Sobre los cables, se fijan unas cartelas metálicas que sirven para dar forma a unas protuberancias que servirán a su vez de lucernarios. No toda la cubierta participa de la misma lógica geométrica. Si miramos la sección, vemos como la silueta cambia cuando la cubierta pasa por encima de las

gradas del lado este, que dan la espalda a los dos grandes mástiles. Aquí, sustentada sobre unos suplementos triangulares, aparece un perfil curvado, que vuela respecto a la parte más alta de la grada. Precisamente es de esta parte de la cubierta que existe otra solución anterior y distinta. En ella, en lugar de los suplementos triangulares, vemos una extraña cercha que levanta el vuelo respecto del cable para dejar entrar la luz que llega de oeste. [II.8]

El diseño de la cubierta es sin duda *audaz*, del dibujo de la sección se desprende cierta voluntad de ligereza, incluso de precariedad. Al reducir la expresión del cable a una fina línea 0.01, todos los elementos de los lucernarios y el modo de articularse entre ellos y con la tribuna, apenas tocándose, da al dibujo un aspecto ingrátido. Los elementos se disponen en una suerte de pirueta aérea, donde las cosas más que sustentarse unas en otras, o todas en algo, parecen quedar suspendidas por unos instantes. Algo así como un personaje de Tex Avery—Bugs Bunny, Chilly Willy o Daffy Duck— caminando por el cielo sin darse cuenta de que es cielo hasta que se da cuenta... y caen.

¿Es es esa la *inocencia* a la que se refiere Fernández-Galiano? En la segunda solución, la que finalmente se desplomó, el dibujo ya ha devuelto a los cables su verdadero grosor. Pero la parte de la cubierta que pasa sobre la tribuna sigue manifestándose como una conjunción de extrañas geometrías en efímero equilibrio. Podemos entender lo de *audaz* mirando estas secciones. *Experimental* es una palabra que apenas significa nada hoy, fuera de las investigaciones que la industria desarrolla antes de ofrecer sus productos terminados a *los autores*. Por lo que se refiere a *lirica*, en cuanto a expresión de un sentimiento, es algo, en rigor, difícil de encajar aquí. A fin de cuentas, la catenaria es una estructura como otra. Cuesta creer que haya sido dimensionada a sentimiento. En cuanto a *inocencia*, precisamente eso es lo que no tiene la obra de Enric Miralles y Carme Pinós. Al menos no en Huesca ni en tiro con arco.

Finalmente, se aclaró que el desplome de la cubierta no había estado causado por una *inocencia lírica* y *audaz*, sino por un armado mal colocado en uno de los seis caballetes de hormigón. Sin embargo, muchos siguieron insistiendo en que todo eso, en realidad, no era más que la evidencia de que en arquitectura no cabe improvisar con soluciones no verificadas por la tradición. A una cuestión puramente tecnológica, de ejecución, se le buscaba una lectura tanto de orden estético como moral. Como si antes de la caída, todo fuera posible; como si después, ya nada estuviera permitido: “*El Palacio de los Deportes de Huesca era probablemente la más ambiciosa obra levantada en sintonía con el espíritu intranquilizador, caligráfico y lírico de la deconstrucción, y su desplome constituye una catástrofe también para el futuro de esa corriente artística. La caprichosa represalia de las testarudas leyes naturales castiga una arquitectura que se ha descrito como perfección violada, y que ha celebrado con sus formas la ruptura, ha fingido la inestabilidad y ha remedado la fragmentación.*”¹⁷

17.
Ibid 15.

En relación al palacio de deportes de Huesca, por lo leído, también se desploman los adjetivos. Vayamos por partes. En primer lugar está lo de “*El espíritu intranquilizador*” — formula redundante, en tanto que lo espiritual siempre intranquiliza. A fin de cuentas, no hay nada más apaciguador que aquello que colma materialmente. Quizá por eso las siestas vienen después de las comidas o del sexo, también después del fútbol. Quizá por eso asistimos hoy, con la *neotecnología* ya instalada en los espacios de la afectividad—mensajes ortopédicos de amor vía móvil— a la cirugía estética como consumo de masas. *Antes y Después*. A fin de cuentas, como en el cuadro de Warhol, cuando uno se opera la nariz, los pechos o los glúteos sabe que eso va a quedar perpetuamente fijado, idéntico a sí mismo. Fuera del tiempo. Sin un ahora que lo altere a cada segundo. Muerto. La búsqueda de lo material, en una fijación de la forma no sujeta a los extravíos del espíritu. A fin de cuentas, si hay algo que envejezca irremediamente y no hay botox que lo arregle es el espíritu. Contra el estereotipo *joven de espíritu*: la realidad de un espíritu que envejece inexorable, salvo casos de estulticia profunda. En efecto, no hay cicatriz más indeleble que las que se encuentran en el alma, lejos del bisturí del cirujano. Precisamente lo espiritual, por no acomodarse a la concupiscencia de los instintos, desasosiega, y muy especialmente cuando entra en contacto con caracteres poco piadosos. Sobre la intranquilidad que ejerce lo espiritual abundan los textos. Citamos casi al azar un fragmento de Pascal, especialmente clarividente: “*Es verdad que resulta penoso empezar a ser piadoso, pero esta pena no viene de la piedad que empieza a haber en nosotros, sino de la impiedad que todavía queda. Si nuestros sentidos no se opusieran a la penitencia y nuestra corrupción no se opusiera a la pureza de Dios, no habría allí nada mortificante para nosotros.*”¹⁸ En relación al espíritu, las sagradas escrituras aún son más claras: *No he venido a traeros la paz, sino la espada.*¹⁹

18.
“Il est vrai qu'il y a de la peine en entrant dans la piété, mais cette peine ne vient pas de la piété qui commence d'être en nous, mais de l'impiété qui y est encore. Si nos sens ne s'opposaient pas à la pénitence et que notre corruption ne s'opposait point à la pureté de Dieu, il n'y aura en cela rien de pénible pour nous”. Blaise Pascal, *Pensées* (según la edición de Michel Le Guern), Gallimard, París, 1977.

19.
Mateo, X, 34.

Contra el sosiego que nos da el participar de una identidad: la *intranquila espiritualidad* no adscrita a nada, en perpetua transformación y al margen de las sujeciones del cuerpo, de las coacciones del orden civil. A fin de cuentas, Blaise Pascal, en tanto que miembro de Port Royal, fue una de las cosas que la nueva Francia administrativa de Luís XIV tuvo que arrasar. Contra las incertidumbres del espíritu, la contundencia de la Identidad. Contra las evanescencias del pensar, la nitidez de lo administrativo. Es comprensible que Le Corbusier, contra Vaillat, cite a Descartes, y en ningún caso a Blaise Pascal.

20.
Ver nota 15

Pero en el artículo de El País sobre el desplome de Huesca hay además otra formulación, de orden moral, especialmente extraña: "*su desplome constituye una catástrofe también para el futuro de esa corriente artística*".²⁰ Una primera pregunta es a qué corriente artística se refiere. ¿mirallismo? ¿cubierta maña? ¿mirallismo mañoso?... En todo caso, es absurdo comprender la obra de Miralles y Pinós dentro del marco del deconstructivismo. Referir su arquitectura a la de Zaha Hadid o Coop Himmelblau es pasar por alto una diferencia, según nuestro modo de ver las cosas, fundamental: si en ellos la construcción siempre es algo que aparece después, en Miralles y Pinós, la construcción, por retorcida que sea, es parte *original* de la idea de proyecto. Así como en Zaha Hadid, lo constructivo es antes que nada el trámite engorroso, también caro, al que debe someterse lo dibujado; el palacio de deportes de Huesca, tiro con Arco o Igualada, son incomprensibles fuera de su propia materialidad. Buena parte de su sentido pasa por la entidad que toma lo constructivo: la adición de piezas de hormigón en tiro con arco, los cables en Huesca, el hormigón en Igualada, los "canalones" metálicos en tiro con arco.

Pero la frase citada encierra otra sorpresa. Al margen del juego de las identidades y los estilos, al margen de encontrar el vestido para cada muñequita, vincular el hundimiento de una cubierta con el supuesto fin de una corriente artística implica un salto extraño: ¿qué tiene que ver un problema técnico con una supuesta filiación artística? ¿Qué tiene que ver un armado mal colocado con una cuestión de gusto, con una cuestión ideológica? Si al menos se tratara de los pilares del centro cívico en la Mina, donde los armados quedan descubiertos cuando tocan el forjado. Ahí sí sería lícito juzgar el redondo, no desde los prouarios de estructuras, sino como forma que se ve. Pero en Huesca ¿quién podía ver los armados antes del hundimiento?

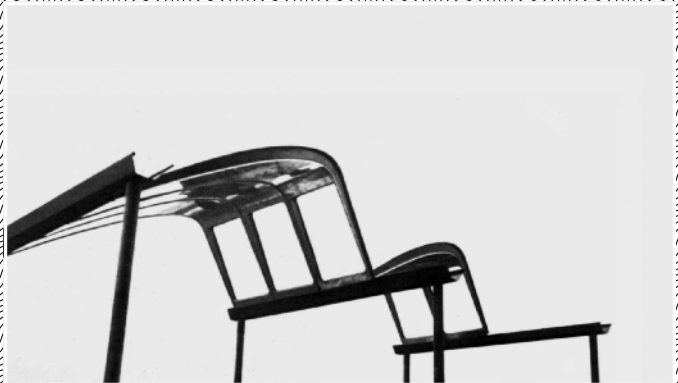
El antes y ahora de Fernández-Galiano se refiere a cosas distintas. Cosas distintas, se entiende, al margen del tiempo. Algo así como decir "antes era rubio, ahora es bajito". ¿Cómo es posible establecer una relación causal entre dos calidades que ni se excluyen ni se incluyen, sino que sencillamente se ignoran? En Warhol sí estaba claro, *Antes y después* de que nos operen la nariz. Pero en Huesca, a efectos artísticos, ¿qué cosas cambian *antes y después* de que caiga la cubierta?, ¿qué cosas han cambiado después de que se produjera el efecto inverso en Vaucresson, antes de estar sin cubrir y ahora que está cubierto? Precisamente, las geometrías de Huesca toleran *otra* cubierta. Si algo tienen, precisamente, esas extrañas geometrías es que incluyen cambio, al menos al recordarlas, ya que no fijan tanto lo formal como lo fijaría una geometría más aprehensible (un cuadrado, un triángulo isósceles). De hecho, el mismo proyecto resuelve el mismo problema con distintas formas, una vez y una segunda... y una tercera, después de que la cubierta se hunda. Quizá la cosa ya no está en si se pone o no se pone una cubierta. Quizá el sentido de la cubierta en Huesca ya no es identitario, sino una simple cuestión fáctica. Está ahí... o estaba.

NO HE VENIDO A TRAEROS LA PAZ, SINO UN AMASIJO DE HIERROS

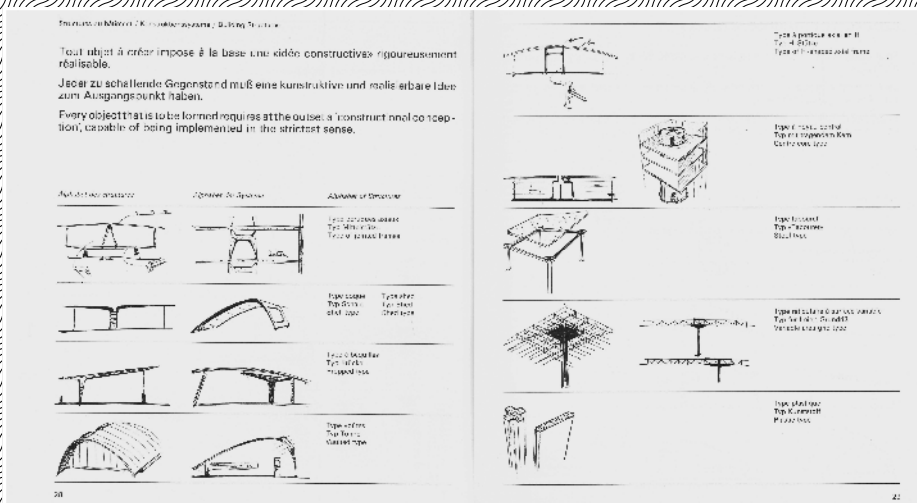
En algún pasaje del citado texto sobre el hundimiento de Huesca también se alude a un fin de la inocencia ("*quedó enterrada la inocencia experimental*"). Otra vez las palabras se amontonan con demasiada urgencia. Si algo distingue a la arquitectura de la edificación, es que la primera, además de responder a una serie de exigencias de orden práctico, incorpora un excedente de sentido. La arquitectura, a diferencia de la edificación, siempre es, *además*, un comentario sobre lo previo, ya sea para condenarlo desde la tábula rasa o para incluirlo en el presente. En la medida que nos posicionamos respecto al pasado, es de suponer que lo analizamos y evaluamos, que lo conocemos en mayor o en menor grado. No cabe hablar de inocencia.



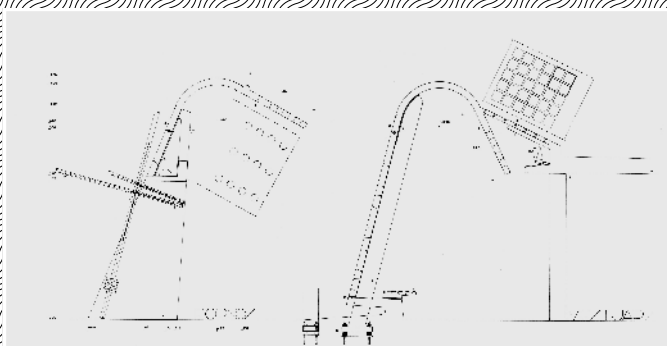
10 J. PROUVÉ Y B. ZEHRFUB; IMPRENTA EN TOURS (1950). FOTOGRAFÍA DEL INTERIOR



11 J. PROUVÉ Y B. ZEHRFUB; IMPRENTA EN TOURS (1950). MAQUETA DE LA ESTRUCTURA



12 J. PROUVÉ : TIPOS ESTRUCTURALES



13 TIRO CON ARCO. SECCIÓN TRANSVERSAL



14-15 FOTOGRAFÍA EXTERIOR DE TIRO CON ARCO / CASA WINSLOW. FRANK LLOYD WRIGHT, 1893

21. William J.R. Curtis, "Mapas mentales y paisajes sociales, la arquitectura de Miralles y Pinós". El croquis nº 49-50. Madrid, septiembre de 1991.

El palacio de deportes de Huesca, eso es evidente, también incluye una mirada sobre algunas de las arquitecturas que lo han precedido. Entre otras muchas cosas se trata de un comentario a Le Corbusier; concretamente al centro de *Réjouissances populaires de 100.000 participants*, proyectado entre 1936 y 1937. También aquí la cosa iba de mástiles, si cabe de manera aún más radical. No se trataba de dos mástiles, sino de solamente uno. Los cables que a él se fijaban, no soportaban una cubierta, sino las mismas gradas. [Il.9]

En todo caso, nada nuevo: que las primeras obras de Miralles y Pinós pueden referirse casi siempre a Le Corbusier, es algo en lo que muchos coinciden. Así en el artículo de William Curtis²¹ para El Croquis, aparecen múltiples referencias en este sentido. Sirva como ejemplo el fragmento en que Curtis refiere a Le Corbusier el interés de Miralles y Pinós por encontrar unas formas tipo a partir de las cuales generar el proyecto: "*nos trae a la mente la considerable deuda que Miralles y Pinós tienen con el método de trabajo y el vocabulario de Le Corbusier*". O cuando compara los remates redondeados de los terraplenes de hormigón en el cementerio de Igualada con la capilla en Ronchamp. Incluso el dibujo es comparado, puesto en deuda, con Le Corbusier, además claro está de Albert Viaplana. O las rampas del centro social en Hostalets que Curtis relaciona con las de Le Corbusier en el Carpenter Center en Harvard.

El empleo bruto del hormigón, las geometrías expresivas, son elementos que indudablemente ligan las obras de Miralles y Pinós con las de Le Corbusier. Sin embargo, también se dan diferencias sustanciales. Nos interesa principalmente una: la distinta atención que cada uno de ellos depara a la cubierta. Para Le Corbusier, salvo casos muy marcados —normalmente sagrados, sean civilmente sagrados o religiosamente sagrados—, la cubierta es un elemento visualmente poco expresivo, argumentado desde el uso, y especialmente comprensible desde el interior. Por contra, en Miralles y Pinós, casi todo surge siempre desde la cubierta. En Le Corbusier, se vean o no, las cubiertas están para ser pisadas. En Miralles y Pinós, no siempre. No en Huesca, no en tiro con Arco. Sí en la escuela hogar de Morella.

Es cierto que el mecanismo de suspender la cubierta está claramente inspirado en el centro de celebraciones populares de Le Corbusier, que tanto podía emplazarse en el Bois de Vincennes, como en el Bois de Boulogne, tanto en Gentilly como en Gennevilliers. Sin embargo, más allá de la estructura de catenarias, si nos fijamos en los extraños bultos que soportan los cables del palacio de deportes de Huesca, encontraremos ecos de ese peculiar equilibrio aéreo, de esas geometrías casi circenses, que también aparecen en algunas estructuras de Jean Prouvé. Pensemos por ejemplo en la cubierta metálica para la imprenta en Tours, de 1950 [Il.10]. Es cierto que en Tours, los lucernarios metálicos, con una geometría similar a los de la cubierta de Huesca, no se apoyan sobre cables, sino sobre jácenas de hormigón, pero de algún modo, la relación entre una piel, formada por piezas, que se deforma en altura, mediante bultos, para buscar la luz y se despega de la horizontalidad de la estructura, es común a ambos edificios. Una fotografía de una de las maquetas de Prouvé [Il.11], donde la solución estructural aparece en toda su abstracción, recuerda especialmente las estructuras equilibristas de Miralles y Pinós.

También en uno de los ensayos constructivos de Prouvé para su pórtico axial en "H", aparecen unos finos andamios sustentando la cubierta curvada por su perímetro, que recuerda a los azarosos pilares de tiro con arco.

La precariedad que percibimos en las fotografías de Prouvé, comprensibles ya que a fin de cuentas se trata de ensayos y pruebas, en Miralles y Pinós se convierte en programa. No se trata tanto de imitar un repertorio de geometrías —consciente o inconscientemente—, como de aludir a una arquitectura que encuentra su principal valor en presentarse como realidad provisional. Un *ahora* antes que un *después*.

Operar teniendo consciencia desde dónde se opera y hacia dónde se opera, operar deliberadamente, excluye cualquier atisbo de inocencia. A diferencia de los dibujos de Tex Avery: caminar en el aire sabiendo que se camina por el aire.

La experimentación en Prouvé es condición indispensable del ingeniero que perfecciona tipos. Las soluciones no son fines en sí mismos, sino fases sucesivas de una investigación de largo alcance. En Miralles y Pinos, desde el ingenio, se trata de construir con formas que, lejos de aludir al ensimismamiento local y al confort concupiscente de esa modestia gremial bajo la que se identifica lo local, se aproximen a la precariedad de lo provisional, de lo recién descubierto... de lo que todavía no es identificable por mucho que nos llame la atención. Hasta ahora hemos hablado del palacio de deportes de Huesca y de tiro con Arco, pero la sintonía con los tipos de Prouvé también es señalable en proyectos como el centro de gimnasia rítmica y deportiva en Alicante (1990) o en las secciones del chiringuito en Reus (1989-1992). También mucho más tarde, ya sin Carme Pinós, podríamos citar las cubiertas de la biblioteca pública en Palafolls (1997) o las estructuras de Diagonal Mar (1997), aunque quizá en este último proyecto lo precario es antes que nada *representación solemne de lo precario*. Las piruetas de la estructura fuerzan el gesto al sostener una maceta de dimensiones insólitas. El *ahora* suspendido ha sido fijado como identidad.

Que a diferencia de Prouvé, quien a fin de cuentas trabaja para otros arquitectos, Miralles y Pinós no hagan de la investigación estructural un fin, sino un medio, no debe inducirnos a error. Si bien cada uno centra el peso de su trabajo en diferentes aspectos del proyecto, ambos coinciden en comprender cada una de sus obras, no como entidades autónomas, sino como *momentos puntuales*, como manifestación concreta, como instantánea de un proceso que nunca termina. Como un *Ahora* y no como un *Después*. En Prouvé quizá está claro hacia donde apunta el proyecto —la prefabricación, optimización de recursos, reversibilidad del montaje, el uso adecuado de los nuevos materiales, etc—, él mismo lo sintetiza con una sola frase: “*Todo objeto por crear impone como base de partida una “idea constructiva” rigurosamente realizable*”.²²

En Miralles es más difícil comprender qué se busca. Quizá sea esta incertidumbre la que nos permita hablar de arquitectura experimental. En todo caso experimentar no es operar sin control. Todo lo contrario, se trata de fijar algunos parámetros para ver cómo se comportan otros; siempre con hipótesis de partida y delimitando el ámbito de búsqueda. Por tanto, de tratarse de una arquitectura experimental, deberíamos poder apuntar hacia donde se va.

Es probable que lo que se busca no pueda formularse con la rotundidad del ingeniero. Todo parece indicar que aquello que está en juego es más difícil de verbalizar. Una primera señal: para detectar ese sentido que atravesaría toda su obra, ese sentido que debería ser uno e invariable y que de forma episódica cristalizaría en un proyecto concreto —ese espíritu que intranquiliza a los que duermen sobre identidades esenciales— quizá no debiéramos buscarlo en la literalidad de la forma. Es de suponer que en las obras que aquí interesan de Enric Miralles, la forma, antes que un fin, sea la condición previa a través de la cual se manifiesta una modo de operar, una ética. Hemos citado algunos casos en los que las analogías geométricas con Prouvé eran evidentes. Sin embargo, no creemos que basarse en ciertas coincidencias formales sea el mejor modo de comprender esas narraciones con las que Enric Miralles, en sus conferencias, trataba de incluir todos sus proyectos. Ni en el centro social de Hostalets (1986-1992), ni en el centro social en la Mina (1987-1992), ni en la escuela hogar en Morella (1986-93) las geometrías empleadas se parecen, al menos vistas en sección, a las de Prouvé. Pero a pesar de que las formas sean otras, sí comparten con Huesca o tiro con Arco, con Igualada, la preeminencia de la cubierta en la concepción del edificio y el carácter provisorio de lo constructivo. Una manera de *construir lugar* a partir del suelo y la cubierta, donde el resultado es incomprensible fuera de *ese lugar*.

Decíamos que lo que queda de Prouvé siempre son instantáneas de una investigación de largo recorrido. Entender así su trabajo es lo que le permite ordenar su trabajo por tipos estructurales en constante mutación: *le type portiques axiaux, le type coque, le type shed, le type à béquilles, le type voutes, le type à portique axial en H, le type a noyau central, le type tabouret, le type réticulaire à surface variable, le type plastique* [II.12]. Es evidente que también la obra de Le Corbusier está sujeta a evolución, decir lo contrario sería una tontería, pero la diferencia entre las dos maneras de entender estas dos evoluciones es significativa. Si en Le Corbusier toda tentativa está subordinada a un modelo ideal, es decir, todo nuevo edificio es valorado en relación a la distancia que queda entre lo accidental y lo ideal; en Prouvé, cada edificio toma su valor a partir de la relación que establece con los anteriores. El

22.
« Tout objet à créer impose à la base une “idée constructive” rigoureusement réalisable ». Ver: Peter Sulzer. Jean Prouvé: oeuvre complète = complete works, Basilea, 1995-2005.

ideal no es un absoluto exterior a la obra desde el que se pueda juzgar cada tentativa, sino que lo ideal es el producto de una suma de accidentes. Cada accidente amplía y modifica un ideal no enunciado desde lo abstracto. Lo ideal no es un fin, lo ideal es algo provisional, una indicación, una relación entre casos.

La aparición de tipos estructurales —básicamente cubiertas— no se organiza de manera sistemática a partir de cinco puntos irreductibles, sino que se genera de manera orgánica: una hipótesis encierra la siguiente y muchas más. Probablemente, y más allá de las coincidencias geométricas, ese sea el verdadero punto en común con la obra de Miralles y Pinós. No es casual que Miralles en sus conferencias, antes que explicar un edificio de manera autónoma, desligado del resto, tratara de escenificar pequeños dramas experimentales, donde sus proyectos se fundían unos con otros, donde la arruga en el mantel de un restaurante se convertía en un personaje que tanto aparecía en las pérgolas dobladas de la Avenida Icaria como en los soportes del centro de gimnasia rítmica y deportiva en Alicante. A este respecto es ilustrador un fragmento de la memoria del Tiro con Arco: “Tiro con Arco es un proyecto que se desarrolla en el interior del cementerio de Igualada”.²³

23.
El Croquis, 49-50 (Enric Miralles/Carme Pinós 1988/1991), Madrid, septiembre de 1991, pág. 32

Hablar del ideal como suma de accidentalidades también entraña sus riesgos. Especialmente cuando nadie fija los términos de ese ideal. Prouvé y Le Corbusier, por seguir con los casos citados, fijan esos términos. En Miralles no está tan claro, y quizá eso explicaría que la *escuela* que ha generado su arquitectura, salvo excepciones, sea la ortopédica réplica de una coreografía inasible. A fin de cuentas, ese ideal sólo existe en nuestras cabezas, una restitución hecha a partir de la superposición de proyectos reales, donde la mirada de cada uno de nosotros tiene mucho que añadir. Pensemos en la imagen cinematográfica: imagen en movimiento que en realidad es una ilusión producida por la rápida sucesión de fotografías fijas. Una ilusión que tanto depende de cada uno de los fotogramas *reales* como de la naturaleza del que mira. Una ilusión que termina cuando el proyector se apaga. En este sentido entendemos (cuando el proyector se ha apagado) los desaguisados provocados por algún discípulo obsesionado en recrear una mimesis antes que en aplicar una ética. En este sentido entendemos sobretodo las proféticas palabras de Juan José Lahuerta: “Y lo que no pesa, ¿cómo prevalecerá?”.²⁴

24.
Juan José Lahuerta, “Signos”. El Croquis, 49-50 (Enric Miralles/Carme Pinós 1988/1991), Madrid, septiembre de 1991.

LA PREEXISTENCIA COMO ARTIFICIO

Lo que permite comprender cada una de las tres cubiertas de Huesca como parte integrante de una sola obsesión es que el edificio propiamente dicho siempre es aquello que *provisionalmente* ha quedado entre el suelo y el techo. Dicho de otro modo, *el cuerpo* del edificio es el resultado del proyecto, pero no objeto del proyectista. La intervención del arquitecto se produce de forma indirecta. Según la memoria de los autores: “La cubierta quedará suspendida en una excavación formada por los asientos... mientras que los mástiles que la sostienen definen el ámbito de la zona de juegos exteriores”.²⁵ No se trata de explicar el espacio interior, tampoco el exterior, como la distribución de un programa, ni como aquello que viene definido por la colocación de unos elementos verticales, muros, tabiques, ventanas, que configuren y compartimenten el espacio. Se opera desde el terreno que lo alojará y desde la cubierta que lo cobijará. Y aunque la relación entre la cubierta y el terreno terminen por configurar un interior, ambos elementos no se definen desde este interior, sino que toman cuerpo a partir de otro tipo de consideraciones. En el caso de la cubierta podemos referirnos al centro de festejos de Le Corbusier o a la imprenta de Tours. Cubierta pues, no inocente en tanto que referible a otras cubiertas. A fin de cuentas, la cubierta en Miralles es aquello que el edificio muestra de sí mismo, la fachada; y no es siempre necesario poder pisarla como en Morella, basta con mirarla.

25.
El Croquis, 49-50 (Enric Miralles/Carme Pinós 1988/1991), Madrid, septiembre de 1991, pág. 142

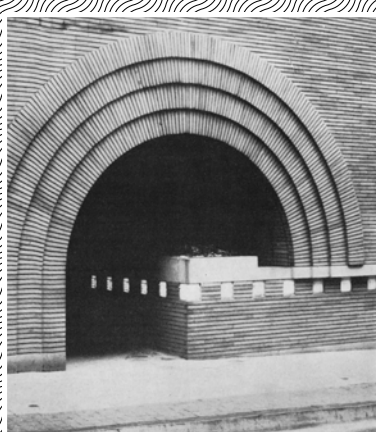
Pero también cabe considerar, decíamos, la manipulación del suelo. La topografía, además de resolver aspectos relativos al emplazamiento, se manipula para poder disponer una serie de usos; —y otra vez cabe insistir en que no es lo mismo hablar de usos que de programa, aún menos de función. En el caso de Huesca, las diferencias entre el primer y el segundo proyecto radican, básicamente, en las diferentes manipulaciones a que se somete el terreno. Por el contrario, lo que difiere de la segunda versión y la actual es la cubierta. La manipulación de la topografía,



16 PORTADA DEL LP "A HARD DAY'S NIGHT" (THE BEATLES, 1964). LA ESENCIA BEATLES COMO ACUMULACIÓN EN LA RETINA DE MÚLTIPLES IMÁGENES IGUALES PERO NO IDÉNTICAS. ENTRE ELLAS, LA DE GEORGE HARRISON MOSTRÁNDOSE POR DETRÁS



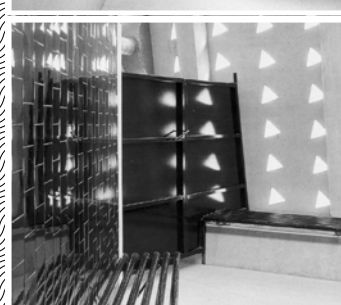
17 JAUME BACH I GABRIEL MÓRA, ESCOLA JOSEP MARIA JUJOL AL CARRER RIERA DE SANT MIQUEL (1984-87)



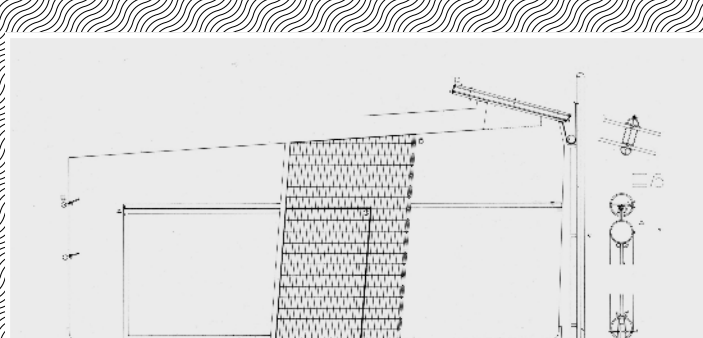
18 FRANK LLOYD WRIGHT, TIENDA V.C. MORRIS EN SAN FRANCISCO (1948)



19-20-21 PUERTAS DE TIRO CON ARCO Y IGUALADA



22 FRANK LLOYD WRIGHT; UNA DE LAS PUERTAS EN TALIESIN WEST (1938)



23 CEMENTERIO DE IGUALADA. SECCIÓN TRANSVERSAL

además de atender al uso, se esfuerza en crear un lugar. Es común referirse a la relación con lo preexistente como uno de los rasgos más preeminentes de la arquitectura local. Adecuación al entorno, dicen algunos. En otros, como Viaplana y Piñón, se habla de interpretar las trazas del lugar. Nada más lejos de eso en los edificios de Miralles y Pinós: la cubierta identifica un entorno que a su vez es invención de los arquitectos. La manipulación del suelo recrea un lugar, a veces ex novo, y la cubierta lo puntúa. Amplifica el artificio reconociéndolo como coyuntural. Fuera del techo y el suelo, todo cerramiento no es más que una presencia provisoria. En Huesca, lo que tradicionalmente se entiende como fachada ha desaparecido: las gradas y otros elementos formalizados desde el uso, son aquellos elementos interpuestos entre suelo y cubierta, algunos utilizados a su vez para cerrar el edificio. No se trata de dibujar una fachada, sino de dibujar una sección diagramática que nos indique qué queda dentro y qué queda fuera. De la sección-diagrama saltamos directamente al detalle, donde el cerramiento queda reducido a mero conector constructivo entre cubierta y suelo, entre cubierta y grada o entre grada y suelo.

Así ocurre también en tiro con arco. El edificio situado en los campos de competición no es más que una cubierta doblada sobre sí misma. Su apariencia rehúye cualquier identificación. No es una celosía, ni una estructura de paneles ni, por supuesto, un muro con ventanas. Si pone énfasis en su condición de bisagra, a fin de cuentas es un salto de cota. Hablar de muro de contención sería otra vez forzar las palabras. En todo caso, el revestimiento de un muro de contención. Y es, precisamente, entre el muro de contención y su revestimiento, que aparece una cámara de aire lo suficientemente holgada como para poder alojar unos vestuarios. [Il.13]

En el segundo edificio de tiro con arco, aquel que da al campo de entrenamiento, los voladizos de una cubierta que solamente se entiende como prolongación de la cota superior, son monstruosos. Los pilares de hormigón que sostienen su arranque, cilíndricos, enfatizan con su sobredimensionado la cercanía entre los dos suelos. Se produce una sombra que podría remitirnos a la sombra que el alero de la casa Winslow proyecta sobre una fachada que se descompone [Il.14 y 15]. Para muchos, esta casa de Frank Lloyd Wright de 1893 marca el inicio de lo que se ha venido en llamar “la destrucción de la caja”.²⁶ Sin embargo, en tiro con arco, a diferencia de la casa Winslow, la sombra no se proyecta sobre una superficie plana, sino sobre un amontonamiento de piedras. A fin de cuentas, esta acumulación de gaviones — algo que debería significar “muro de contención” — aparece también como signo de lo provisional, *como si no tuviera entidad propia más allá del material con que se ha construido*. La distorsión formal a la que se someten algunos elementos, los canalones por ejemplo, no hace más que acentuar la diferencia entre las entidades que generan proyecto —movimiento de tierras y cubierta—, y aquellos elementos que simplemente actúan como remiendo, lo tradicionalmente entendido como fachada del edificio. En este sentido, la obra de Miralles y Pinós es absolutamente jerárquica. Una jerarquía sustentada sobre la transvaloración de valores: la cara del edificio, el cuerpo visible sobre el que la arquitectura clásica aplicaba sus juegos de proporciones, se convierte en un zurcido. Precisamente la cara, la única parte del cuerpo mediante la cual somos visualmente identificables. Precisamente la única parte del cuerpo que se fotografía y se incluye en el documento nacional de identidad; precisamente la fachada —y no de está de más recordar la atención que le dispensa Le Corbusier con sus trazados reguladores— es lo que Miralles y Pinós parecen desdeñar en sus edificios. Si se nos permite: un desdén por el rostro como espejo del alma parecido al de George Harrison fotografiado de espaldas para la cubierta de “*A hard day's night*” de los Beatles de 1964 [Il.16]. Cubierta, la de los Beatles, que además de obviar la fotografía al uso de conjunto de música pop, se compone desde el orden administrativo-policial, una yuxtaposición bien alineada, sin sobresaltos, de distintos rostros casi idénticos. También resuena la ilusión de lo cinematográfico, la superposición de distintas instantáneas restituye en nuestra retina, y en nuestro cerebro, el ideal Beatle. Organizar el plano bidimensional como un fichero policial es algo frecuente desde los sesenta, desde el artista inglés Peter Blake —autor entre otras cosas de la portada del Sargent Peppers de los Beatles en 1967—, hasta piezas como “Concierto a petición:144 poemas” de Hanne Darboven en 1984. Pero es Warhol, otra vez y sin lugar a dudas, quien convierte la *retórica policial* en género pictórico a partir del empleo de la serigrafía. En sus series se da también esta superposición de identidades, aparentemente idénticas pero siempre distintas a sí mismas. La identidad como ilusión surgida al restituir en una sola imagen ideal una multiplicidad de diferencias.

Y otra vez debemos citar a William Curtis, ahora para disprepar abiertamente, cuando establece paralelismos entre Miralles-Pinós y Le Corbusier a partir del uso de las formas tipo.

26.
H. Allen Brooks,
“Wright y la destrucción de la
caja”. Artículo traducido al cas-
tellano y recopilado en: Frank
Lloyd Wright. Ediciones del
Serbal. Barcelona, 1990. Edi-
ción de José Ángel Esquide.

Está claro que en Le Corbusier existe, especialmente antes de la segunda guerra mundial, una celebración del tipo, de lo seriado y lo industrial. En ocasiones, la potencia formal, incluso la exuberancia, viene dada por la mera repetición de lo mismo. En Miralles y Pinós, como en las serigrafías de Warhol o en la portada de “*A hard day’s night*”, la repetición de lo mismo solamente se da en apariencia. Una mirada más atenta nos permite descubrir que las supuestas formas tipo no son idénticas, es decir, de generaciones antes que tipos. No son iguales, aunque lo parezcan, las veinte fotografías tamaño carné de “*A hard day’s night*” (1964), ni son iguales las doscientas diez coca-colas del “*210 Coca Cola bottles*” (1962), ni los diez coches del “*Green disaster 10 times*” (1963). Tampoco son iguales, aunque lo parezca a primera vista, las ocho placas de hormigón que se empotran en la tierra para cubrir tiro con arco (entrenamiento), como tampoco son iguales las cuarenta y dos placas de hormigón, con un calado triangular, algunas más curvadas que otras, de tiro con arco (competición). En todos los casos se cita al tipo, pero para deformarlo. Antes que asistir a su uso, asistimos a la crítica del tipo como generador de sentido.

Pero un pasaporte o DNI no sólo nos vincula por la representación-ícono que supone todo retrato, aunque sea fotográfico; también incluye una *presencia real* de nuestro cuerpo; un rastro que se nos invitó a dejar: la huella dactilar. La identidad tanto se organiza desde el ícono como desde el índice.²⁷ Si al inicio de este texto contrastábamos la presencia del pabellón de pelota con la disolución de tiro con arco, entendemos ahora que esta disolución se produce por vía doble, por suelo y por cubierta. Huesca es otra vez ejemplar: la cubierta, aquello que nos permite identificar icónicamente el edificio —adscribirlo a un grupo— es una suma de tipos que en realidad no son tipos ya que no hay dos realmente iguales, pensemos en los lucernarios. Por otro lado, el suelo, ahí donde el edificio debería entrar en contacto con los rastros del lugar, tampoco es en realidad un *tomar las trazas en consideración*, ya que el lugar, como en una operación de cirugía estética, ha sido manipulado hasta desaparecer, hasta convertirse en otra cosa... concretamente, un edificio que ha fabulado su propio entorno: *cap i pota*.

Otra vez las diferencias con Le Corbusier son significativas. Precisamente éste despoja a la caja de aquellas partes a las que Miralles y Pinós van a dedicarle mayor atención. Justamente esos elementos a los que Prouvé pudo añadir más entidad cuando subordinó su trabajo a las exigencias de Le Corbusier.²⁸ Si en el Le Corbusier de los cinco puntos, el edificio ve desaparecer su basamento — los pilotis—, y su sombrero—la cubierta plana— hasta reducir su presencia a caja suspendida sin pies ni cabeza y que tanto da como la volteemos porque siempre será igual a sí misma —recordemos: *arquitectura o revolución*, y ya podemos revolucionar la caja tanto como queramos que, sin pies ni cabeza permanecerá siempre exacta por muchas vueltas que le demos—; en Miralles y Pinós todo el interés se centra en esos pies y en esa cabeza. *Cap i pota*. Si en Le Corbusier la revolución se neutraliza por convertirla en algo irrelevante, en Miralles y Pinós se imposibilita: el amarre al suelo es tal que voltear el edificio exigiría que nos convirtiéramos en un Atlas capaz de soportar el globo terráqueo sobre los hombros.

Si la llamada *Escuela de Barcelona* se había preocupado en decorar y sofisticar la caja moderna, Miralles y Pinós dejan de pensar en la caja como objeto de proyecto. Llegados aquí es imposible no referir su arquitectura a la de Frank Lloyd Wright. Si pensamos en edificios como Taliesin West o la celeberrima Casa de la Cascada, por citar sólo dos edificios de los más conocidos. Edificios en los que la fachada como expresión de la caja deja de ser un tema de proyecto. En realidad ya no hay caja que tatuar. En Miralles como en Wright abundan los voladizos monstruosos, una forma de insistir en que la arquitectura es aquello que queda entre el suelo y el techo. Una coyuntura que se resolverá como se pueda. Entonces, las puertas ya no son una entidad prefijada, algo a identificar como puerta, ni tampoco un producto seriado-industrial, sino el resquicio que han dejado dos lógicas que actúan en paralelo: la del cobijarse (cubierta) y la del acomodarse (manipulación del suelo); una geometría incierta donde confluye lo específico de dos estrategias, sobre la topografía (manipulada) y bajo una cubierta que a su vez se explica como manto, como superficie desgajada del terreno y bajo la que guarecerse.

Decíamos que los edificios de Miralles y Pinós, como de los de Wright, no admiten un *Antes y Después*, sólo un *Ahora*. Operan en la pura provisionalidad y no tratan con identidades. Difícil es que alguien pueda presentarlos de manera bicéfala como Benevolo presenta Vaucresson. Porque si eso fuera así, ya no se trataría del mismo edificio con dos cubiertas distintas, sino de dos edificios distintos. La caja moderna desprovista de pies y cabeza, seriada e industrial, en manos del

27. A lo que en lenguaje común se le llama símbolo, en teoría semiótica se le llama señal. Se entiende que hay tres tipos de señales (el Índice, el Ícono y el Signo o símbolo) en función del tipo de vínculo que haya entre la señal y la cosa a la que se refiere. El índice, es una señal que emana de lo que significa (humo / fuego; huellas/ ha pasado alguien). En el Ícono, la relación entre señal y significado ya no es natural y depende en mayor grado de la voluntad humana (la del codificador). Se da una relación de semejanza (calavera/peligro de muerte; la pintura figurativa en general, etc.). El símbolo o signo, no hay ninguna relación natural entre la señal y su significado, ni rastro ni semejanza. Sólo puede funcionar a través del pacto ya que se trata de señales puramente convencionales (el lenguaje). Ver: L.O. Reznikov, *Semiótica y teoría del conocimiento*, Madrid, 1990.

28. Las diferencias entre Prouvé y Le Corbusier se hacen evidentes si comparamos proyectos aparentemente iguales: La Maison à Portique en Nancy, hecha en colaboración con Pierre Jeanneret y la Maison Locheur de Le Corbusier. Si en Nancy, los pies y la cabeza tienen una presencia evidente, cubierta a dos aguas y soportes de piedra en primer plano; la apariencia final de la Maison Locheur es todo lo contrario.

postmodernismo en general y de la llamada *Escuela de Barcelona* en particular, no habría sido más que el pretexto sobre el que desarrollar una orfebrería, una marquería: sutiles ejercicios de ornamentación superficial. Tatuajes más o menos recurrentes. Algo tan insistente y redundante como marcarse el rostro con las propias huellas dactilares. Al menos es así como entendemos buena parte de esa *Arquitectura Catalana 1990* cuando la comparamos con Igualada, tiro con arco o el palacio de deportes de Huesca.

Para entender el abismo que separa a Miralles y Pinós de los arquitectos con los que se les supone partícipes de una misma alternativa, baste un ejercicio comparativo sin dejar de referirnos a Wright. Comparemos las puertas interiores de tiro con Arco, o la del depósito de cadáveres de Igualada, con la puerta de la escuela Josep Maria Jujol [Il.17], edificio de Bach i Mora de 1984-1987, prácticamente contemporáneo al Cementerio de Igualada. Decíamos que en ambos se da una referencia a Wright. En la puerta de la escuela de Bach i Mora la referencia es obvia, a fin de cuentas se trata de una cita postmoderna difícil de pasar por alto. Basta con conocer la puerta para la tienda V.C. Morris [Il.18] en San Francisco (1948). Por el contrario, la puerta de tiro con arco o del depósito de cadáveres de Igualada, también es referible a Wright, aunque no por su parecido formal [Il.19-20-21]. Cabe la posibilidad de que Miralles y Pinós no la tuvieran en mente cuando pensaron la suya. Nos referimos a puertas de Wright, no como la de la tienda V. C. Morris, sino como la de Taliesin West [Il.22]. Lo que aquí se comparte no es una imagen, sino una estrategia, un modo de hacer; una *ética* decíamos más arriba. En el interior del depósito de cadáveres de Igualada, percibimos como el techo se abre para dejar pasar la luz, el grueso canto que serpentea blanco bajo el lucernario continuo no es una referencia formal a Wright; —aunque podríamos armar analogías con el Guggenheim Museum, la tienda V. C. Morris o las oficinas Racine. Ese canto adquiere su dimensión a partir de la necesidad de contener la tierra que hay sobre el forjado, y también para soportar el lucernario sin dejar de crear la inclinación necesaria para evacuar el agua [Il.23]. La puerta, se coloca del modo más sensato en un corredor como éste. Se abre sin necesitar un premarco donde encajarse. Se abre más o menos en función de quien pase. Hablamos de *puerta* por comodidad, porque sirve para lo mismo que una puerta, pero en realidad no se ven demasiadas puertas así. Como tampoco se ven demasiadas puertas como las de tiro con arco, azules y encajando con el banco del vestuario; o como esa otra corredera rojiza, que en su horizontalidad establece una relación con la irregular cubierta, parecida a la del cable de Huesca con los bultos-lucernario, parecida a su vez a la relación entre la cubierta abultada y la jácena perfectamente horizontal en la imprenta de Tours de Prouvé. El lugar por el que se pasa, en tiro con arco o Igualada, no es un rectángulo, como tampoco lo es la puerta en Taliesin West. Más bien un trapecio. Aquello que queda entre el suelo y el techo. Sí se da, no obstante, una diferencia importante. Mientras Wright insiste en la irregularidad del paso insertando una carpintería con la misma geometría. Miralles y Pinós, rehúyen el compromiso: La hoja practicable se mantiene rectangular y simplemente deja que el aire corra por el espacio azaroso que queda entre puerta y cubierta. Como Wright en Taliesin, Miralles y Pinós trabajan con el suelo, modifican la topografía. Se construye un lugar para luego cubrirlo con una cubierta que a su vez, se despliega atendiendo a todas las exigencias que el terreno alterado no ha podido resolver. Lo que queda en medio, eso sobre lo que apenas se interviene, eso que es, antes que nada, un efecto colateral, es la arquitectura. En ningún caso una arquitectura compuesta con identidades. Si le cambiamos la cubierta, no pasaremos de lo francés a lo italiano, ni por supuesto a lo catalán, sencillamente nos quedaremos con apenas nada. Se trata de un edificio (una cubierta) solo referible al lugar que él mismo genera, a sí mismo. Se entiende entonces que en ocasiones muchos se pierdan buscándolo. Sin embargo, que no sea un objeto claramente identificable como el pabellón de pelota —una caja sobre una plataforma— no quiere decir que se subordine al sitio, ni que opere desde el camuflaje o la sumisión al medio. Entre otras cosas, porque sólo existe el contexto que el edificio establece. Es el edificio quien genera lugar, quien lo actualiza y lo resignifica. La no concisión de los límites, la imposibilidad de entender el edificio fuera de su emplazamiento, no nace tanto de un pacto con lo preexistente, como de incluir lo preexistente en su propio discurso. Deformándolo, adulterándolo, fagocitándolo. Convirtiendo las preexistencias en el principal argumento de su disolución. O mejor aún: en objeto de su disolución. Cabe pensar que el entorno mental del proyecto no tiene por qué coincidir con el solar donde se construye. A fin de cuentas, lo que hubo siempre está por inventar.