

# DC.17-18

**AUTOR:** ENRIQUE GRANELL

**UNIVERSIDAD:** ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA, ETSAB - UPC

**TÍTULO:** SINGLADURA DE INSTANTES

**SUBTÍTULO:** NUEVA SEDE PARA EL CÍRCULO DE LECTORES EN MADRID, 1990-1992

**PALABRAS CLAVE:** ESCRITURA AUTOMÁTICA - MEMORIA E IMAGINACIÓN

- NEGACIÓN DEL ESPACIO COMO MOTOR ARQUITECTÓNICO - J. JOYCE

- SITUACIONISTAS - DISCONTINUIDAD - SURREALISMO - A. BRETON - G. B.

PIRANESI - R. QUENEAU - R. FLUDD - A. ZAERA - F. GOYA - E. MANET - A.

WIERZT - R. MAGRITTE - S. LEWERENTZ - CEMENTERIO DE MALMÖ

---

**NÚMERO DE PÁGINAS:** 8

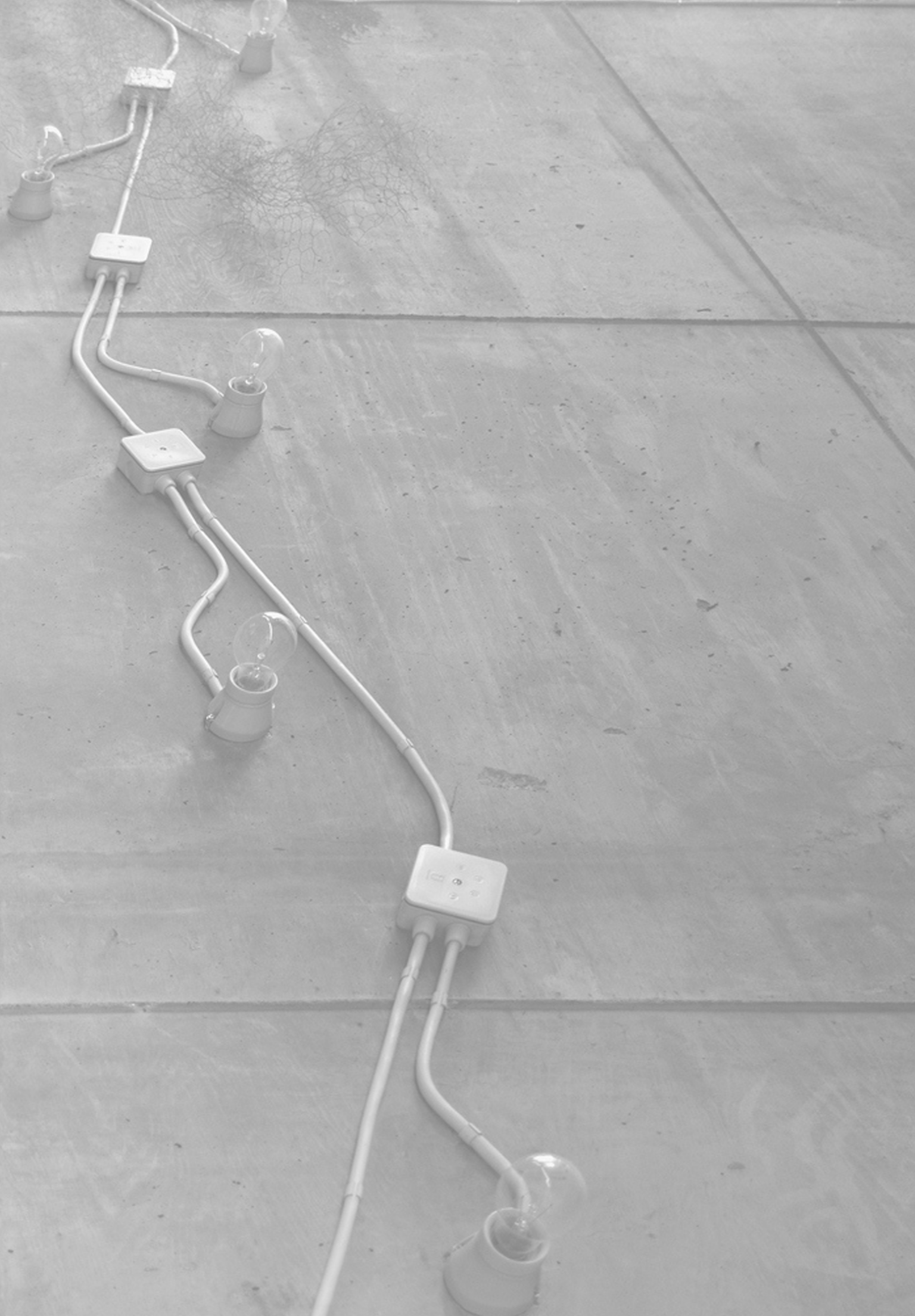
**NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS:** 15.718

**SECCION:**

**03. CRÍTICA**

**ARTICULO:**

**03/4**



# SINGLADURA DE INSTANTES

NUEVA SEDE CULTURAL DEL CÍRCULO DE LECTORES EN MADRID, 1990-1992

Enrique Granell

*¿Por qué esta habitación, como una caja de música, se mueve, ondula sobre las aguas tenebrosas e insiste plenamente en su bella desorientación frente al crepúsculo?*

VICENTE ALEIXANDRE. EL ALMA BAJO EL AGUA.

Ocho años, los que han transcurrido desde su muerte, son muchos y pocos a un tiempo para hablar de Enric Miralles. Muchos porque tal vez el olvido haya borrado aspectos de su personalidad, viva y exuberante en sus primeros años, más pendiente de proyectos, clientes y fama en la segunda fase de su carrera. Pocos porque la perspectiva que necesitamos para valorar el lugar que ocupará en el devenir de la historia de la arquitectura, tanto española como mundial, es todavía corta y como siempre serán los años los que deshojarán nuevos pétalos de la rosa infinita de la interpretación. De todas formas ocho años son ya tiempo suficiente para enunciar los que para mí son los tres aspectos más novedosos de su obra: la utilización de mecanismos de creación que toma de disciplinas no plásticas -sobre todo de la escritura-, una peculiar relación entre memoria e imaginación y la negación de la idea de espacio como motor de la creación arquitectónica.

Esos mecanismos tomados de la escritura están presentes desde sus primeros proyectos y podrían asimilarse a una pretendida arquitectura automática que tendría sus orígenes en la escritura automática surrealista o en la de Joyce, escrituras ambas en las que una palabra lleva a otra sin tener necesidad ninguna de justificar un razonamiento o una idea. Así arranca su primera propuesta de tesis doctoral en febrero de 1985 -*Cuando las catedrales eran blancas*-. "Está escrito para decir que cualquier cosa puede distraerme al hablar del contenido de lo que voy a presentar... Esa es casi la regla principal del juego". Una concepción como esta presupone -coincidiendo con la Patafísica- la no existencia de ideas generales y la definición de un mundo que es un ensamblaje casual de soluciones particulares. Pensamiento en movimiento con una idea motor: la deriva Situacionista como única actividad humana posible para una vida creativa. En conjunto a todos estos mecanismos descubiertos en las vanguardias les podríamos encontrar un denominador común: lo discontinuo.

André Breton habló de la necesidad de construir un ojo en estado salvaje para poder desarrollar la actividad surrealista. Ese ojo y la mente que lo posee entienden el mundo como suma de fragmentos, de retazos, de garabatos podríamos decir en nuestro caso. Claude Levi-Strauss dice en *El pensamiento salvaje*: "El rasgo característico de la mente salvaje es la atemporalidad: su objeto es comprender el mundo como una totalidad tanto sincrónica como diacrónica, y el conocimiento que deriva de ello es como el que proporcionan, en una sala, espejos colocados en paredes opuestas, que se reflejan unos en otros (además de los objetos en el espacio intermedio), aunque sin ser estrictamente paralelos".

La obra inacabada, de ejercicio para algo que todavía no ha llegado a su momento definitivo y que nunca lo hará, la encontramos continuamente en Miralles. Podría hablarse sin duda de Piranesi y de sus *Carceri*, pero prefiero seguir lo que se sugiere en *Cuando las catedrales eran blancas*. Allí se cita un libro de Raimond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, publicado en 1950. De ese libro fueron sobre todo las 7 páginas de *Pictogrammes* las que fijaron la atención de Miralles (fig.1). Queneau había escrito en 1947 sus *Exercices de style*, nacidos como nos ha contado Michael Leiris, de la voluntad de llevar a la literatura ciertos métodos de la música de Bach descubiertos en las Variaciones Goldberg. Ese recorrido llevó finalmente a Queneau a publicar en 1961 un libro que a Miralles le fascinaba: *Cent mille milliards de poèmes*. Un libro infinito compuesto por solamente diez sonetos impresos en hojas discontinuas en las que cada verso es independiente y puede combinarse a placer con los de los demás sonetos (fig.2). Es un libro, tal vez el único, que no había podido leer ni tan siquiera su autor. En el tiempo de una vida humana no podía agotarse

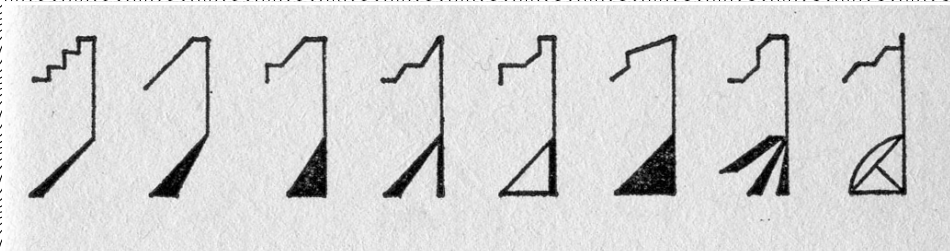
su lectura. Así la idea del garabato interminable retorciéndose una y otra, distrayéndose a cada paso, dibujando una y otra vez el perfil de la arquitectura.

La imaginación que los arquitectos activan en su trabajo no acostumbra a salirse de los límites propios de la arquitectura. En la tratadística clásica se representaba como un haz de líneas rectas que unían el ojo único del minotauro creador a un conjunto de figuras del desorden —la torre de babel, la tormenta, el juicio final, ...— reunidas alrededor de un tótem unificador que apacigua lo desordenado y daba forma a lo creado. Así la podemos ver el conocido grabado de Robert Fludd (fig. 3).

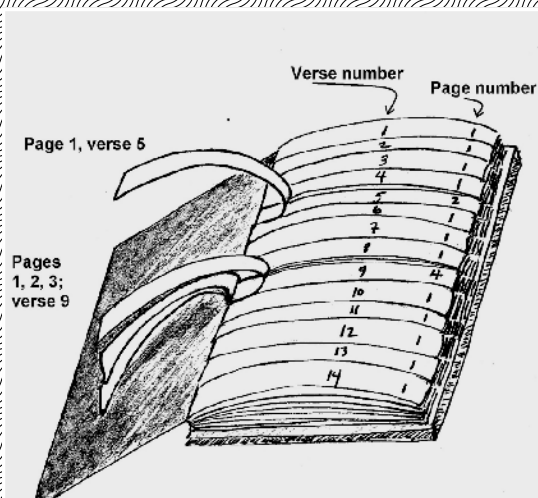
Esta combinatoria tenía como mina a la memoria. Los arquitectos han mantenido el control de la arquitectura durante siglos no aventurándose más allá de las fronteras de la propia disciplina. Si algo define el binomio imaginación/memoria en Miralles es esa facilidad para recordar y olvidar casi al instante, para no seguir el hilo que cualquiera hubiera seguido, para mezclar y combinar lo que los demás tomarían por temerario. Su arquitectura es nueva en la medida en que no ha nacido de modelos estrictamente arquitectónicos. Tomar como traza de una línea de soportes un hilo de luz que en ese momento entraba por la ventana y se dibujaba en el tablero y mezclarlo a su vez al garabato de su capricho o a la complicada figura de un objeto fractal. Eso era posible porque su memoria era inconstante por su cualidad ansiosa, anhelante, ávida, exacerbada.

La expresión del espacio fue uno de los objetivos de la arquitectura moderna. Entender la arquitectura de esta manera había llegado al extremo de no concebir otra existencia para ella que la espacial. Miralles niega la mayor y así se lo explicaba en 1995 a Alejandro Zaera: “Yo creo que una de las cosas que más caracterizan mi forma de trabajar es que nunca tengo una idea *a priori* de espacio que estoy intentando construir, yo siempre trabajo desde las plantas, nunca desde las secciones o desde configuraciones tridimensionales. Desde aquellos primeros registros, voy trazando plantas a distintos niveles, que son las que al final vienen a construir automáticamente las secciones. La forma tridimensional se produce sólo al final del proceso, nunca antes de la producción de estas secciones horizontales. Este trabajo de superposición coherente es el que al final le da sentido a la obra. El registro físico necesario de los distintos niveles es también un problema de densidad del material con el que trabajas, es el momento en que empiezas a evaluar el material con el que trabajas: la densidad del suelo, la densidad del aire, la consciencia de estar a 3 metros del suelo o a 15... Este modo de trabajar es más abstracto, más conceptual que el trabajar en sección: una sección tiene un carácter arcaico, de perfilado de las cosas, como si aún estuviéramos trabajando con los órdenes clásicos, la basa, el capitel... A mí me interesa mucho más este proceso de acumulación productiva que el perfilado o la lectura estilística, la elección sea de un estilo o de otro...” La idea espacial de la arquitectura moderna era a menudo restrictiva, tirana, mandaba sobre las otras variables de proyecto. Pero Miralles no aceptaba estas restricciones al igual que Benoit Mandelbrot no aceptaba la ceguera de entender la complejidad del mundo a través y únicamente de la geometría euclidiana. Miralles le seguía explicando a Zaera: “Cuando me afirmo en la idea de variación es porque me interesa que los elementos puedan incorporar esta variedad de condiciones materiales. Yo no trabajo nunca por reducción sino que intento revelar las multiplicidades, las singularidades. El trabajo de las variaciones en un proyecto es mucho más necesario, porque esa pared al final no es una pared, tiene que forma parte de un sistema mucho más complejo”. Todo, cualquier cosa, forma parte de algo que por complicado desconocemos. Él no sabía dónde detenerse, no quería detenerse. Esa duda que había hecho que muchos otros no llegasen más allá a él no lo detenía, continuaba dejando a los demás muy atrás. “Lo que a mí me interesa —continuaba— es una suerte de incorporación, de integración infinita”.

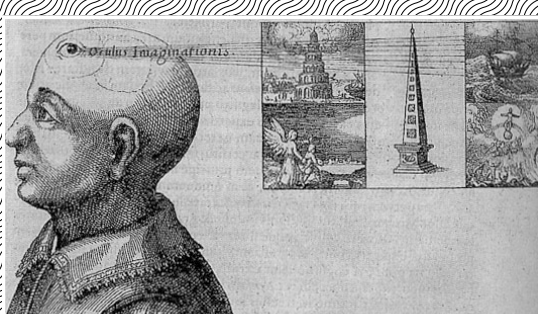




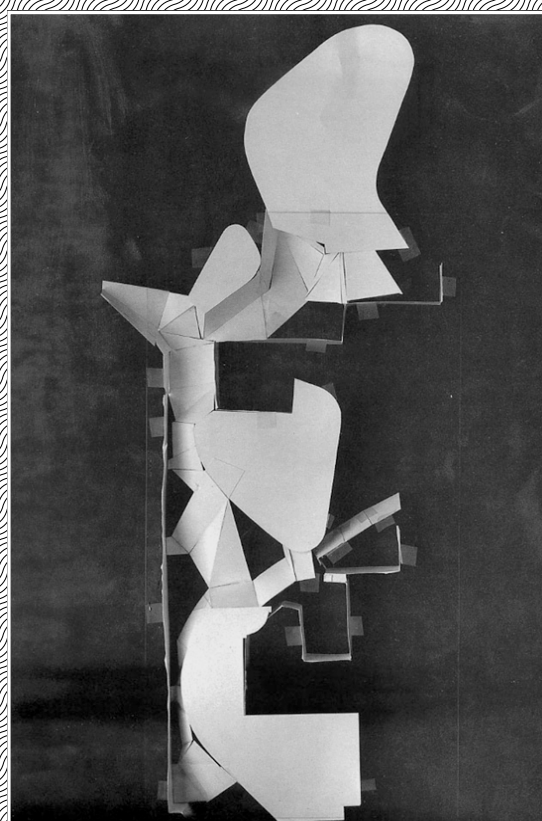
01 RAIMOND QUENEAU. PICTOGRAMMES. EN, BÂTONS, CHIFFRES ET LETTRES, 1950



02 RAIMOND QUENEAU. CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES, 1961



03 ROBERT FLUDD. ARS MEMORIAE. EN, UTRISQUE COSMI MAIORIS SALICET ET MINORIS METAPHYSICA, PHYSICA, ATQUE TECHNICA HISTORIA, 1617-1619



04 MAQUETA PARA LA NUEVA SEDE DEL CÍRCULO DE LECTORES. MADRID, 1990-92



05 ESBOZOS PARA LA NUEVA SEDE DEL CÍRCULO DE LECTORES. MADRID, 1990-92

Entre 1990 y 1992 Enric Miralles proyecta y construye la nueva sede cultural del Círculo de Lectores en Madrid en los bajos de un edificio entre medianeras de la calle O'Donnell (fig.4). La superficie del local era demasiado pequeña para alojar una sala de conferencias de la medida deseada. Además los pilares de la estructura del edificio dificultaban sobremanera la operación. Miralles pensó el local como una pecera y en convertir los pilares en peces recubriéndolos con láminas de metal y de madera de formas escurridizas. "Así los pilares —decía— se pasean... mejor dicho, se deslizan entre el público". La aparición de los peces vendría tal vez de su afición a pasearse por el mercado de la Boquería no lejano a su estudio, pero él lo explico como una referencia libresca, casi literaria: "Los peces me recordaron algunos de los dibujos de Federico García Lorca, tal como aparecen entre las palabras de sus dedicatorias..." (fig.5). También debía solucionar el problema de la falta de espacio. Para ello recurrió a la colocación de un piso alto con asientos en gradería, de un anfiteatro que sobrevolara el patio de butacas en el nivel bajo. Sería una plataforma ¿pero con qué perfil? Dibujó un garabato nube sobre la pecera con líneas que jugaban con la forma de los pilares peces. Era un imponderable colocar también una barandilla. Y fue así como las plataformas nube se convirtieron en una especie de balcones voladores sobre la planta del local.

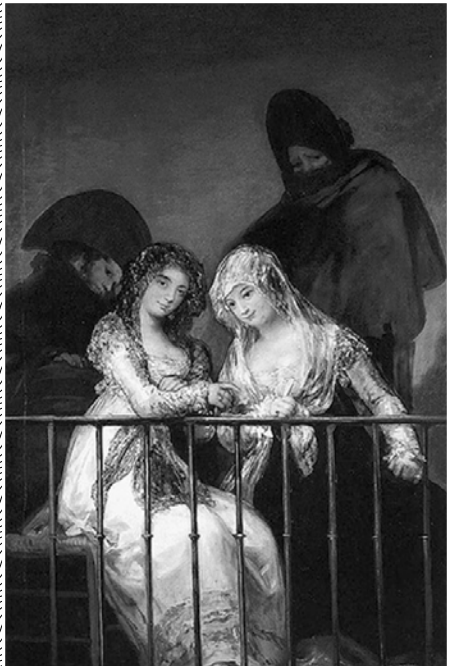
Uno de los balcones más famosos de Madrid era el que había pintado Goya (fig.6). Las majas miran, apoyadas a la barandilla de hierro, hacia la calle, o, si lo preferimos, hacia nosotros. Van vestidas de blanco y su silueta se recorta sobre el fondo oscuro de unos embozados que, detrás de ellas, las acompañan o las vigilan.

Edouard Manet retomó este tema en su cuadro "Le balcon" (fig.7). En él los embozados han sido sustituidos por un elegante petimetre, el protector de las damas. Georges Bataille definió la manera de relatar de Manet como "el secreto de la indiferencia suprema". Eso debió ver Magritte en el cuadro de Manet y esa indiferencia frente a la muerte de la segunda posguerra mundial la mezcló con el recuerdo de sus visitas de adolescente a las viejas criptas del cementerio de Soignies y a la imagen de un cuadro que lo había impresionado vivamente, el "Enterramiento precipitado" de Antoine Wiertz (fig.8). Esta conjunción lo llevó a pintar "Le balcon de Manet" en 1949 (fig.9).

Un año más tarde Juan Eduardo Cirlot hablando del pintor belga se dolía de la falta de imaginación colectiva: "¿De qué sirven los cuadros de Magritte? Yo quisiera hacer una edición de cien mil ejemplares del pequeño libro titulado *Magritte*, que contiene 23 reproducciones en color, y dar esos libros a las criadas de servicio, a los porteros de las casas de vecinos, a los luchadores de cath-as-can, a los directores de Bancos, a algunos ingenieros, médicos y arquitectos y, acaso, también a los arqueólogos. Luego preguntaría a esa inmensa legión de anti-imaginativos qué les ha parecido ese arte, qué sensaciones han experimentado. Preguntaría a quienes les tratan si les vieron sonreír infantilmente mientras repasaban las páginas del libro y me enteraría de si lo escondieron entre las ropas para la costura, los libros de contabilidad, los cuadernos para notas, los cálculos de resistencias y los fríos relatos de hallazgos de cerámicas en tal o cual cueva. Si no se había producido ningún milagro es inútil que surjan teorías a escena. Ni epifanisms, ni economías basadas en la moneda-trabajo, etc. La humanidad carece de capacidad para el ensueño y para la renovación profunda. Vuelvo al punto de partida: ¿Es esto posible?"

Aunque parezca increíble este circunloquio no es ajeno al proceso de proyecto que Enric Miralles desarrolla. Una vez definido el balcón hay que sentar a los espectadores. Él dice "estas sillas y el uso extensivo de la madera aparecen como escolares ordenados en su aula... ligeramente infantil, esperan la lección del profesor. Por aquí, me gusta pensar, puede existir una interpretación menos directa del programa". El diseño del asiento del Círculo de Lectores parte de Magritte, el mismo gesto, las mismas cabezas brillantes de tornillos metálicos sobre la madera. Definen un grupo de gente anónima que ocupa permanentemente la sala aunque esta esté vacía.

En este proyecto hemos podido ver, condensada, el tipo de imaginación que Miralles ponía en sus proyectos. Hacer de una habitación una pecera convirtiendo en brillo metálico el reflejo



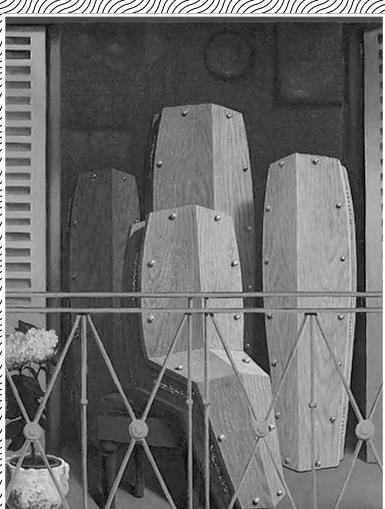
06 FRANCISCO GOYA. LAS MAJAS EN EL BALCÓN, 1808-12



07 EDOUARD MANET. LE BALCON, 1869



08 ANTOINE WIERTZ. PRECIPITATE BURIAL, 1854



09 RENÉ MAGRITTE. LE BALCON DE MANET, 1949



10. ENRIC MIRALLES. SEDE DEL CÍRCULO DE LECTORES DE MADRID. 1990-1992, LAS SILLAS DE LA PLATEA



de la irisada superficie escamosa de los peces de colores. Cubrirlo todo con una malla traslúcida que parece que soporte una cubierta húmeda, como el acuario de Laforgue, como si el agua pudiese aguantarse por un instante fija, quieta y ser nuestro húmedo y escurridizo cobijo que se desbaratará en el instante siguiente.

Esta arquitectura representará históricamente para las generaciones del futuro la fase previa a la gran crisis económica que vivimos (escribo estas notas los últimos días de 2008). Esto influirá sin duda en su valoración en un futuro inmediato. Se hablará del exceso de apariencia que quiso ocultar la vaciedad del mundo. Pero a menudo la historia nos enseña que el mejor valor no es un valor de cambio. ¿No han sido también bellísimos gestos inútiles los de Miguel Ángel —a quien Miralles veneraba—, Borromini, Soane o Le Corbusier?

Toda obra puede entenderse también como crítica y la suya lo fue de la arquitectura catalana de su momento. En los primeros años de la democracia postfranquista un rosianismo superficial sirvió de excusa y de plataforma a una arquitectura oficial recatada, pacata y ahorrativa que no correspondía a la concepción de la vida como despliegue de ideas imaginativas que él tenía. Ese ha sido el lugar histórico de Miralles. Luego han seguido miralletes, orquestas de repertorio, espejitos de azogue gastado y de escaso brillo que han tomado su nombre en vano.

Todavía recuerdo a Enric, debe hacer de ello, como casi de todo, veinte años, con el libro de gran formato que la Architectural Association le dedicó a Sigurd Lewerentz bajo el brazo. Comentaba enfebrecido los proyectos tardíos del arquitecto finlandés destacando aquello que más le gustaba: el ir contra la estructura del edificio de la iglesia de San Peter en Kiplan, que luego encontraríamos en sus obras de Alicante y Huesca, la utilización anti tectónica de la obra de fábrica, entendida más como textura que como elemento resistente, los detalles que no se esforzaban en ser ligeros sino en pesar, en estar... Pero sobre todas las láminas del libro una lo obsesionaba. En ella se veía el garabato que dibujaba sobre el muro de hormigón del kiosco de flores del cementerio de Malmö la instalación de los cables y las bombillas de iluminación (fig.10). Enric se reconocía en esos garabatos como antes se había reconocido en los muros ondulados de los parterres de la universidad de Virginia de Thomas Jefferson. De ese libro le gustaba también otra cosa, su encuadernación en papel de lija, como antes había sido *Memoires* de Guy Debord. Si se guardaba en la estantería acababa reduciendo a serrín de papel, a polvo a sus vecinos. En él veía el libro que quería ser único, como quería que fuera su arquitectura: "Todo es algo así como una línea de puntos frente a dos líneas que se cruzan o a las líneas que no están".