

m1d MORFOLOGÍA IA

LECTURAS COMPLEMENTARIAS UNO / 2025

Prof. Titular: Esp. Arq. Liliana Rost
Prof. Adj.: Esp. Arq. Gabriela Giménez

Prof. Asistentes:
Arq. Federico Arnoletto
Arq. Marcos Barboza
Arq. Natalia Brizuela
Arq. Luciano Coll
Arq. Clara Delfino
Arq. Gabriela Ferreras
Dra. Arq. Soledad Guerra
Arq. M. del Carmen Lamelas
Arq. Mariana Scully
Arq. Carlos Vidal Aguirrebengoa

Compiladoras: Arq. Liliana Rost / Arq. Gabriela Gimenez / Edición: Arq. Marcos Barboza

TEXTOS REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

La Luz es el tema. Fragmento.

Aparicio Guisado, Jesús María
<http://www.revistadiagonal.com/entrevistes/la-luz-es-el-tema/jesus-m-aparicio/>

Fenomenología de la Arquitectura. Cuestiones de Percepción.

Holl, Steven. Editorial GG 2011
https://www.academia.edu/15285671/Cuesti%C3%B3n_de_percepci%C3%B3n

Atmósferas.

Zumthor, Peter. Editorial GG 2006

La educación de la mirada. Enseñando a Mirar.

Aparicio Guisado, Jesús María. Ed. Nobuko. Buenos. Aires. 2011

El Palacio de la Luna. Fragmento.

Auster, Paul. Ed. Octaedro. 2003

Borges y el Guggenheim de Nueva York. Borges y la arquitectura.

Grau Cris. Cátedra, Madrid, 1989

El arquitecto que quiso atrapar el cubo de la arquitectura. De las medidas del hombre. Sobre la precisión.

Pensar con las manos. Campos Baeza, Alberto. 2da. Ed. Nobuko. Buenos Aires. 2009

La Arquitectura como verbo. la Imagen Corpórea.

Pallasmaa, Juhani. Ed. G.G. pag. 157. 2013

La Ciudad Invisible. Fragmento.

Zarraluki, Pedro. Revista Quaderns de arquitectura y urbanismo. Nº219. pag. 140-51. 1998

El Orador Cautivo. Fragmento.

López, Carlos Eugenio. Ed Lengua de Trapo. Madrid. 1997



LA LUZ ES EL TEMA

JESÚS MARÍA APARICIO GUISADO

Transcripción de Fragmento. Revista Diagonal.

Jesús María Aparicio Guisado nació en Madrid en 1960. Es arquitecto con matrícula de honor en Edificación y Urbanismo por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), donde seguidamente fue profesor de Elementos de Composición con Juan Navarro Baldeweg. Tras estar becado por la Academia de España en Roma (1988) y obtener la beca Fullbright/MEC Columbia University en Nueva York (1989), en 1994 obtuvo el grado de doctor en Arquitectura con una tesis codirigida por Kenneth Frampton y Alberto Campo Baeza. Desde 2009 es catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM. Ha sido profesor invitado y ha dado conferencias en varias universidades europeas y americanas. A lo largo de su trayectoria ha logrado materializar sus ideas en diversos proyectos, ampliamente publicados y premiados.

[...]

En tu tesis publicada El muro concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia profundizas en los conceptos de lo tectónico y lo estereotómico. ¿Cómo llegas a interesarte por estas cues

Cuando aún era estudiante empecé a interesarme por la idea de muro. Sin embargo, por entonces lo entendía como un elemento arquitectónico que separa el interior del exterior y que se concibe como algo pesado, matérico, masivo, portante, como un elemento fundamentalmente sometido a compresión. De hecho, mi primer esbozo de tesis doctoral iba en esa dirección y, cuando estuve becado en Roma, analicé algunos edificios murarios desde este punto de vista. Sin embargo, mi posterior estancia en Nueva York con Kenneth Frampton sirvió para matizar y ampliar mis ideas. Con él desarrollé un trabajo de análisis de la Fansworth House de Mies van der Rohe. Yo partí de que el muro era un elemento intrínseco y fundamental en la conformación de la arquitectura, el muro era sinónimo de arquitectura. Sin embargo, me di cuenta de que, pese a que no había muros como yo los había entendido hasta entonces, en la Fansworth House había mucha arquitectura. Eso me obligó a reformular mi idea de “muro” como un elemento que, en virtud de determinadas concepciones espaciales, puede llegar a desmaterializarse. Además, Frampton me invitó a leer la traducción de Mallgrave y Herrmann de los textos de Go

Semper, hecho que me permitió entender la idea de muro a partir de los dos arquetipos espaciales de la arquitectura: la cueva y la cabaña. En la cueva, el paradigma de la arquitectura estereotómica, el muro construye el espacio por sustracción y apertura, y se conforma como un elemento masivo a modo de divisor entre dos mundos distintos, el interior y el exterior. En cambio, en la cabaña, el paradigma de la arquitectura tectónica, el espacio se obtiene por la velación del espacio existente, y se construye el muro como "límite", en el sentido que da Heidegger a este concepto.

¿Qué tienen que ver estas cuestiones con la luz y la gravedad?

La cueva y la cabaña son dos formas diferentes de aproximarse al hecho arquitectónico y enen mucho que ver con la luz y la gravedad, las dos únicas invariantes que han existido en las arquitecturas de todos los lugares y de todos los tiempos. Ambas se construyen como energías que la arquitectura necesita canalizar a su favor para llegar a materializarse: la primera es una energía luminosa vinculada a la iluminación, la visión y el calor, mientras que la segunda se expresa a través del peso.

¿Qué diferencias hay, en relación a la luz, entre lo tectónico y lo estereotómico?

Lo estereotómico está relacionado con la idea de luz, mientras que en lo tectónico no se celebra la luz sino la visión. En lo tectónico hay connuidad entre el interior y el exterior, mientras que en lo estereotómico no. Por ejemplo, lo determinante en el Panteón de Roma es la luz que penetra por el óculo superior, mientras que lo fundamental en el Partenón de Atenas es la visión del horizonte a través del perislo. Se descubre entonces que la arquitectura tectónica es más sensible al lugar que la estereotómica, donde lo determinante es la latud. En todo el mundo hay medio año de luz diurna y medio año de noche, pero en cada latud las características de la luz, la alternancia entre el día y la noche, o la inclinación y la intensidad de los rayos solares son distintas. La emoción espacial producida por el movimiento de la luz en el interior del Panteón se daría igualmente si, en vez de estar en Roma, estuviera en otro lugar con la misma latud. Pero, en cambio, el templo de Segesta o el Partenón enen una relación con el exterior, con el horizonte, que solamente en ese lugar es adecuada.

La Luz es el tema. Jesús María Aparicio Guisado.

¿Y en lo que se refiere a la gravedad?

Hablando en términos estructurales, podría decirse que las estructuras estereotómicas tienden a ser macizas e hiperestáticas, es decir, tienden al equilibrio estable; mientras que las tectónicas tienden a ser estructuras isostáticas de piel y huesos y, por tanto, tienden a un equilibrio inestable. En una estructura estereotómica todo el material es estructural y las cargas van por todos lados mientras que, en la tectónica, la materia estructural se emplea con mucha más eficacia y precisión, y las cargas se encauzan solo a través de determinados elementos. Además, se expresa mejor la estructura en un espacio tectónico que en uno estereotómico porque en la estructura tectónica es posible reconocer los distintos elementos, su función resistente, el recorrido de las fuerzas, etc. En el Partenón cada elemento estructural evidencia el descenso de las cargas, mientras que en el Panteón esta lectura sería imposible sino fuera, precisamente, por los elementos tectónicos que se embeben en la monolítica estructura maciza, como los casetones y los nervios de la cúpula, los arcos de descarga visibles en el muro exterior, etc.



*"No hay, ciertamente, fenomenología,
pero sí problemas fenomenológicos."
Ludwig Wi genstein*

CUESTIONES DE PERCEPCIÓN

FENOMENOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA. STEVEN HOLL

Transcripción del Artículo publicado en libro. Editorial GG. 2011

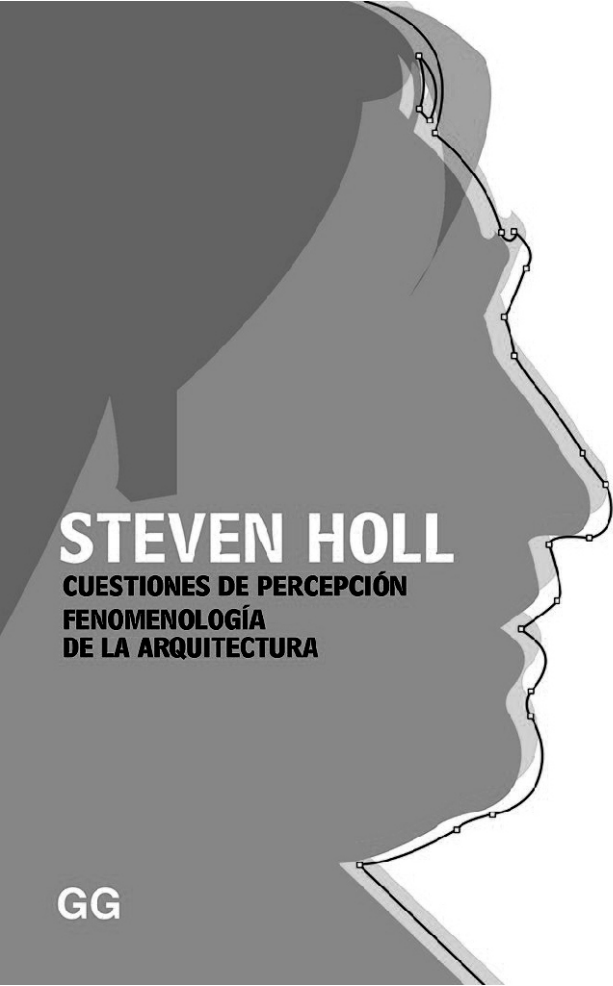
[...]

3. Acerca del color

Las variaciones en la capacidad de reflexión de las superficies brillantes y mates, las diferencias entre colores opacos y transparentes y las propiedades únicas de los colores reflejados y los proyectados empiezan a apuntar a un enorme campo de acción dentro de la fenomenología del color: fuerzas cuyo impacto en la experiencia del color operan según la luz disponible, así como propiedades adicionales variables. De hecho, la indeterminación podría ser la condición central del color. Nuestra percepción del color no puede explicarse completamente mediante la matemática de las ondas luminosas y el acto sico de la visión. El rigor matemático del espectro de luz visible, que va desde los 400 hasta los 700 nanómetros, difiere significativamente de la percepción y de la experiencia del color. Podríamos hablar de diversos fenómenos que resultan más determinantes en la experiencia del color que la definición matemática de

los colores. Los colores primarios "fuertes" —azul, amarillo y rojo— parecen apagados sobre una superficie mate con un nivel muy bajo de luz. Por el contrario, el sul arco iris que forman los rayos del sol al atravesar un prisma de hielo contra un fondo de nieve blanca puede ser increíblemente intenso.

Estos fenómenos, que varían según la luz disponible y la yuxtaposición de las condiciones opuestas de transparencia y opacidad, sugieren que analizar el color mediante la longitud de onda o mediante las categorías primarias y secundarias no solo resulta inadecuado, sino que, de acuerdo con la percepción y la experiencia, es además engañoso. El tono amarillo anaranjado y marrón que adquieren las hojas de los árboles junto al Alto Hudson en otoño sirve para ilustrar los conceptos de variación e indeterminación del color. Al caminar por la ribera del Hudson un día nublado predomina el color marrón pálido y el agua del río ene un fondo gris suave. Imaginemos que al día siguiente hace un sol espléndido y el



STEVEN HOLL

**CUESTIONES DE PERCEPCIÓN
FENOMENOLOGÍA
DE LA ARQUITECTURA**

GG

cielo es de un azul diáfano, con una temperatura de 4 C. Si caminamos por la misma orilla que el día anterior, la experiencia resultará completamente diferente. Por la mañana, el sol del alba brillará a través de las hojas amarillas de los arces, volviéndolas de un dorado de brillo transparente. Por la tarde, las hojas de color naranja amarronado estarán iluminadas igualmente desde atrás y adquirirán un color naranja brillante, mientras que el río, que refleja el cielo, proporcionará un contraste de un azul intenso.

La situación, el clima y la cultura pueden determinar el uso y la posterior experiencia del color. Además, resulta fácil imaginar que la gente tiene diferentes conceptos cromáticos basados en las cualidades de la luz y el aire del lugar en el que vive.

[...]

Estos colores saturados obtienen su brillo del material genuino del pigmento y de las superficies de las texturas aplicadas manualmente.

[...]En nuestro proyecto para las

oficinas de D. E. Shaw (Nueva York, 1991), imaginamos el concepto de “color proyectado” como análogo a la intangibilidad de las operaciones bursátiles electrónicas, algo fundamental en el trabajo de esta empresa.

Los colores lavados ofrecen experiencias sutiles según la luz que entre por detrás de las paredes, y la mezcla de colores que proyecte desde superficies inadvertidas. Lo espacios se ven a través de este color proyectado, y es este el que los define. Puesto que todos los colores ocupan superficies ocultas plegadas tras la geometría de los espacios, pueden emplearse colores chillones: amarillo verdoso fluorescente y naranja. La saturación de los colores proyectados varía con la intensidad de la luz natural en un día determinado. El movimiento del sol alegra los colores y transforma este tiempo-movimiento en un flujo extraño y brillante.

[..]

Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura. Steven Holl

4. Acerca de la luz y de la sombra

“Aquellos que todo el mundo buscaba como un horizonte decreciente- los objetos artísticos que se convierten en algo tan efímero que amenazan con desaparecer por completo - se ha invertido, como si fuera un maravilloso acertijo filosófico, para dejar ver su contrario. Lo que parecía ser una cuestión de objeto/no objeto ha resultado ser una cuestión de ver y no ver, de cómo en realidad percibimos o no logramos hacerlo.”

Robert Irwin, Being and Circumstance: Notestoward a Conditional Art, 1985

No es sorprendente que algunos arquitectos hayan escrito que toda la intención de su trabajo gira alrededor de la luz, del mismo modo que algunos pintores se han centrado por completo en las propiedades del color.

El espíritu perceptivo y la fuerza metafísica de la arquitectura se guían por la cualidad de la luz y de la sombra conformada por los sólidos y los vacíos, por el grado de opacidad, transparencia o translucidez. En esencia, la luz natural, con su

variedad de cambio etérea, orquesta la intensidad de la arquitectura y de las ciudades.

Lo que ven los ojos y sienten los sentidos en materia de arquitectura se conforma según las condiciones de luz y sombra.

[...]

La luz natural y las sombras están sujetas a particularidades, puesto que el sol no es una fuente puntual exacta. Si observamos nuestra sombra al caminar por la calle bajo un sol intenso, nos percatamos de que su parte final es borrosa, mientras que la parte más próxima a nosotros es nítida. Estos efectos del sol como fuente lumínica resultan aún más evidentes si observamos como los haces de luz penetran en el follaje de un árbol. En lugar de recortar diferentes formas sobre el suelo según los huecos que deja el follaje, los rayos forman manchas elípticas de luz muy parecidas entre sí, un efecto que se basa en el “ángulo de latitud” solar.

Otro fenómeno curioso en el que las sombras lineales están sujetas a la “sombra doble” se produce cuando

las ramas paralelas de un árbol sin hojas en invierno se proyectan unas sobre otras. La espacialidad de la noche En los siglos XVIII y XIX, el espacio nocturno de las ciudades apenas difería respecto al de los siglos anteriores. Sin embargo, el siglo XX trajo una repentina descarga de enormes cantidades de luz nocturna que alteran nuestra percepción de la configuración y de la forma del espacio urbano.

[...]

Dar forma a esta luz es dar nuevas dimensiones a la experiencia urbana. Una obra de arquitectura en su espacio urbano puede tener una presencia completamente distinta durante el día y durante la noche, sin que ello afecte a su importancia, a medida que el “objeto” autónomo reclama una presencia mayor y menos contenida. Especialmente en latitudes septentrionales, donde solo hay unas pocas horas de luz solar en invierno, puede ocurrir que algunos edificios públicos concentren una actividad mayor cuando ya ha oscurecido.

[...]

5. Duración temporal y percepción

Nuestro concepto moderno de tiempo se basa en un modelo lineal, quizá disyuntivo. El problema de la fragmentación temporal de la vida moderna y los efectos destructivos de los niveles crecientes de saturación mediática que provocan el estrés y la ansiedad podrían contrarrestarse en parte por la distensión del tiempo en la percepción del espacio arquitectónico.

La experiencia física y perceptiva de la arquitectura no resulta en esparcimiento o dispersión, sino en una concentración de energía. Este “tiempo vivido” físicamente experimentado se mide en la memoria y en el espíritu y contrasta con el desmembramiento de los mensajes fragmentados de los medios de comunicación.

Los vastos escritos del filósofo Henri Bergson exploran la idea de “duración”: una “multiplicidad de secesión, fusión y organización”. Bergson se refería al “tiempo vivido” como *durée réelle* (tiempo real) y llamaba al espacio la “combinación

Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura. Steven Holl

impura de tiempo homogéneo”.

Si en la experiencia cotidiana de la vida urbana un espacio arquitectónico forma el marco para medir el “tiempo vivido”, entonces, con la construcción de la arquitectura se da material y forma a un lugar determinado, así como una *durée réelle*; las múltiples vías por las que puede medirse el tiempo encuentran una resolución espacial unificada.

Las experiencias actuales más violentas de dispersión y esparcimiento negativo de la energía coexisten con impresiones transcendentales.

[...]

ATMÓSFERAS

PETER ZUMTHOR

Conversación con la belleza.

Entre los edificios de Peter Zumthor y sus entornos se produce un juego de dar y recibir; un prestarse atención, un enriquecimiento mutuo. Al enfrentarnos con su arquitectura, nos viene inevitablemente a la mente el concepto de atmosfera, una disposición de ánimo, una sensación en perfecta concordancia con el espacio construido, comunicada directamente a quienes contemplan, lo habitan, lo visitan e, incluso, al entorno inmediato. Zumthor aprecia los lugares y los edificios que ofrecen al hombre refugio, un buen lugar para vivir y una discreta protección. Leer un lugar, dejarse envolver por él, trabajar el propósito, significado y objetivo del encargo, planear y proyectar la obra es, por tanto, un proceso intrincado y no simplemente lineal.

Para Zumthor la atmósfera es una categoría estética. Este libro permite al lector entender el papel que juega esta categoría en su obra y qué significa para él. Recoge la conferencia titulada "Atmosferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor" pronunciada el 1 de junio de 2003 por el arquitecto suizo en el marco del Festival de Literatura y Música "Wege durch das Land" ["Caminos por el país"], celebrado en un lugar adecuadamente escogido para tal fin, el palacio renacentista de Wendlinghausen. La convocatoria exploraba las afinidades entre los lugares y las artes como parte del proyecto "Paisajes poéticos", unas aventuras filosóficas que partían siempre de una localización, vinculada a una persona, un acontecimiento literario o un tema, variando a través del tiempo, o poniendo en relación un lugar con otro mediante lecturas y conciertos interpretados por actores, escritores y compañías, tanto locales como extranjeras, acompañados de espectáculos de danza, exposiciones y debates. En el trabajo conjunto de este proyecto, Peter Zumthor y yo recorrimos campos y prados, atravesamos pueblos y lugares inhóspitos y despoblados, hablando, haciéndonos preguntas, evocando imágenes...

La conferencia en sí se enmarcaba dentro de un programa de varios días, que, inspirándose en la arquitectura del palacio renacentista junto al río Weser, se preguntaba sobre la medida de la belleza. El palacio es un excelente ejemplo de los principios arquitectónicos de su época: utilidad y conveniencia, permanencia y belleza – según cita el maestro del renacimiento italiano Andrea Palladio en el espíritu de Vitruvio – que luce en Wendlinghausen en toda su pureza: una arquitectura sin ornamento, profundamente enraizada en el paisaje y construida con materiales locales. El programa literario y musical nos transportaba a la Italia de los siglos XVI y XVII. La lectura de la novela *La habitación pintada* de la escritora danesa Inger Christensen – donde aparece la celebre cámara nupcial del duque de Mantua pintada por Andrea Mantegna –, así como lo que cuenta Goethe en su *Viaje a Italia* sobre los edificios de Palladio, tenían como punto central el tema de la belleza, y de sí ésta puede traducirse: la belleza exterior, la medida de las cosas, sus proporciones, su materialidad, así como la belleza interior, el corazón de las cosas.

Con el fin de conservar la espontaneidad y el estilo directo de las palabras de Peter Zumthor, la conferencia, pronunciada en un tono desenfadado ante más de 400 personas, solo se ha editado ligeramente. Se ha mantenido conscientemente el carácter amable de la forma corriente de hablar.

Brigitte Labs-Ehlert

Detmold, octubre de 2005

PETER ZUMTHOR ATMOSFERAS

GG

El título de la charla, *Atmosferas*, dimana de lo siguiente: hace ya mucho tiempo que me interesa – pues, naturalmente, me ha de interesar – qué es la calidad propiamente arquitectónica. Me resulta relativamente fácil decirlo: la calidad arquitectónica no es, para mí, ser incluido entre los líderes de la arquitectura, que te publiquen, etc. Para mí la realidad arquitectónica solo puede tratarse de que un edificio me conmueva o no. ¿Qué diablos me conmueve a mí de este edificio? ¿Cómo puedo proyectar algo así? ¿Cómo puedo proyectar algo similar al espacio de esta fotografía (que, para mí, es un icono personal)? Nunca he visto el edificio – de hecho, creo que ya ni existe – y, con todo, me encanta seguir mirándolo. ¿Cómo pueden proyectarse cosas con tal presencia, cosas bellas y naturales que me conmuevan una y otra vez?

El concepto para designarlo es el de ‘atmósfera’. Todos lo conocemos muy bien: vemos a una persona y tenemos una primera impresión de ella. He aprendido a no fiarme de esa primera impresión; tienes que darle una oportunidad. Ahora soy un poco más viejo, debo decir que vuelvo a quedarme con la primera impresión. Algo parecido ocurre con la arquitectura. Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y, en decimas de segundo, tengo una sensación de lo que es.

La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir. No en todas las situaciones queremos recapacitar durante mucho tiempo sobre si aquello nos gusta o no, sobre si debemos o no salir corriendo de ahí. Hay algo dentro de nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas; un entendimiento inmediato, un contacto inmediato, un rechazo inmediato. Algo bien distinto de ese otro pensamiento ideal que nosotros también poseemos y que también me gusta: pasar mentalmente de la A a la B de una forma ordenada. Naturalmente, conocemos bien la respuesta en el ámbito de la música. En el primer movimiento de la sonata de viola de Brahms (*Sonata n° 2 en mi bemol mayor para viola y piano*), cuando entra la viola, en un par de segundos ya está ahí, y no sé bien por qué. Y algo parecido ocurre también en arquitectura. No tan poderosamente con en la mas grandes de las artes, la música, pero también está ahí.

Para que veáis que quiero decir con esto, leeré algo que tengo escrito en mi cuaderno de notas sobre este tema. “Es jueves santo de 2003. Aquí estoy, sentado en una plaza al sol, un gran soportal, largo, alto, hermoso bajo el sol. La plaza – frente de casas, iglesia, monumentos – como un panorama ante mis ojos. A mi espalda la pared del café. La justa densidad de gente. Un mercado de flores. Sol. Las once. La cara de enfrente de la plaza en sombra, de un apacible color azulado. Ruidos maravillosos: conversaciones cercanas, pasos en la plaza, en la piedra, pájaros, ligero murmullo de la multitud, sin coches, sin estrépito de motores, de vez en cuando ruidos lejanos de una obra. Me figuro que el comienzo de las vacaciones ya ha ralentizado los pasos de la gente. Dos monjas – esto es de nuevo real, no me lo estoy inventando –, dos monjas cruzan la plaza gesticulando, con un andar rápido, sus tocas ondean ligeramente, cada una de ellas lleva una bolsa de plástico. La temperatura: agradablemente fresca, y cálida. Estoy sentado bajo el soportal, en un sofá tapizado en un verde pálido, en la plaza, la estatua de bronce sobre su alto pedestal frente a mí me da la espalda, contemplando, como yo, la iglesia con sus dos torres. Las dos torres de la iglesia tienen un remate diferente; empiezan siendo iguales abajo y, al subir, se van diferenciando. Una de ellas es más alta y tiene una corona de oro alrededor del extremo de la cúpula. Pronto vendrá hacia mí B., cruzando en diagonal la plaza desde la derecha”. Ahora bien, ¿Qué me ha conmovido de allí? Todo. Todo, las cosas, la gente, el aire, los ruidos, los colores, las presencias materiales, las texturas, y también las formas. Formas que puedo entender. Formas que puedo intentar leer. Formas que encuentro bellas. ¿Y qué más me ha conmovido? Mi propio estado de ánimo, mis sentimientos, mis expectativas cuando estaba sentado allí. Me viene a la cabeza esa célebre frase inglesa, que remite a Platón: “Beauty is in the eye of the beholder” [“La belleza está en los

Atmósferas. Peter Zumthor

edificios que suenan maravillosamente, que me dicen: estoy en buenas manos, no estoy solo. Supongo que no logro quitarme de encima esa imagen de mi madre y, a decir verdad, tampoco quiero hacerlo.

Cuarto: La *temperatura del espacio*. Me sigo ocupando de nombrar las cosas que son importantes para mí en la creación de atmósferas, como la temperatura. Creo que todo edificio tiene una determinada temperatura. Trato de explicárselo y, aunque no sea demasiado bueno haciéndolo, es algo que me interesa sobremanera, las cosas mas bellas constituyen una sorpresa, utilizamos mucha madera, muchas vigas de madera para construir el Pabellón de Suiza en Hannover. Cuando afuera hacía mucho calor, dentro, en el pabellón, se disfrutaba de un frescor de bosque, y, cuando afuera hacía frío, hacía más calor dentro del pabellón que fuera, a pesar de que no estaba cerrado. Uno sabe muy bien que los materiales extraen más o menos calor de nuestro cuerpo. Por ejemplo el acero es frío y reduce el calor, y cosas así. Me viene a la cabeza el término ‘temperar’. Quizás sea un poco como ‘temperar’ pianos – es decir, buscar la afinación adecuada –, tanto en un sentido propios como figurado. Esto es, esa temperatura es tanto una física como también probablemente psíquica. Es lo que veo, siento, toco, incluso con los pies.

Quinto. He notado nueve puntos, y ya hemos llegado al quinto. No quiero aburrirlos. Quinto: *Las cosas a mi alrededor*. Cada vez que entro en edificios, en espacios donde vive gente –amigos, conocidos o gente que no conozco –, me siento impresionado por las cosas que la gente tiene consigo, en su entorno domestico o laboral. Y, a veces –no se si os ha pasado– constato que las cosas coexisten de un modo cariñoso y cuidadoso, y que quedan bien allí. Por ejemplo lo que me pasó en Colonia, hace dos meses. El joven Peter Böhm me sirvió de guía y fuimos a visitar las casas de Heinz Bienefeld. Era la primera vez que entraba en esas dos casas de Bienefeld en Colonia. Sábado a las nueve de la mañana. ¡Era algo digno de ver, algo absolutamente impresionante! ¡Esas casas con una increíble cantidad de detalles bellos, casi excesivos! Por doquier sientes la presencia de Heinz Bienefeld, de cómo hizo aquellas cosas. Y, luego, la gente. Uno era profesor, otro juez, y vestían como esa burguesía alemana acostumbra a hacerlo un sábado por la mañana. Veías todas las cosas. Los objetos hermosos, los libros bellos, toda a la vista, instrumentos musicales, un clavecín, violines, etc. Pero, ¡aquellos libros! Me quede muy impresionado, aquello era expresivo. Me preguntaba si era tarea de la arquitectura crear un recipiente que contuviera todas aquellas cosas, o para acoger el mundo del trabajo, o lo que sea; en definitiva, todo aquello que le permita a uno tener consigo esas cosas. Permitidme una pequeña anécdota. Todo esto ya se lo conté, hace un par de meses, a mis alumnos. Estaba también presente una asistente chipriota –es difícil crecer en Chipre –, una excelente arquitecta, que había diseñado para mí una mesita de café, que luego quería tener también para ella. Mas tarde, después de una charla en la que hablé sobre las cosas a mi alrededor de un modo más extenso que ahora, ella me dijo: “No estoy en absoluto de acuerdo. Esas cosas no son más que un lastre. Tengo todo lo que poseo en mi mochila. Me gustaría estar siempre de camino. No todo el mundo carga con ese lastre, la carga burguesa de esas cosas”. Me quede mirándola y conteste: “¿Y qué pasa con esa mesita de café que querías tener?”. No dijo ni una palabra más. Esto parece confirmar algo que todos nosotros ya sabemos. Os he puesto una serie de ejemplos un poco nostálgicos. Pero pienso que ocurre lo mismo cuando proyecto un bar *supercool* en alguna parte, o una discoteca, y, naturalmente, también tendría que ser igual en el caso de una casa de la literatura, que requeriría un proyecto en que nada tuviera un aire demasiado ensimismado. Esa idea de que cosas que nada tienen que ver conmigo como arquitecto tengan su lugar en un edificio, su lugar justo, me ofrece una visión del futuro de mis edificios, un futuro que ocurre sin mi intervención. Esto me hace mucho bien, me ayuda a imaginarme siempre el futuro de los espacios, de las casas que construyo, cuál será su uso futuro. En inglés podría decirse “A sense of home” [“Un sentido de hogar”]. No sé cómo podría decirse en alemán, quizás ya no podamos seguir diciendo *Heimat* [hogar, patria]. En mi cuaderno de apuntes encuentro

algo sobre el tema en Friedrich Nietzsche, en *El caminante y su sombra*, sobre la apariencia y el ser en el mundo de las mercancías, y también en sus *Fragmentos póstumos*: “ante todo, ser (de la cosa), existencia como cuerpo y substancia”. Y también me gustaría leer lo que dice Jean Baudrillard sobre esto en *El sistema de los objetos*.

Hay otra cosa que siempre me ha preocupado y que encuentro particularmente interesante en mi trabajo. Es el punto sexto; lo titularé *Entre el sosiego y la seducción*, y tiene que ver con el hecho de que nos movemos dentro de la arquitectura. Sin duda, la arquitectura es un arte espacial, como se dice, pero también un arte temporal. No se la experimenta en sólo un segundo. En esto coincido con Wolfgang Rihm: la arquitectura, como la música, es un arte temporal. Es decir, cuando recapacito sobre como nos movemos en un edificio, no pierdo de vista esos dos polos de tensión con los que me gusta trabajar. Os pondré un ejemplo que tiene que ver con las tarmes de Vals. Para nosotros era increíblemente importante inducir a la gente a moverse libremente, a su aire, e una atmósfera de seducción y no de conducción. Los pasillos de un hospital conducen a la gente, pero también pueden seducirla dejándola libre, permitiéndole pasear pausadamente, y esto forma parte de lo que nosotros, los arquitectos, podemos hacer. En ocasiones, lograrlo tiene un poco que ver con la escenografía. En las tarmes de Vals intentamos llevar las unidades espaciales hasta el punto de que se sostuvieran por sí mismas. Lo intentamos, no sé si lo conseguimos, pero creo que no están mal. Ahí están los espacios, y allí me encuentro yo, y ellos me mantienen en su ámbito espacial; no estoy de paso. Puede ser que este bien firme ahí, pero entonces algo me induce a ir hasta la esquina, donde la luz cae aquí y allá, y me pongo a pasear por ahí; tengo que decir que ése es uno de mis mayores placeres: no ser conducido, sino poder pasear con toda libertad, a la deriva, ¿sabéis? Me muevo como en un viaje de descubrimientos. Como arquitecto, tengo que asegurarme de que eso no se convierta, acaso sin quererlo, en un verdadero laberinto. Vuelvo a introducir señales para orientarse, excepciones, ya sabéis qué me refiero. Conducir, inducir, dejar suelto, dar libertad. Hay determinadas situaciones en la que resulta mucho más prudente e inteligente inducir a la calma, al sosiego, que hacer correr a la gente de un lado para otro o andar buscando la puerta. Crear lugares donde no haya nada que sirva de reclamo, donde se pueda simplemente estar. Así tendrían que ser, por ejemplo, los auditorios, las salas de estar o los cines. En este sentido, en el cine nunca me canso de aprender. Los cámaras y los directores trabajan con una estructura similar de secuencias. Yo intento hacer lo mismo en mis edificios; que me gusten a mí, y a vosotros y, sobre todo, que concuerden con su uso. Se debe acompañar hasta el final, preparar las cosas, estimular, la sorpresa agradable o la distensión, pero siempre, debo añadir, sin ser en absoluto académico; todo debe producir una sensación de naturalidad.

Séptimo. En la arquitectura hay aun algo muy especial que me fascina: *La tensión entre interior y exterior*. Encuentro increíble que con la arquitectura arranquemos un trozo del globo terráqueo y construyamos con el una pequeña caja. De repente, nos encontramos con un dentro y un afuera. Estar dentro, estar fuera. Fantástico. Eso significa –algo también fantástico–: umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijó, espacios imperceptibles de transición entre interior y exterior, una inefable sensación del lugar, un sentimiento indecible que propicia la concentración al sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio, bien seamos una o varias personas. Y entonces tiene lugar allí un juego entre lo individual y lo público, entre las esferas de lo privado y lo público. La arquitectura trabaja con todo ello. Tengo un castillo, vivo en el y, hacia fuera, os muestro esta fachada. Esta fachada dice: yo –el castillo–, soy, puedo, quiero, independientemente de lo que haya querido tanto el propietario como el arquitecto. Y la fachada también dice: pero no os enseño todo. Ciertas cosas están en el interior, y no os incumben. Esto ocurre tanto en el caso del castillo como en el de una vivienda en al ciudad. Utilizamos signos; observamos. No sé si mi apasionamiento os afecta de la misma manera; no se trata de ser un voyeur, todo lo contrario. Tiene mucho que ver con la

Atmósferas. Peter Zumthor

ojos de quien mira”]. Es decir: todo está solamente dentro de mí. Pero entonces hago el experimento de quitarme la plaza de delante, y ya no tengo los mismos sentimientos. Un sencillo experimento, disculpad la simplicidad de la idea. Lo cierto es que, al quitarme la plaza de delante, mis sentimientos desaparecen con ella. Nunca hubiera tenido tales sentimientos sin esa atmósfera de la plaza. Lógico. Hay un intercambio entre las personas y las cosas. Con esto tengo que tratar como arquitecto. Y pienso: ésta es mi pasión. Existe una magia de lo real. Conozco muy bien la magia del pensamiento. Y la pasión del pensamiento bello. Pero me refiero a algo que, con frecuencia, encuentro más increíble: la magia de lo verdadero y de lo real.

Como arquitecto me pregunto: *La magia de lo real* de, por ejemplo, el café de la residencia de estudiantes de Hans Baumgartner, construida allá por la década de 1930. Esos hombres están sentados ahí y disfrutan. Me pregunto: como arquitecto, ¿puedo proyectar algo con esa atmósfera, con esa densidad, ese tono? Y si es así, ¿Cómo? Y pienso que sí, y pienso que no. Pienso que sí, pues hay cosas buenas y cosas peores. Y ahora de nuevo una cita. La frase la escribió un musicólogo para una enciclopedia de música. La he ampliado y colgado luego en mi estudio, diciéndome a mí mismo: ¡así tenemos que trabajar! El musicólogo decía sobre ese compositor, que enseguida adivinaréis de quién se trata: “Diatónica radical, versificación rítmica potente y diferenciada, nitidez de la línea melódica, claridad y crudeza de las armonías, brillo cortante de los colores sonoros y, finalmente, simplicidad y transparencia de la textura musical y robustez del armazón formal” (André Boucourechliev sobre “el auténtico carácter ruso de la gramática musical de Igor Stravinski”). Esta frase cuelga bien alto en mi despacho para todos nosotros. Me habla de atmósferas; la música de este compositor también tiene esa cualidad de tocamos –tocarme – al cabo de un segundo. Pero también da cuenta del trabajo, y eso me consuela; llevar a cabo esta tarea de crear atmósferas arquitectónicas también tiene un lado artesanal. En mi trabajo tiene que haber un procedimiento, unos intereses, unos instrumentos, unas herramientas. Me observo ahora a mí mismo y os cuento en nueve minicapítulos lo que me he encontrado en el camino, lo que me lleva en una dirección cuando intento generar esa atmósfera en mis obras. Estas respuestas son sumamente personales; no tengo otras. Son altamente sensibles e individuales; de hecho probablemente sean producto de sensibilidades propias, personales, que me llevan a hacer las cosas de una determinada manera.

Primera respuesta bajo el epígrafe *El cuerpo de la arquitectura*. La presencia material de las cosas propias de una obra de arquitectura, de la estructura. Estamos sentados aquí, en este granero, con esta fila de vigas que, a su vez, están recubiertas por esto o lo otro... Este tipo de cosas producen un efecto sensorial en mí. En ellas encuentro el primer y más grande secreto de la arquitectura: reunir cosas y materiales del mundo para que, unidos, creen este espacio. Para mí se trata de algo así como una anatomía. En realidad, al hablar de ‘cuerpo’ lo hago en el sentido literal de la palabra. Como nuestro cuerpo, con su anatomía y otras cosas que no se ven, una piel, etc., así entiendo yo la arquitectura y así intento pensar en ella; como masa corpórea, como membrana, como material, como recubrimiento, tela, terciopelo, seda..., todo lo que me rodea. ¡El cuerpo! No la idea de cuerpo, ¡sino el cuerpo! Un cuerpo que me puede tocar.

Segunda pregunta, de nuevo un gran secreto, una gran pasión, un gran gozo: *La consonancia de los materiales*. Tomo una determinada cantidad de madera de roble y otra cantidad de toba y luego añado algo: tres gramos de plata, una llave, ¿Qué más os gustaría añadir? Necesitaría un promotor para reunir todas estas cosas y ensamblarlas. Luego vamos colocando las distintas cosas, primero mentalmente y más tarde en el mundo real. Vemos como reaccionan unas con otras. Todos sabemos que reaccionamos entre sí. Los materiales no tienen límites; coged una piedra: podéis serrarla, afilarla, horadarla, hendirla, y cada vez será distinta. Luego coged esa piedra en porciones minúsculas o en grandes proporciones, será de nuevo

distinta. Ponedla luego a la luz y veréis que es otra. Un mismo material tiene miles de posibilidades. Me gusta este trabajo y cuanto más tiempo lo llevo haciendo, tanto mayor misterio parece cobrar. Uno tiene siempre ideas, se figura cómo son las cosas. Pero cuando llegas a colocar algo en la realidad, como me ocurrió precisamente la semana pasada, estaba seguro de no necesitar de aquel suave arce para recubrir la gran sala de estar en el edificio de hormigón visto; era demasiado suave y necesitaba una madera más dura: el ébano, una madera que, por su densidad y masa, presentara alguna resistencia al hormigón, con ese increíble brillo que tiene. Pues bien, mas tarde, al colocarlo en obra, ¡oh, mierda!, ¡el cedro era mucho mejor! De repente lo vi, aquel cedro, que era demasiado suave, no tenía problemas para reafirmarse en el conjunto. De modo que quité todo el palisandro y la caoba que habíamos colocado. Un año más tarde se vuelven a introducir maderas duras, oscuras y ricamente veteadas junto a otras más suaves y claras. Finalmente el cedro resultó tener una estructura demasiado lineal, demasiado frágil y fue descartado. Esto no es más que un ejemplo de por qué las cosas se me presentan tan cargadas de misterio. Además hay otra cosa, una cercanía crítica entre los materiales que depende del tipo de material y de su peso. Se pueden combinar materiales en un edificio, y llega a punto en el que se distancian demasiado unos de otros, no vibran conjuntamente, y, mas tarde, otro punto donde están demasiado próximos, y luego están como muertos. Es decir, este ensamblaje en la obra tiene mucho que ver con..., bueno, ya sabéis a lo que me refiero... Si no, me extendería en ello media hora más. Sí, tengo ejemplos, he escrito "Palladio", cuya obra me hace vivir tales cosas, y no hay vez en que no las reviva de nuevo. Menciono esa energía atmosférica presente en Palladio una vez más porque siempre he tenido la impresión de que este arquitecto, este maestro, debió poseer una sensibilidad increíble acerca de la presencia y el peso de los materiales, de todas esas cosas sobre las que intento hablar ahora.

Tercero: El sonido del espacio. ¡Oíd! Todo espacio funciona como un gran instrumento; mezcla los sonidos, los amplifica, los transmite a todas partes. Tiene que ver con la forma y con la superficie de los materiales que contiene y cómo éstos se ha aplicado. Por ejemplo: coged una maravillosa tarima de madera de abeto y colocadla, como la tapa de un violín, sobre las maderas de vuestras salas de estar. Otra imagen: ¡pegadla sobre un forjado de hormigón! ¿Notáis la diferencia en el sonido? Por supuesto que sí. Por desgracia, hoy en día mucha gente no percibe el sonido del espacio en absoluto. Sí, el sonido del espacio; personalmente, lo primero que me viene en mente son los ruidos, los ruidos de mi madre trajinando en la cocina con los cacharros cuando yo era un niño. Me hacían feliz. Podía estar en la sala, pero siempre sabía que mi madre estaba en casa porque oía sonar la sartén y los demás cacharros. Pero también se oyen los pasos en el gran vestíbulo de una estación de tren, los ruidos de la ciudad, etc. Si doy un paso mas en esta dirección, el tema se vuelve un poco místico; imaginemos que eliminamos todos los ruidos ajenos al edificio, que no queda nada que lo toque. Entonces, podemos plantearnos la pregunta: ¿sigue teniendo el edificio un sonido? Haced la prueba. Yo creo que todo edificio emite un sonido. Tiene sonidos que no están causados por la fricción. No sé lo que es. Quizá sea el viento o algo así. Lo cierto es que si entras en un espacio sin ruidos sientes que hay algo distinto. ¡Es hermoso! Encuentro hermoso construir un edificio e imaginarlo en su silencio. Esto es, hacer del edificio un lugar sosegado, algo bastante difícil de lograr hoy en día que nuestro mundo es tan ruidoso. Bueno, quizá no tanto aquí, en esta sala, pero conozco otros lugares que son mucho mas ruidosos; cuesta mucho conseguir que los espacios cobren sosiego y, desde el silencio, imaginarse cómo sonará el espacio con proporciones y materiales adecuados, etc. Sé que suena un poco a sermón dominical, pero es mucho más sencillo y pragmático, ¿no? ¿Cómo suena realmente el edificio cuando lo atravesamos? Y cuando hablemos, cuando conversemos unos con otros. ¿Cómo sonará? ¿Y cuando quiera hablar un domingo por la tarde con tres buenos amigos y leer a la vez? Aquí lo tengo escrito: el ruido de la puerta al cerrarse. Hay

Atmósferas. Peter Zumthor

atmósfera. Pensemos en la película *La ventana indiscreta* (1945) de Alfred Hitchcock. La vida de una ventana contemplada desde fuera. Un clásico. Se ve a aquella mujer vestida de rojo en la ventana iluminada sin saber qué está haciendo. Pero, entonces, ¡se ve algo! O el ejemplo contrario: *Domingo por la mañana temprano* (1930) de Edward Hopper. La mujer sentada en la habitación mirando por la ventana, el exterior, la ciudad. Me enorgullece que a nosotros, arquitectos, se nos permita hacer cosas parecidas en cada edificio. Y siempre me lo imagino así en cada edificio que hago. ¿Qué quiero ver yo –o quienes vayan a utilizar el edificio– cuando estoy dentro? ¿Qué quiero que vean los otros de mí? ¿Y qué referencia muestro con mi edificio al exponerlo al público? Los edificios siempre comunican algo a la calle o a la plaza. Pueden decir a la plaza: me alegra estar en esta plaza. O bien pueden decir: soy el edificio más bello; todos vosotros sois realmente malos. Soy como una diva. Todo eso pueden decir los edificios.

Y ahora viene algo que siempre me ha interesado y de lo que me he percatado hace poco por primera vez. No sé mucho sobre ello –pronto os daréis cuenta–, pero esta ahí. Es algo sobre lo que tengo que seguir pensando. Le he puesto el epigrafe de *Grados de intimidad*. Tiene que ver con la proximidad y la distancia. El arquitecto clásico lo llamaría 'escala', pero suena demasiado académico. Yo me refiero a algo más corporal que la escala y las dimensiones. Conciérne a distintos aspectos: tamaño, dimensión, proporción, masa de la construcción en relación conmigo. Es más grande que yo, o mucho más grande que yo; o hay cosas en un edificio que son mucho más pequeñas que yo. Picaportes, bisagras o partes conectoras, puertas. ¿Conocéis esa puerta angosta y alta, ésa por la que la gente al pasar parece que cobra buena presencia? ¿La puerta –algo aburrida– ancha y un poco amorfa? ¿Conocéis esos grandes portales intimidatorios, ésos que confieren al encargado de abrirlos un aspecto imponente u orgulloso? A lo que me refiero es al tamaño, la masa y el peso de las cosas. La puerta fina y la gruesa. El muro grueso y el delgado. ¿Sabéis a que tipo de edificios me refiero? Me fascinan. Siempre intento hacerlos de modo que la forma interior, es decir, el espacio vacío interior, no sea igual a la forma exterior. Donde no se pueda, por tanto, coger una planta y simplemente dibujar unas líneas –que representan los muros, de doce centímetros de grosor, como división entre interior y exterior–, sino que dentro haya masas ocultas que no se perciben. Es como cuando subimos por entre los muros de una torre de iglesia hueca. Es un ejemplo de entre miles, que tiene algo que ver con ese peso y el tamaño. Tan grande como yo, más pequeño que yo. Es interesante que las cosas que son más grandes que yo puedan apabullarme, como un edificio que representa al Estado, un banco del siglo XIX o algo parecido, con columnas y demás. Pero, como ya os dije ayer, la villa Rotonda de Palladio es algo grande y monumental, y, sin embargo, al entrar no me siento en absoluto intimidado, sino, mas bien, me siento cercano a lo sublime, si se me permite utilizar esta palabra pasada de moda. El entorno no me amedrenta, sino que, de algún modo, me hace más grande o me deja respirar con mayor libertad; no sé cómo describir esa sensación, pero ya sabéis lo que quiero decir. Ahí se dan, sorprendentemente, ambas cosas. No se puede decir simplemente: claro, lo grande es malo, le falta escala humana, se oye a veces en conversaciones entre profanos, e incluso entre arquitectos. A escala del hombre significa algo así como de mi mismo tamaño. Pero no es tan sencillo. Además se debe tener en cuenta esa distancia o cercanía entre yo y lo construido. Siempre me gusta pensar que hago algo para mí o para otra persona. Para mí solo, o para mí en grupo, lo cual es otra historia. ¿Visteis aquel hermoso café de estudiantes que mostramos antes? Aquí tenemos ahora una imagen de un maravilloso edificio de Le Corbusier. Me sentiría muy orgulloso de haberlo hecho yo. Es decir, para mí solo, para mí y para el resto del grupo, o para mí dentro de la masa. Un estadio de fútbol. O un palacio. Soy de la opinión de que hay que pensar concienzudamente estas cosas. Creo que puedo pensarlas bien, todas ellas. Confieso que lo único con lo que tengo serios problemas, aunque me gustaría poder abordarlo, es el rascacielos. No consigo imaginar cómo tendría que hacer para sentirme bien en un rascacielos, conviviendo con otras muchas personas, 5.000 o no sé cuantas más. Generalmente veo en los rascacielos una forma externa con

un lenguaje que habla con la ciudad, etc., que podrá ser bueno o malo. Lo que si puedo imaginarme bien es un estadio de futbol para 50.000 personas, esa historia de construir un inmenso cuenco que puede ser increíblemente hermoso. Ayer vimos el Teatro Olímpico de Vicenza. Nosotros ya lo tenemos más que oído de nuestro Goethe, quien lo vio todo antes, mucho antes. Miraba y miraba; eso es lo fantástico en él, que sabía mirar. Bien, éstos son los grados de intimidad que todavía son importantes para mí.

El último punto. Cuando anoté todas estas cosas hace un par de meses sentado en la sala de estar de mi casa, me preguntaba: ¿Qué te falta? ¿Esto es todo? ¿Esos son todos tus temas? De repente, lo vi. Era relativamente sencillo: **La luz sobre las cosas**. Estuve mirando durante cinco minutos qué pasaba con la sala de estar de mi casa. Cómo era la luz. ¡Es fantástico! Seguro que os ocurre algo parecido. Me puse a examinar dónde y cómo daba la luz de lleno, dónde había sombras y cómo las superficies estaban apagadas, radiantes o emergían de la profundidad. Más tarde me di cuenta de lo mismo cuando Walter De María, un artista norteamericano, me mostró una nueva obra suya que había hecho para Japón: un inmenso vestíbulo, dos o tres veces más grande que este granero donde nos encontramos. Abierto en la parte delantera y totalmente oscuro en la trasera. En él se habían colocado dos o tres gigantescas bolas de piedra maciza, unas bolas inmensas. En el fondo había unas varillas de madera cubiertas de pan de oro. Ese pan de oro resplandecía surgiendo de la profundidad –eso ya hace mucho que lo sabemos, pero, cuando lo volví a ver, me volvíeron a conmovér–, de la negrura de aquel espacio. Es decir, ese oro parecía tener la propiedad de atrapar y reflejar minúsculas cantidades de luz en la oscuridad de fondo.

En este sentido, tengo dos ideas favoritas a las que vuelvo una y otra vez. Al hacer un edificio, no mandamos llamar al experto electricista al final y le decimos: bueno, ¿Dónde pondremos ahora las luces y cómo lo iluminamos? Al contrario, la imagen global ya está ahí desde el principio. Una de mis ideas preferidas es primero pensar el conjunto del edificio como una masa de sombras, para, a continuación –como en un proceso de vaciado–, hacer reservas para la instalación que permita las luces que queremos. Mi segunda idea favorita –por cierto, muy lógica, no es ningún secreto, lo hace cualquiera– consiste en poner los materiales y las superficies bajo el efecto de la luz, para ver cómo la reflejan. Es decir, elegir los materiales con la plena conciencia de cómo reflejan la luz y hacer que todo concuerde. Me da mucha pena lo que he visto estos días en esta región tan hermosa, el uso de la luz exterior en muchas casas de esta maravillosa campiña, donde la naturaleza, la luz solar es de una belleza apabullante. Todas esas capas apagadas..., no sé con qué las pintan; enseguida notas que están muertas. Una de cada diez casas sigue teniendo aún un viejo rincón donde, de repente, notas que algo brilla. ¡Es tan hermoso poder elegir y combinar materiales, telas, vestidos que luzcan a la luz! En lo que se refiere a la luz, natural y artificial, debo confesar que la natural, la luz sobre las cosas, me emociona a veces de tal manera que hasta creo percibir algo espiritual. Cuando el sol sale por la mañana –cosa que no me canso de admirar, pues es realmente fantástico que retorne cada mañana– y vuelve a iluminar las cosas, me digo: ¡esa luz, esa luz no viene de este mundo! No entiendo esa luz. Tengo entonces la sensación de que hay algo más grande que no entiendo. Siento un gozo inmenso y estoy infinitamente agradecido de que haya algo así. Hoy mismo lo sentiré al salir de nuevo afuera. Para un arquitecto, tener esa luz es mil veces mejor que tener luz artificial.

Ya estoy terminando y me pregunto: ¿era todo lo que necesitabas decir? Tengo que confesar lo siguiente: aún tengo tres pequeños apéndices. Creo que los nueve puntos de los que he hablado hasta ahora no son más que puntos de arranque de mi trabajo, de nuestro trabajo en el estudio. Quizá mi discurso os haya parecido un poco idiosincrásico, pero en algunos puntos también hay una parte objetiva. Lo que voy a decirlos ahora, en cambio, tiene mas que ver conmigo mismo y tal vez sea aún menos objetivo que otras cosas de las

Atmósferas. Peter Zumthor

que he estado hablando hoy. No obstante, si hablo sobre mi trabajo no puedo dejar de mencionar lo que me conmueve. Todavía hay, pues, tres cosas más.

La primera de mis exralimitaciones, de mis incursiones trascendentes, sería afirmar: **Arquitectura como entorno**. Me encanta la idea de hacer un edificio, sea un gran complejo o uno pequeño, que se convierta en parte de su entorno. En un sentido handkiano (Peter Handke ha descrito de distintos modos el entorno, el entorno físico, como aparece, por ejemplo, en un volumen de entrevistas titulado **Pero yo vivo solamente de los intersticios**). Se trata, para mí –y no sólo para mí–, del entorno que pasa a ser parte de la vida de la gente, un lugar donde crecen los niños. Quizá, 25 años mas tarde, se acuerden inconscientemente de algún edificio en particular, de un rincón, de una calle, de una plaza, sin saber quienes son sus arquitectos, algo que tampoco es importante. Pero si la imagen de que las cosas están ahí –yo también recuerdo muchas cosas así del mundo–, de las que uno no es responsable, pero que te han conmovido y, en cierto sentido, te han aliviado o ayudado. Para mí hay algo mucho más hermoso: imaginarme cómo un edificio mío será recordado por alguien al cabo de 25 a 30 años. Quizás porque ahí beso a su primer amor. No importa la razón. Para dejarlo claro, este hecho me gusta mucho más que la idea de que el edificio siga apareciendo en las obras de referencia de arquitectura después de 35 años. Este sería un ámbito totalmente distinto, y no me sirve de ayuda cuando me pongo a proyectar un edificio. He aquí mi primera incursión trascendente: intentar hacer arquitectura como entorno. Quizá, en definitiva, esto tenga que ver un poco –supongo que será mejor admitirlo– con el amor. Amo la arquitectura, amo el entorno construido y creo que lo amo cuando la gente también lo ama. Tengo que admitir que me alegra hacer cosas que la gente ame.

Apéndice segundo. ¿Cómo se titula? **Coherencia**. No es más que una mera sensación. Es decir, todas estas ideas sobre el hacer y producir arquitectónico tienen un lado totalmente distinto, un lado profesional, del que no hablo aquí. Se trata solo de la labor del día a día en el estudio, algo de lo que se puede hablar en una universidad o en el despacho, ¿no? Algo más académico. Me refiero a que me gustaría que el uso superase todas esas cosas, las decisiones que se toman entre miles. En resumen, que el mayor cumplido que se me puede hacer no es que alguien venga y diga sobre un edificio que he hecho: "ajá, aquí has querido hacer una forma **supercool!**", sino que todo encuentre su explicación en el uso. Este sería para mí el más bello cumplido. No soy el único en el mundo de la arquitectura que lo dice; es una tradición antiquísima, también en literatura, en arte, etc. Pero creo que una expresión antigua aún más hermosa para referirse sea que las cosas llegan entonces a ser ellas mismas; son por ellas mismas, porque entonces son lo que quieren ser.

La arquitectura se ha hecho para nuestro uso. En este sentido, no es un arte libre. Creo que la tarea más noble de la arquitectura es justamente ser un arte útil. Pero lo más hermoso es que las cosas hayan llegado a ser ellas mismas, a ser coherentes por sí mismas. Entonces todo hace referencia a ese todo y no se puede escindir el lugar, el uso y la forma. La forma hace referencia al lugar, el lugar es así y el uso refleja tal y cual cosa.

Pero todavía falta algo, y esto es, de verdad, lo ultimo, aunque de alguna manera ya esta ahí. En los nueve puntos y dos apéndices anteriores he evitado hablar sobre la forma.

Está claro que es una pasión personal que me ayuda mucho en mi trabajo. No trabajamos con la forma, trabajamos con el resto de cosas, con el sonido, los ruidos, los materiales, la construcción, la anatomía, etc. Desde el inicio, el cuerpo de la arquitectura es construcción, anatomía, lógica del construir. Nosotros trabajamos con todas esas cosas, con un ojo puesto simultáneamente en el lugar y el uso. No tengo nada mas que hacer; este es el lugar, puedo influir en el o no, y este es el uso que se persigue. Normalmente

tenemos una gran maqueta o un dibujo (la mayoría de las veces una maqueta) y puede ocurrir que haya en ello una coherencia, que muchas cosas concuerden; me quedo mirando y me digo: sí, todo cuadra, ¡pero no es bello! Es decir, veo las cosas como si ya estuvieran acabadas. Creo que si el trabajo ha salido bien, las cosas toman una forma ante la que yo mismo, después de tan largo trabajo, me quedo sorprendido. Una forma de la que pienso: jamás hubiera podido imaginarme al principio que saldría algo así. Sólo ahora eso es posible, después de todos estos años: arquitectura lenta. Entonces experimento una gran alegría, y también me hace sentir orgulloso. Pero si, al final, aquello no me parece hermoso, esto es, no es bello para mí –digo, conscientemente, simplemente bello, ya hay libros de estética que lo explican–, si la forma lograda no me conmueve, vuelvo de nuevo atrás y empiezo desde el principio. Esto significa que el último capítulo, o mi objetivo último, podría designarse probablemente como *La forma bella*. Quizás la encuentre de nuevo en los iconos, a veces la encuentro en una naturaleza muerta, y todo ello me ayuda a ver cómo algo ha encontrado su forma, pero también que puedo encontrarla en utensilios de la vida cotidiana, en la literatura o en piezas musicales.

Gracias por haberme escuchado.

Atmósferas. Peter Zumthor

Peter Zumthor

Nacido en 1943 en Basilea, se formó como ebanista y como arquitecto en la Kunstgewerbeschule de Basilea y en el Pratt Institute, Nueva York. Desde 1979 tiene su propio despacho de arquitectura en Haldenstein, Suiza. Es profesor en la Academia di Architettura, Università della Svizzera Italiana, Mendrisio.

Obras importantes: protección del yacimiento arqueológico romano, Chur (Suiza, 1986), capilla de Sogn Benedetg, Sumvitg (Suiza, 1988); viviendas para jubilados, Chur-Masans (Suiza, 1993); termas, Vals (Suiza, 1996); Kunsthaus Bregenz, Bregenz (Austria, 1997); Pabellón de Suiza, Expo'2000, Hannover (Alemania, 2000), Centro de documentación "Topografía del terror", piezas prefabricadas (1997), proyecto interrumpido en 2004 por las autoridades regionales de Berlín; Kunstmuseum Kolumba, Colonia (Alemania, 2007); capilla Bruder Klaus, finca de Scheidtweiler, Mechernich (Alemania, 2007).

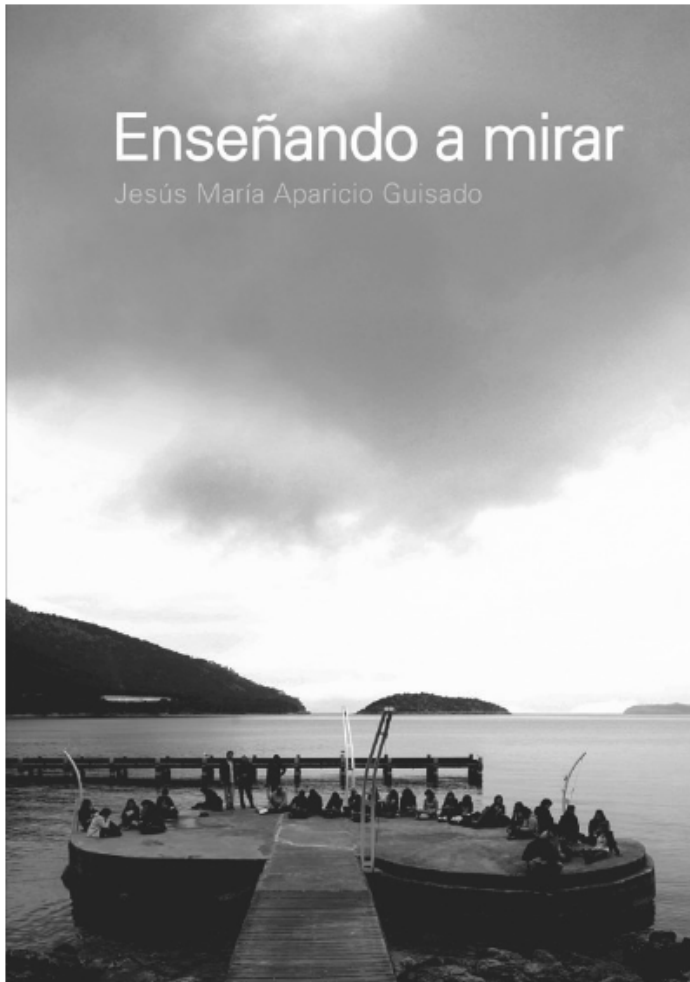
LA EDUCACIÓN DE LA MIRADA

JESÚS MARÍA APARICIO GUIADO

Enseñando a Mirar

Enseñando a mirar

Jesús María Aparicio Guisado



Ante el reto de explicar a los alumnos que inician sus estudios de arquitectura el porqué de la importancia del dibujo para lograr ser arquitecto, escribo el presente texto.

El dibujo del arquitecto tiene la peculiaridad de ser un medio y no un fin, aunque algunos lo tomen como tal. Es doblemente medio pues, por un lado, es tradicionalmente ha sido el vehículo de la expresión de las ideas de los arquitectos –cuestión ésta que parece estar cambiando recientemente al expresarse las ideas mediante *renders* y otros efectos de la realidad virtual– y, por otro lado, es el medio que educa la mirada del arquitecto.

Si como medio de expresión de las ideas el dibujo puede haber perdido su vigencia, no lo es así en cuanto a su papel de educador.

El dibujo es el guardián de la mirada, el que hace que ésta sea atenta, pausada y analítica. Atenta, porque la realidad –que no virtualidad– dibujada exige el máximo grado de atención para ser comprendida. Pausada, porque el dibujo, al igual que sucede con el conocimiento profundo de la realidad, requiere tiempo. Analítica, ya que sólo a través del análisis dibujado se llega al conocimiento disciplinar de la arquitectura.

Después de esta mirada es posible la interpretación de la realidad observada y desde ella la de la arquitectura y la del mundo que nos rodea. A través de la mirada es posible la interpretación del lugar, pero antes de que esto suceda es necesario el tiempo y la dedicación que requiere el dibujo.

El dibujo del arquitecto extrae de la realidad la proporción, el color, los detalles, el soleamiento y la sombra, los materiales, el peso, la naturaleza –sea ésta geológica o biológica–, la cultura, etc., como parámetros necesarios para el análisis del lugar y del espacio. Y estos análisis no se pueden hacer con la inmediatez y la desestructuración mental de los códigos que rigen las computadoras, sino que requieren de tiempo: el tiempo de la observación y el de la reflexión.

El dibujo para el arquitecto es como el viaje, que nos deja regusto de su recorrido y los pensamientos y las ideas que en su durar surgen y lo enriquecen. El viaje, como el dibujo, es capaz de hacer que el hombre se aleje de su propia realidad y este extrañamiento requiere tiempo, el tiempo para contemplar el espacio. Por el contrario, la realidad virtual tiene que ver más con el desplazamiento, que busca ser rápido y finalista, sin el regusto de los pasos

Intermedios de los que se disfruta con el dibujo o con el viaje. Frente a la velocidad se aboga por la lentitud.

Con los años, el dibujo se hace más rápido, más preciso, más certero. Como sucede con los compositores que tras años de solfeo, conocen la realidad del sonido, del silencio y de la música con una inmediatez no exenta de profundidad que sólo es posible después de años de entrenamiento. No nos engañemos, la facilidad para el dibujo, como para la arquitectura o para la música no existe, sino que se consigue con esfuerzo. Esa idea de esfuerzo tan patente en el mundo real y que contrasta radicalmente con la facilidad que pregonan el mundo virtual.

El estudiante de arquitectura debe saber que el dibujo le ayudará –y quizá ahora que está en desuso más que nunca– enormemente a su educación como arquitecto. En cada etapa de su educación lo hará de manera diferente. El que inicia sus estudios, descubrirá a través del dibujo a los objetos y su composición en el espacio; el que esté avanzando en el conocimiento de la disciplina arquitectónica desvelará, mediante el análisis, las ideas que conforman la realidad; el que esté a punto de concluir su vida académica, será capaz de realizar mediante el dibujo el análisis estructural y constructivo del mundo que le rodea; y al fin, ya maestro, alcanzará a interpretar con el dibujo nuevos mundos en el mundo que le rodea: un universo visionario que sólo se descubre tras lustros de educación de la mirada.

Julio de 2007

EL PALACIO DE LA LUNA

Fragmento

Paul Auster

La primera vez que vi a Thomas Effing, me pareció la persona más frágil que había visto en mi vida. Todo huesos y carne temblorosa, estaba sentado en su silla de ruedas cubierto de mantas escocesas, el cuerpo demudado hacia un lado como un minúsculo pájaro roto.

Se inclinó hacia delante, como para indicarme que la entrevista iba a empezar en serio. A pesar de los parches negros que llevaba sobre los ojos, noté que dirigía su mirada hacia mí.

- Contéstame, señor Fogg -dijo-. ¿Es usted un hombre de visión clara?

- Antes pensaba que sí, pero ya no estoy tan seguro.

- Cuando tiene una cosa ante sus ojos, ¿es capaz de identificarla?

- Generalmente, sí. Pero hay veces en que resulta bastante difícil.

- ¿Por ejemplo?

- Por ejemplo, a veces tengo dificultad para distinguir a los hombres de las mujeres por la calle. Ahora hay tanta gente que se deja el pelo largo, que no siempre es suficiente con una rápida ojeada. Especialmente cuando te encuentras mirando a un hombre femenino o una mujer masculina. Las señas pueden inducir a confusión.

- Y cuando se encuentra mirándome a mí, ¿qué palabras le vienen a la mente?

- Diría que estoy mirando a un hombre en una silla de ruedas.

- ¿Un hombre viejo?

- Sí, un hombre viejo.

- ¿Muy viejo?

- Sí, muy viejo.

- ¿Ha observado algo de particular en mí, muchacho?

- Los parches que le tapan los ojos, supongo. Y que sus piernas parecen paralizadas.

- Sí, sí, mis dolencias. Saltan a la vista, ¿no?

- En cierto modo, sí.

No tardé mucho en aprender a manejar la silla de ruedas. El primer día hubo algunas sacudidas, pero una vez que aprendí a inclinarme en el ángulo adecuado para subir y bajar los bordillos, todo fue como una seda. Effing pesaba poquísimos y empujarle apenas suponía esfuerzo para mis brazos. En otros aspectos, sin embargo, nuestras excursiones me resultaban muy difíciles. No bien salíamos, Effing empezaba a dar

bastonazos en el aire, preguntándome qué objeto estaba señalando. En cuanto se lo decía, insistía en que se lo describiera. Cubos de basura, escaparates, portales: quería que le hiciera una descripción precisa de estas cosas y si yo no conseguía encontrar las palabras con suficiente rapidez para satisfacerle, estallaba en un ataque de cólera.

- ¡Maldita sea, muchacho -decía-, use los ojos que tiene en la cara! Yo no veo nada y usted se pone a decir estupideces como "un farol corriente" y "una tapa de alcantarilla absolutamente vulgar". No hay dos cosas iguales,

Quiero ver las cosas que estamos mirando, maldita sea, ¡quiero que usted me las haga ver!

Una o dos veces estuve tentado de marcharme y dejarle allí, pero la verdad era que a Effing no le faltaba razón. Yo no hacía bien mi tarea. Me di cuenta de que nunca había adquirido el hábito de mirar las cosas con atención, y ahora que me pedían que lo hiciera, los resultados eran muy deficientes. Hasta entonces, yo había tenido tendencia a generalizar, a ver las semejanzas más que las diferencias entre las cosas. Ahora me encontraba arrojado a un mundo de particularidades y el esfuerzo por evocarlas en palabras, por transmitir los datos sensoriales inmediatos, suponía un reto para el que no estaba bien preparado. Para conseguir lo que deseaba, Effing debería haber contratado a Flaubert para que le paseara por las calles, pero hasta Flaubert trabajaba despacio, a veces tardaba horas en escribir una sola frase perfecta. Yo no sólo tenía que describir las cosas con exactitud, sino que tenía que hacerlo en cuestión de segundos. Más que nada, detestaba las inevitables comparaciones con Pavel Shum.

hable, muchacho —dijo—. Cuénteme cómo son las nubes. Describame cada nube que hay en el cielo hacia el oeste, una por una hasta donde alcance su vista.

Para poder hacer lo que Effing me pedía, tuve que aprender a separarme de él.

En lugar de hacerlo simplemente para cumplir con una obligación, empecé a considerarlo como un ejercicio espiritual, un método para acostumbrarme a mirar al mundo como si lo descubriera por primera vez. ¿Qué ves? Y eso que ves, ¿cómo lo expresarías con palabras? El mundo nos entra por los ojos, pero no adquiere sentido hasta que desciende a nuestra boca. Empecé a apreciar lo grande que era esa distancia, a comprender lo mucho que tenía que viajar una cosa para llegar de un sitio a otro. En términos reales no eran más que unos centímetros, pero teniendo en cuenta los muchos accidentes y pérdidas que podían producirse por el camino, era casi como un viaje de la tierra a la luna. Mis primeros intentos con Effing fueron terriblemente vagos, simples sombras que cruzaban fugazmente un fondo borroso. Yo había visto todo esto anteriormente, me decía, ¿cómo podía tener dificultad para describirlo? Un extintor de incendios, un taxi, un chorro de vapor que salía de la acera, eran cosas que me resultaban tremendamente conocidas, me parecía que me las sabía de memoria. Pero eso no tomaba en consideración la mutabilidad de las cosas, la forma en que cambiaban dependiendo de la fuerza y el ángulo de la luz, la forma en que su aspecto quedaba alterado por lo que sucedía a su alrededor; una persona que pasaba por allí, una repentina ráfaga de viento, un reflejo extra-

ño. Todo estaba en un flujo constante, y aunque dos ladrillos de una pared se pareciesen mucho, nunca se podía afirmar que fuesen idénticos. Más aún, el mismo ladrillo no era nunca realmente el mismo. Se iba desgastando, desmoronándose imperceptiblemente por los efectos de la atmósfera, el frío, el calor, las tormentas que lo atacaban, y si uno pudiera mirarlo a lo largo de los siglos, al final comprobaría que había desaparecido. Todo lo inanimado se desintegraba, todo lo viviente moría. Cada vez que pensaba en esto notaba latidos en la cabeza al imaginar los furiosos y acelerados movimientos de las moléculas, las incasantes explosiones de la materia, el efímero caos oculto bajo la superficie de todas las cosas.

Era lo que Effing me había advertido en nuestro primer encuentro: No des nada por sentado. Después de la indiferencia, pasé por una etapa de intensa alarma. Mis descripciones se volvieron excesivamente minuciosas, pues tratando desesperadamente de captar cada posible matiz de lo que veía, mezclaba los detalles en un disparatado revóltillo para no omitir nada.

Lo importante era recordar que Effing era ciego. Mi misión no era agotarlo con largos catálogos, sino ayudarlo a ver las cosas por sí mismo. En última instancia, las palabras no importaban. Su función era permitirle percibir los objetos lo más rápidamente posible, y para eso yo tenía que hacerlos desaparecer no bien pronunciados. Me costó semanas de duro trabajo simplificar mis frases, aprender a distinguir lo superfluo de lo esencial.

Las exigencias de las palabras son demasiado grandes; uno conoce el fracaso con excesiva frecuencia para poder enorgullecerse de éxito ocasional. A medida que transcurría el tiempo, Effing se hizo más tolerante con mis descripciones, pero no estoy seguro de que eso significara que se acercaban más a lo que él deseaba. Tal vez había renunciado a la esperanza o tal vez había perdido interés. Me era difícil saberlo. También puede ser que se estuviera acostumbrando a mí, simplemente.

BORGES Y EL GUGGENHEIM DE NUEVA YORK

CRISTINA GRAU

Borges y la arquitectura

Borges y el Guggenheim de Nueva York – Cristina Grau

Publicado el 20 de Mayo de 2014 por Inés Moisset



Cuando Borges supo que yo era arquitecto, su primera reacción fue de extrañeza, “pero, ¿los arquitectos están interesados en la literatura? ¡Qué raro!

Después hablamos de su ensayo *Eclosiona un arte* en *Crónicas de Bustos Domecq*, de lo mucho que se divirtieron Bioy Casares y él escribiendo ese libro, de las atrocidades cometidas por los arquitectos en aras del Funcionalismo, de Le Corbusier, de Frank Lloyd Wright...

BORGES: Creo que Frank Lloyd Wright era un arquitecto admirable, un gran inventor de espacios, ¿no es cierto? Yo estuve, hace ya muchos años, en un museo de Nueva York que recién habían inaugurado.

GRAU: ¿El Museo Guggenheim?

BORGES: Sí, eso, el arquitecto fue Frank Lloyd Wright, ¿no?

GRAU: Efectivamente. ¿Y qué recuerda de su recorrido?

BORGES: Yo, por aquel entonces, estaba casi ciego, pero un ciego también ve.

GRAU: ¡...!

BORGES: Sí, yo recuerdo cuando estuve en el desierto. Yo sentía la enormidad de la extensión de arena, sentía el calor, el sol sobre mi cabeza, el aire seco, el viento que circulaba sin obstáculos, la ausencia de sonidos, todo eso... y sentí... ¿cómo le diría?... un vértigo horizontal.

GRAU: ¿Y en el Museo Guggenheim?

BORGES: Recuerdo su circularidad. Verá, yo no podía distinguir los objetos, pero sí la luz y yo notaba que el recorrido no era en línea recta, ...íbamos bajando (con mi madre), en círculos, porque la luz siempre estaba a la derecha, una luz que provenía de una cúpula de cristal, me dijeron, y que yo notaba sobre mi cabeza, como si no estuviéramos en un edificio, sino al aire libre, y yo me preguntaba angustiado si todo acabaría abruptamente, en el vacío y me despeñaría...

Borges y la Arquitectura, Cristina Grau (Cátedra, Madrid, 1989)

EL ARQUITECTO QUE QUISO ATRAPAR EL CUBO DE LA ARQUITECTURA. DE LAS MEDIDAS DEL HOMBRE. SOBRE LA PRECISIÓN

Pensar con las manos



EL ARQUITECTO QUE QUISO ATRAPAR EL CUBO DE LA ARQUITECTURA

**Las dimensiones en la Arquitectura en relación con las
dimensiones del hombre**

PUBLICADO EN

Atravesar el espejo. P. Curso 2001-2002. Ed. Mairea. ETSAM. Madrid, 2002

Pensar con las Manos, Madrid, 2008

El arquitecto lo vio claro. Quería dominar el espacio y con él la arquitectura. Y pensó que esto sólo sería posible si pudiera controlar la forma y las dimensiones del espacio arquitectónico. Y quiso entender entonces qué y cómo era este espacio.

Y se puso desde fuera frente a la forma cúbica, ante un cubo que era algo mayor que él. El gran plano vertical cuadrado parecía dominarle. Anduvo hasta la esquina y los dos planos verticales, ortogonales, le impresionaron con su fuerza. Pero él quería ser el que los controlara. Imaginó que se alejaba. Sabía que la figura cúbica la formaban seis planos y sólo veía dos. Y aunque sabía que había un plano allá arriba, el techo, que formaba un triedro con los dos planos que se erguían ante él, no tenía modo de dominarlo. Se subió a un árbol enfrente y desde allí pudo por fin ver los tres planos.

Será una mera cuestión de dimensiones, se dijo, y buscó una figura cúbica algo más pequeña que él, en un intento esperanzado de poder llegar a controlar todo el espacio. Comprobó orgulloso que de un solo golpe de vista podía dominar las tres caras que formaban el triedro. Una cara más que al principio. Pero cuando dando vueltas al cubo intentaba atrapar una cuarta cara y llegaba a ella, desaparecía una de las anteriores. Tras múltiples vueltas que llegaron a marearle, dedujo que no conseguiría nunca ver más que las tres caras del cubo de una sola vez. Y no le fue fácil calmarse.

Será un simple asunto de dimensiones, se volvió a decir como la primera vez. Y buscó una figura cúbica todavía más pequeña. La cogió entre sus manos y se dijo a sí mismo que ya la tenía dominada, pues le cabía toda ella dentro de una sola mano. Y continuó su juego. La alzaba, la bajaba, la rotaba, pero por más vueltas que daba a aquella figura, no se dejaba atrapar. Nunca llegó a conseguir ver más de tres caras de una sola vez. Y él sabía que tenía seis.

Y así, delante de las tres figuras cúbicas, la grande, la mediana y la pequeña, se sentó desesperado a reflexionar sobre su impotencia. ¡Jamás sería capaz de controlar el espacio!

Y pensando pensando, agotado, se quedó dormido. De repente, vio a Alicia a su lado. Ella le cogió de la mano y le llevó junto a la gran figura cúbica y por un pequeño boquete, ella bien lo sabía, entraron los dos a su interior. Allí el arquitecto pudo comprobar que ¡por fin! podía dominar hasta cuatro planos a la vez, y hasta cinco si se ponía con la espalda apoyada en uno de los planos verticales. Y hasta los seis planos si se colocaba en un ángulo, en una situación diagonal.

Súbitamente, la luz que bañaba el recinto interior, a la que no había dado mayor importancia y que no sabía de donde procedía, desapareció y todo quedó a oscuras. Aquella poderosa sensación de dominio del espacio desapareció. Y quedó desconcertado. Alicia sonreía a su lado. Pasado el eclipse la luz volvió. Y con ella las sensaciones volvieron a despertarse y el arquitecto recuperó el dominio del espacio.

Miró hacia arriba para ver de dónde procedía aquella claridad, y se despertó bajo la luz de un potente sol, sin Alicia, que se había quedado en su sueño, y ahora ya en la realidad, ante aquellas figuras cúbicas que tanta guerra le habían dado.

Concluyó el arquitecto, ya despierto, que la Arquitectura, el dominio del espacio, es una sencilla cuestión de medidas, de dimensiones dominables, a poner en relación con las dimensiones del hombre. También concluyó que era una cuestión de luz, sin la que la arquitectura no era nada.



LA ARQUITECTURA COMO VERBO

La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura

Juhani Pallasmaa



Figura 1. Caspar David Friedrich, Mujer en la ventana, 1822

Como construcción material, un edificio no es un objetivo o un fin en sí mismo. Modifica y condiciona nuestra experiencia de la realidad: un edificio enmarca y estructura, une y separa, facilita y prohíbe. Las experiencias arquitectónicas profundas son relaciones y acciones más que objetos físicos o simples entidades visuales. Como consecuencia de esta acción implícita, el encuentro corporal con una estructura arquitectónica, su espacio y su luz, constituye un aspecto inseparable de la experiencia. Las imágenes arquitectónicas son invitaciones y promesas: el suelo es una invitación a levantarse, estabilizarse y actuar; la puerta nos invita a entrar y a pasar a su través; la ventana, a mirar fuera; la escalera, a subir y bajar. El hogar nos invita a reunirnos alrededor de la imagen del fuego como centro de la vida y de reunión, como centro dual de la domesticidad y del sueño (imagen página siguiente, Antoni Gaudí, Casa Batlló, Barcelona, 1904-1906). En consecuencia, los auténticos elementos de la arquitectura no son unidades visuales o Gestalt geométricas, como sugerían la teoría y la pedagogía de base perceptual posteriores a la Bauhaus, sino confrontaciones, encuentros y ocasiones que proyectan y articulan significados corpóreos y existenciales específicos. Los edificios no se ven, sino que se produce un encuentro con ellos; nos aproximamos a los edificios, nos confrontamos con ellos, entramos en ellos, entran en relación con nuestro cuerpo, nos movemos en su interior y los usamos como contexto y condición de actos y actividades. Un edificio aporta dirección, escala y un marco a nuestras acciones, interrelaciones, percepciones y pensamientos. Y lo más importante, articula nuestra relación con otras personas, así como con las "instituciones humanas", por usar un concepto propuesto por Louis I. Kahn. La arquitectura da una concreción al orden social, ideológico, cultural y mental, ofreciéndole una forma material metafórica.

En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen carácter de verbos más que de sustantivos. Las auténticas experiencias arquitectónicas consisten, por ejemplo, en acercarse al volumen del edificio y experimentar su presencia física más que en la comprensión formal de la fachada; en la acción de entrar o de cruzar la frontera entre dos espacios, no en la apreciación de la imagen visual de la puerta; en mirar a través de la ventana y sentirse conectado con el mundo exterior, y en la ventana misma en cuanto que elemento de diseño visual. La cualidad de una ventana reside en el modo en que elabora y expresa su propia cualidad, en cómo media entre la exterioridad y la interioridad, enmarca y da escala a la vista, articula la luz y la privacidad y cómo anima la estancia y le aporta su escala, su ritmo y sus ambientes específicos (Figura 1) La arquitectura transforma un espacio en un lugar específico. Dirige nuestra atención y la aleja de sí misma: la ventana revela la belleza del patio interior, del árbol que hay fuera, o de una iglesia perdida en una montaña. Una estancia puede ser aterradora o tranquilizadora, opresiva o liberadora, triste o alegre, solo a causa de la naturaleza de sus ventanas.

Por tanto. El efecto de la arquitectura en la experiencia humana está demasiado arraigado en un nivel existencial como para poder abordarlo como un elemento de diseño visual.

LA CIUDAD INVISIBLE

Pedro Zarraluki

—También las ciudades creen que son obra de la mente o del azar, pero ni la una ni el otro bastan para tener en pie sus muros. De una ciudad no disfrutas las siete o las setenta y siete maravillas, sino la respuesta que da a una pregunta tuya. —O la pregunta que te hace obligándote a responder.

(ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*)

La arquitectura ha ido unida desde siempre a la mirada. El otro día, ayudando a mi hijo a preparar un examen, supe que el griego que consignó en una famosa lista las siete maravillas de su mundo no las llamó de esta manera, sino, mucho más ajustadamente, las *siete cosas dignas de verse*. Y es que un edificio —con más razón un edificio monumental— se concibe siempre para ser contemplado, como sucede con toda obra de arte. Hay algo mágico en dejarse envolver por una estructura y en estudiar su origen y su dinámica, pero también se siente una extraña plenitud limitándose a mirarla desde fuera, a cierta distancia. Lo mismo sucede, a gran escala, con las ciudades. Todas deberían tener, como Roma o Barcelona, alguna colina próxima desde la que poder contemplarlas. La lejanía añade a la sensación de maquetismo las características propias de la vida: el movimiento y la dispersión, el batiburrillo de ruidos diversos, las turbulencias de la atmósfera. Uno de los cuadros más ágiles que he podido admirar, la *Vista de Toledo*, de El Greco, no es otra cosa que una contemplación reposada de una ciudad, sus afueras y su cielo.

En la mirada se encuentra la esencia misma del disfrute de la belleza y sus matices. La belleza, en definitiva, no puede disfrutarse si no es mediante la contemplación. Siendo así, ¿cómo se vivirían un edificio, una calle, un barrio, sin poder verlos? Eso es algo que saben bien los ciegos, pero que ignoramos por completo los que disfrutamos de la cotidianidad implacable de la visión. La vista es, para nosotros, la primera y, casi siempre, única conexión con las cosas que nos rodean. Es de los cinco sentidos el más violento, y tan instantáneo y despótico que acapara casi siempre por completo la atención, dejando a los otros cuatro los restos de nuestra siempre abrumada percepción del entorno. Cualquier vidente viviría de forma trágica la pérdida de esta facultad. Todos nos imaginamos desesperados como Al Pacino en la película *Esencia de mujer*, cuando, pistola en mano, grita muy pasado de rosca a un asustadísimo Chris O'Donnell que su vida se ha acabado porque se ha quedado a oscuras.

Sin embargo, el mismo personaje que interpreta Al Pacino, en su desbocada admiración por el sexo femenino, nos demuestra que los ciegos no se limitan a sobrevivir a trancas y barrancas, sino que desarrollan una percepción propia. Una percepción basada por completo en esos cuatro sentidos que los demás sólo utilizamos —se podría decir que de forma casi anecdótica— para dar un poco de *colorismo* a nuestra imagen de las cosas. ¿Cómo se desarrolla esa percepción alternativa? ¿Cuáles son sus alcances y cuáles sus límites? ¿Qué tipo de disfrutes e inquietudes es capaz de proporcionarnos, al menos en su relación con la arquitectura? Ésas fueron las preguntas que se planteó esta revista y que la llevaron, mediado el mes de diciembre pasado, a organizar una insólita excursión por Barcelona. Acepté, perplejo y titubeante, porque siempre he pensado que hemos venido a este mundo a vivir nuevas experiencias. En un principio creí que podía resultar divertido, pero no acerté a sospechar que pudiera ser *importante*. Sin embargo, a medida que se acercaba la fecha empecé a sentirme afectado por la prueba. Cada vez me incomodaba más la idea de que me taparan los ojos, y me molestaba pensar que tendría que moverme en público sin ver nada. Me preveía torpe y ridículo, sin duda risible, desamparado.

El día señalado era un domingo. Me levanté de la cama, de muy mal humor, a una hora que siempre había pensado que no existía en festivo: las ocho de la mañana. La cita era a las nueve delante del Col·legi d'Arquitectes. Fui en moto y llegué aterido, sin haber tomado otro café que una irritante pócima en casa —se me había roto mi magnífica cafetera exprés, ¡maldición!—, sin tabaco y sin dinero. Creo que empecé a despertar de verdad allí parado, frotándome las manos y contemplando al grupo de gente que se reunía en torno a los representantes de la revista. Por suerte faltaban algunos por llegar. Tuve tiempo para ir a un cajero, y en un bar tomé un café con leche y me fumé un par de cigarrillos. Poco después salía de allí tosiendo, reconfortado y sintiéndome enormemente despierto y sano. Ya no estaba de mal humor, sólo me sentía des acostumbrado, como si aquella mañana, en lugar de dormir como habría sido lo normal, estuviera viviendo por error la vida de otra persona. Aún no sabía hasta qué punto iba a ser así. Éramos algo más de veinte personas, la mayoría arquitectos. Nos organizaríamos por parejas, y haríamos sendas visitas a dos lugares de la ciudad que no se nos revelaban. En una de las visitas nos tocaría ser ciegos y en la otra, lazarillos. Así, los que tuvieran la visión impedida tendrían que visitar un edificio emblemático de Barcelona —aprehenderlo, disfrutarlo— sin tan siquiera saber dónde se encontraban. Ante tamaña perspectiva cerré los ojos e intenté aguzar los otros cuatro sentidos, pero sólo conseguí sufrir un leve mareo que se me pasó en cuanto volví a abrirlos. La cosa no pintaba bien.



Un autocar nos esperaba junto a la estatua de Ramón Berenguer IV. Nos encaminamos hacia allí. Al principio, como no conocía a nadie, se me agravó la sensación de extrañeza. Algo así como si me hubiera equivocado de excursión y fuera a acabar, dados el día y la hora, esquiendo en La Molina o visitando los volcanes de La Garrotxa. Sin embargo, pronto me presentaron a un individuo que fumaba en pipa. Se trataba del fotógrafo Humberto Rivas. Admirar la obra de alguien es ya conocerlo un poco, así que me sentí menos perdido. Con todo, al subir al autocar no tenía aún pareja. Eché un vistazo y me senté al lado del primer tipo que vi solo. Era Albert Ferré¹. Éste me dio a elegir el turno, y opté por empezar yo con la ceguera para así sacármela cuanto antes de encima.

Repartieron antifaces de los que se usan en los aviones para evitar la luz. Me puse el mío y continué hablando con mi compañero de experiencia. Sin embargo, casi de inmediato empecé a volverme suspicaz. ¿Aprovechaba Albert Ferré mi ceguera para observarme con impunidad y descaro? O, lo que era peor,

¿se distraía mirando por la ventana mientras simulaba prestar atención a mis palabras? A punto estuve de llamarlo al orden, pero me di cuenta a tiempo de que lo que me estaba viniendo era la falta de costumbre y un cierto despecho contra los afortunados videntes.

El autocar dio mil vueltas, y perdí por completo la noción de dónde estaba. Otros miembros de la excursión dirían, después, que lo primero que habían notado era que oían con mucha más claridad. Debo reconocer que a mí me pasó exactamente lo contrario. Tuve la sensación molestísima de que, además de ciego, me estaba quedando sordo, pero no porque no oyera, sino porque no distinguía qué era lo que oía. En mi caso, cuando menos, el sonido estaba sometido por completo a la imagen de aquello que lo producía. Al no poder ver mi entorno, las voces y los ruidos se confundían en un todo pastoso, irreconocible.

Cuando bajamos del autocar, ya me iba acostumbrado a aislar, de entre todos los sonidos, los que de verdad me interesaban. Estábamos en una calle transitada. Hubo que esperar un poco a organizar el grupo, y mi lazarillo, que resultó ser una persona agradable y muy sensible, me llevó a un lugar donde me diera el sol. No era ninguna tontería. Aquello significó para mí el primer descubrimiento de una nueva percepción. La ceguera me hizo disfrutar del sol sobre la cara con mucha intensidad, casi como de una caricia. Era algo parecido a que me aplicaran sobre el rostro una seda recién planchada. Luego, al ponernos en movimiento, Albert, que me llevaba del brazo, me dijo sorprendido que caminaba de lado. Estaba en lo cierto, y la explicación parecía bien sencilla: me protegía la nariz. En cierta manera desconfiaba aún de mi guía, y tenía miedo a darme de morros contra una farola. En la segunda parte de la excursión, cuando me tocara a mí hacer de lazarillo, vería que la mayoría de los invidentes, con mayor humildad o menor orgullo que yo,

se protegían por instinto de una forma más clásica: inclinándose hacia delante y ofreciendo la frente como ariete. Josep Mías, otro voluntario para la experiencia, tuvo la amabilidad de enviarme una interesante entrevista a Jorge Luis Borges², en la que éste —además de referirse al *vértigo horizontal* de los ciegos— explicaba una visita al museo Guggenheim de Nueva York. Del recorrido descendente por el edificio, Borges recordaba su circularidad y la angustia de que el paseo acabara de forma abrupta, en el vacío. El siguiente descubrimiento fue que a todo se acostumbra uno con gran rapidez. A los pocos minutos me fiaba por completo de Albert, que me indicaba los obstáculos y hasta me había ayudado a encender un cigarrillo. Me sentía dependiente de él, pero no me importaba. Ya caminaba con cierta soltura, sin bracear compulsivamente y sin apretar los labios. En cuanto a los demás miembros del grupo, sabía que estaban cerca gracias a la pipa que fumaba Humberto Rivas, verdadero y muy comentado punto de

referencia para todos. Y es que el olfato, perdida la tensión y en cierta manera habituados a la ceguera, se había convertido en un auténtico festín. Es increíble cómo huelen las cosas cuando no se las ve. ¡Hasta las piedras huelen, y bastante fuerte además! Entramos en el edificio misterioso. Mi lazarillo me ayudaba a palpar las paredes: una madera muy lisa, piedra antigua que dejaba polvillo en los dedos. Oía las voces de los arquitectos del grupo que se divertían reconociendo los materiales al tacto. Yo, que no soy de la profesión, me sentía perdido en el contacto con los muros. Quizá por ello cobró una enorme importancia el suelo que pisaba. A veces era liso, a veces rugoso. Pasé sobre una chapa de metal, luego sobre una estructura aérea. Notaba el vacío por debajo de mí. Sabía que debajo de mi cuerpo había un gran hueco. Toni Casamor, que también estaba allí con los ojos tapados, haría después una curiosa reflexión sobre el egocentrismo del movimiento en la ceguera. Para él, al caminar sin ver uno tiene la sensación de estar inmóvil y de que el mundo es desplazado suavemente hacia atrás por los impulsos de los pies. Subir una escalera significa hundir el universo hacia abajo, bajarla significa permitir que el suelo recupere su situación en la superficie.

Considero ésta una observación muy acertada. A mí me pasó lo mismo que a él. Quizá la explicación nos la ofreciera Toni Gironès —otro arquitecto voluntariamente cegado—, cuando hizo referencia en una carta que me envió a la importancia que adquiere, cuando se nos priva de la visión, el *lugar mental* que nosotros mismos configuramos. La mirada es tan importante, tan envolvente, que nos abraza el entendimiento. Resulta difícil saber dónde se siente situada la persona ciega. Cuando me tocó mi turno de lazarillo llegamos ante unos escalones que descendían. Avisé a Albert Ferré de los peldaños y seguí caminando tranquilamente. Pero no le había dicho si subían o bajaban. Ante mi pasmo, éste alzó un pie con energía para iniciar la ascensión y casi se despeña por la escalera.

Su *lugar mental* se había visto radical y bruscamente alterado por mi culpa.

Yo fui ciego en el Museu d'Història de la Ciutat, en el Saló del Tinell —mucho más amplio y resonante al no poder verlo—, y en la torre del rey Martí, a la que nunca había ascendido. Seguramente fue la primera vez que no sufrí vértigo al asomarme a las alturas, a pesar de que era muy consciente de ellas. Allí, poco antes de que me liberasen del antifaz tras algo más de dos horas de ceguera, se me hizo la luz y adiviné —por su muy reconocible silencio, por el tañido de las campanas, por los muchos datos que había ido acumulando— que el autocar nos había dejado en el mismo punto de partida y que en aquel momento estaba sobre la plaza del Rei. Más tarde, me tocó guiar a Albert Ferré por el MACBA. Hice lo posible para que no adivinase dónde estaba, pero para desorientar a un arquitecto en aquel lugar no bastaba con cegarlo: habría que arrancarle la cabeza y cambiarla por la de un besugo. Así que nos entretuvimos huyendo de los guardianes y palpando las esculturas. Acabada la excursión, tomamos el aperitivo en una terraza. Nos sentíamos todos de regreso a la normalidad, pero algo había cambiado. Los miembros de aquella insólita excursión sabíamos que la vista es un bien inestimable, pero que es también una curiosa dependencia. A partir de aquel día, cuando cerráramos los ojos para tomar el sol, para escuchar una música o para tocar o degustar algo, lo haríamos sabiendo que hay otras maneras de disfrutar de las cosas, otras maneras de perderse y otras maneras, también, de abrazar el entorno que nos rodea. La percepción del mundo es —al aire libre o en un interior, con vista o sin ella— la única maravilla distinta para cada uno de nosotros, y aquella de la que seguramente somos menos conscientes.

- 1 Albert Ferré es colaborador de *Quaderns*.
- 2 Publicado en este mismo número en la página 148.

Desde el momento en que el antifaz nubla tu vista entras en otro mundo, en otra manera de percibir. Se alteran las relaciones y se modifican las intensidades entre los sentidos. No quieres asumir la ausencia de referencias, de que estás a la deriva y, de entrada, no aceptas el carácter aparentemente entrópico de la nueva situación. Referencias que habitualmente quedan en un segundo plano aparecen ahora como primarias...

A modo de "muletas", te sirven para moldear e idear la nueva situación. Los sonidos, los cambios de temperatura, los olores,... e incluso los sabores sirven para "registrar" en momentos de desorientación. Te das cuenta de que los olores o pesan o son ligeros o son densos, que los sonidos te dictan el tamaño de un espacio —la distancia que hay entre tú y el foco emisor—. Los cuatro sentidos a los que "aparentemente" queda reducida la percepción se concatenan y relacionan en progresión, traspasando velos de la memoria, ofreciendo nuevas experiencias, producto de las múltiples analogías que se establecen.

Estás acostumbrado a un espacio físico, acotable, permanente y pasas a percibir un LUGAR mental, efímero y cambiante.

El juego de la gallinita ciega puede entenderse como una parodia cruel de la incapacidad humana por mantener el sentido de la orientación cuando se ha perdido la vista. La experiencia que llevamos a cabo fué el reencuentro con una colección de sensaciones generalmente sepultadas bajo el carácter contundente y la inmediatez del poder de la visión. El sol en la cara, el ruido de los pasos sobre diferentes pavimentos, los ladridos lejanos de un perro, la propia voz que resuena en los interiores, la humedad al respirar, el olor de una panadería cercana, o de los excrementos en los callejones... el tacto de las cosas en la punta de los dedos, la temperatura de un vidrio, la rugosidad de una pared de piedra... A todo ello se une una sensación en el movimiento: cuando uno camina sin ver, se tiene la sensación de estar inmóvil y que es el mundo el que se desplaza suavemente hacia atrás bajo el impulso de nuestros pies. Subir una escalera supone hundir el universo hacia abajo; Bajarla significa permitir que la tierra recupere su situación en la superficie.





¿Dime en qué lugar estás?

En apariencia, vendarse los ojos conduce a concentrar la atención en los otros sentidos. Esto es, probar a basar las percepciones que nos llegan del exterior, la información que proviene del oído, del olfato, del tacto, del gusto quizá.

¿Dime en qué lugar estás?

Puede que entonces el experimento se base en escribir con la mano izquierda, en poner boca abajo el libro para leer, en usar la niebla de la foto para decir lo que ves. Estas pruebas se llaman tantear.

Andar a tientas puede ser una circunstancia. Si quieres algo más permanente, prueba a vivir a tientas.

En el ritual de tantear, te preguntas si hay alguien o algo allí.

Y con la distancia por en medio puedes hilar vanas sospechas pero ninguna evidencia.

¿Dime en qué lugar estás?

En este estado de ceguera pienso que nada tan útil como dedicarte seriamente durante el paseo a medir cosas. Por ejemplo, ¿en qué forma y en qué tiempos encuentras una solución? (si así fuese esto sería un trabajo de descubrimiento).

O, mejor, si en vez de "encuentras" escribes "fabricas", entonces se trataría de una invención.

Pero al final sucede así.

Como el experimento es muy breve y la restricción de la visión es una condición que los turistas sabemos casual, la técnica más eficaz para conocer o reconocer el sitio acaba siendo no ponerse a construir escenarios con los datos nuevos. Deberías "fabricar" una imagen precisa que, lógicamente, fuese idéntica a la que hay delante de los ojos. No hay tiempo. Cuando llegas a una escena suficientemente saturada para ser explícita es ya tarde.

Mejor entonces "encontrar", probar a ver si

las noticias que llegan se ajustan con lo que ya sabes. Este atajo opera como una avalancha de superposiciones que usa trozos de ciudad y de edificios como un repertorio de patrones conocidos para encajar.

Aquel pedazo puede ser este sitio.

Parece increíble, casi toco con los dedos los dos lados de la calle, oigo el megáfono del aeropuerto y huelo a cloro de piscina.

Si digo que es incompatible ya sé por qué lo digo.

Así que me equivoco, digo que es verdad y sigo. Me está saliendo un catálogo de sitios que no son éste.

(Para indagar, el banco de datos y el vocabulario son de la clase "escenarios". Aparte de éstos hay más.

Algunos escenarios contienen informaciones "experimentales" sobre la realidad. Lo más interesante es que en algunos otros casos, como han demostrado ensayos más estrictos de laboratorio, se generan excepciones con imágenes producidas por la misma memoria, que traslada, transpone o dirige cambios de una manera aleatoria usando informaciones no vinculadas en un sentido estricto con los datos del lugar.)

Ahora que me acuerdo, todo esto tiene que ver con el ajedrez.

En este juego las decisiones sobre los movimientos se toman también a través de un sistema de prueba/error. Para este fin, las posibilidades se tienen que agrupar y procesar necesariamente por paquetes.

La eficacia se valora en términos de cantidad y tiempo. Mayor cantidad en menor duración gana.

A este mecanismo se le llama "de agrupamientos". En la jerga del jugador de ajedrez *chunked*.

En los proyectos, los arquitectos usan *chunking* de una manera sistemática y nada consciente.

Para acabar; con estas "escenas/errores" el antiguo protocolo de las conveniencias, las analogías y las simpatías se me está desbordando.

Podría decirse, pues, que estos lugares no existen, pero éste es otro tema.

EL ORADOR CAUTIVO

Carlos Eugenio Lopez

Extracto de Carlos Eugenio López: El Orador cautivo, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1997

Como instrumento para la aprehensión sintética, la vista supera, probablemente, a cualquiera de los otros sentidos. A la hora de resumir, la ventaja que nos llevan ustedes los videntes parece difícil de discutir. Pero como instrumento de percepción analítica, el de la vista es un sentido que deja muchísimo que desear. El todo, en este caso, se impone a las partes. Lo que supone, a la hora de disfrutar, un notable impedimento. El tacto, el olfato, el oído o el gusto son sentidos infinitamente más hedónicos que la vista. Un cuadro del Veronés puede que verdaderamente sea un festín, como afirman algunos; mal situado estoy yo para negarlo. Pero ya me extrañaría que su contemplación le haya hecho jamás a nadie la boca agua, algo que consigue, con sólo su aroma, el más ordinario guiso doméstico.

El hecho de que todas las apoteosis de la percepción sensible se vivan con la visión distorsionada (como tantos autores destacan) debiera darnos en qué pensar. Ni el delirio erótico ni el éxtasis místico se experimentan con ojos de águila. En estos momentos sublimes, la naturaleza, de manera refleja, considera oportuno nublar, de un modo u otro, la vista. ¿Hace falta prueba más inequívoca del escaso aprecio en que tiene a tal sentido a otros fines que los subalternos de la mera composición del lugar? La naturaleza no obra por capricho.

Cuando se resigna a abandonar la vista en tan intensos trances, es porque sabe muy bien lo poco que cabe esperar de ella. La vista es el más diletante de los cinco sentidos. En los momentos cumbres acaba simepre convirtiéndose, no ya en ineficaz ayuda, sino hasta en manifiesto estorbo.

Desconfíe usted de lo que, como la vista, pasa simplemente por las cosas. Por vía tan poco comprometida no se accede a conocimientos demasiado profundos del mundo. El que vive de ese modo sólo vive la mitad. Las cosas no se conocen de verdad más que cuando pasan por nosotros. Un árbol sólo es plenamente un árbol en el momento en que se percibe desde dentro, desde el estómago, desde el corazón, desde los pulmones. Cuando se huele, se palpa, se escucha. Y nadie huele, escucha o palpa en toda su dimensión con los ojos abiertos.

Como todo diletante, el sentido de la vista es celoso, absorbente, tiránico. Donde interviene la vista desaparece toda esperanza de percepción sinfónica del universo.