

A hand-drawn 3x3 grid with thick black lines. The grid contains the following chemical symbols in its cells:

Li	Ra	
	Ex	Yl
Mu		Co

L.R.E.V.M.C: Coordenadas para el nuevo milenio

Primera edición, 2020

ISBN: 978-607-9489-76-2

© Arquine, S.A. de C.V.

Ámsterdam 163 A

Colonia Hipódromo, 06100

Ciudad de México

Textos y dibujos

© Jaume Prat Ortells

Dirección

Miquel Adrià

Dirección editorial

Brenda Soto

Corrección de estilo

Christian Mendoza

Diseño de la colección

Cristina Paoli · Periferia

Formación

Cristina Paoli · Periferia

www.arquine.com

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, archivada o transmitida en forma alguna o mediante un sistema, ya sea electrónico, mecánico, de reproducción fotográfica, de almacenamiento o cualquier otro, sin previo y expreso permiso por escrito de los titulares de la propiedad intelectual y de la editorial.

Impreso y hecho en México.

Arquine

Coordenadas
para el nuevo
milenio

Jaume Prat

L.R.E.V.M.C.

7	Introducción
31	Ligereza
75	Rapidez
105	Exactitud
139	Visibilidad
173	Multiplicidad
217	Consistencia

Introducción

[...] el cuerpo del *homeless* es girones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria. Una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena. Como se puede ver, el Hombre de Plástico cae una y otra vez sobre su propio peso como si fuera un gigante indefenso y su cuerpo fuera insostenible debido a la gravedad. El Hombre de Plástico se revuelca en el suelo envuelto en sus bolsas de basura como si la vida en la Tierra fuera demasiado pesada o como si nuestra triste ciudad se amontonara alrededor de su cuerpo camuflado causando que cayera. El Hombre de Plástico es el Hombre. El Hombre Sin Hogar.

—*Sin hogar*, Paulina Bitrán / Maximiliano Silva.

Oído en la conferencia de Smiljan Radic *Gravedad y algo de gracia* (2019).

No dejar rastros. No hacer nada nuevo. Ser ligero. Insoportablemente ligero. Ser ligero y no poder volar. Ser ligero y caerse. No tener raíces. No tener relaciones. Ser ligero es ser superficial. Literalmente superficial. La Insoportable Levedad del Ser habita en la superficie. El campo de acción del Hombre de

Plástico es bidimensional. Puntual, no lineal. No deja rastro. No define vectores. No hay huellas.

Estar inmerso en plástico. No ser descubierto. Estar inmerso en un material que está y se degrada y sigue ahí cuando ya no funciona. El plástico tiene nuestra escala. El plástico tiene la escala del uso efímero. El plástico tiene la fragilidad y la persistencia del propio ser humano. El plástico no necesita ningún vehículo de expresión porque el propio plástico es protolenguaje. El plástico no puede ser expresado. No puede ser dicho. No todavía, al menos. O no todavía, casi. Se esconde. Está denostado. Perseguido. Como los propios *homeless*. No dejar rastros en un mundo donde todo lo que hacemos deja rastros. No dejar rastros cuando la propia ligereza deja rastros. No decir nada cuando todo lo que está dicho se mueve en la superficie, sin profundidad. No decir nada cuando es imposible ser original porque la propia palabra, incluso en su acepción gaudiniana de volver al origen, está completamente degradada y perdida y ya no sirve ni tiene significado ni puede ser dicha, tal y como el plástico degradado que tiende a agruparse formando vórtices, dibujos, patrones de significado secreto. Cambiantes. Volátiles. Mutantes. No te puedes fijar en ellos, pero están. El plástico es un paisaje. El plástico es el paisaje de la Insoportable Levedad del Ser.

El plástico se encuentra escondido en todo lo que hacemos. Protege todo lo que consumimos. El plástico es el blanco de todas las críticas contemporáneas a nuestro modelo de vida. Lo tiramos. Reciclamos una pequeña parte. A menudo intentamos expresarlo,

pero siempre escapa. Es amorfo y afásico. El plástico es el triunfo de aquel Movimiento Moderno que quería prescindir del lenguaje para dedicarse a la pura construcción sin darse cuenta de que la construcción jamás ha sido pura. La construcción, incluso cuando el plástico no existía, siempre ha sido plástica. De plástico. El Movimiento Moderno aspiraba a que sus construcciones fuesen mudas. Esta aspiración sigue estando ahí. No decir nada construyendo. Iría más allá: no decir nada escribiendo. No hablar de nada nuevo. Rehacer. Recapitular. Extender el conocimiento existente cuando parece que éste ya no sirve. Cuando ha desaparecido delante de nuestros ojos. Cuando el conocimiento es paisaje. Extender estos fragmentos triturados de conocimiento. Establecer patrones secretos, cambiantes. Formar vórtices. Trabajar con palabras que ya hayan sido dichas y convertirlas en un dibujo. En un patrón. Estos vórtices cambiantes son la base de nuestra comprensión. Son un símbolo de esta manera de trabajar del conocimiento inmaterial, contundente. Persistente. El rehacer, el constante rehacer, ha devenido un género. Como tantos neologismos, la palabra que lo define es un anglicismo. Al género de rehacer cosas se le llama *remake*.

Permitidme hablaros de la lógica del *remake*

El cine de samuráis no existe. El arte japonés, por vanguardista que sea, jamás ha roto con su pasado. Es el único arte que no revoluciona, sino que continúa, que critica, asimila e integra cambiándolo todo para que nada cambie. Quizá por esto el arte

japonés expresa la ligereza con esta autoridad: forma vórtices, patrones secretos, pero en este caso sabemos en qué lenguaje están escritos. El problema es que la mayoría no lo entendemos. La literatura japonesa jamás había narrado historias de samuráis. No tenía una base de aventuras de guerreros solitarios que pudiesen fundamentar su cine. Los directores japoneses, fascinados por este arte, buscan asimilarlo, digerirlo e integrarlo a su tradición. El director principal del cine japonés es Akira Kurosawa que, entre sus múltiples inquietudes, cuenta con la de integrar al cine japonés uno de sus géneros preferidos; el género que, poblado por protoHombres de Plástico, fundamenta y culmina el cine; el género que impone un tiempo narrativo, una manera de interpretar, de montar, de iluminar, de leer el paisaje. El género que impone una relación interior-exterior concreta. El género que impone el formato de pantalla que ha devenido convencional. El género más genuino del cine: el *western*. Las historias de indios y *cowboys* casan fatal con el Japón. Pero los *cowboys* pueden mutar en samuráis. En su lógica de hombres armados que se alquilan al mejor postor, en su lógica de vagabundos que van de pueblo en pueblo inmersos en un paisaje, cargando este paisaje sobre sus espaldas, siendo paisaje, los samuráis, como protoHombres de Plástico, con sus historias jamás contadas, en su ausencia de época, en su fatalismo ausente, son el vehículo narrativo adecuado para integrar el *western* a la tradición japonesa.

Todo el cine de samuráis es un *remake* del *western*. El cine de samuráis no inventa nada más

allá de sí mismo. Rehace. Adapta. Y este *remake*, cuidadosamente leído, crea un género completamente nuevo capaz de expresar una cultura nacional después de que el género primitivo haya viajado un océano y una cultura enteras desplazándose por la superficie, sin volar ni necesitar raíces. Los dos géneros se rehacen, dialogan, se reconocen en las dos dimensiones de una pantalla de cine.

En 1961 Akira Kurosawa toma a su actor favorito, Toshirō Mifune, y rueda con él uno de los títulos fundamentales de este género: *Yojimbo* (*El guardaespaldas*), la historia de un *ronin* solitario que llega a una ciudad devastada por la lucha entre dos clanes rivales que tienen al resto de sus habitantes comprados, atemorizados o las dos cosas a la vez, buscando embarullar las cosas en su propio beneficio. Aunque el protagonista nunca es lo que parece. Kurosawa adaptará *The Glass Key*, que Dashiell Hammett escribe en 1931 como una historia de gánsteres ambientada en plena Ley Seca. La trama le interesa. Las resonancias shakespearianas de un autor tan funcional, tan seco, tan sintético como Hammett, también. La historia de un lobo solitario, de un Hombre de Plástico, es perfecta para ser adaptada en clave *western*. *Yojimbo* es un *western* arquetípico en el Japón de finales del shogunato.

Yojimbo es el *remake* de la idea del *western*. No de un *western* concreto, sino del *western* genérico. Y simultáneamente es una obra original y poderosa que ha ido creciendo con los años. Y sólo se necesitarán tres para que *Yojimbo* haga el viaje de vuelta al *western*, devolviendo esta película a los códigos

del cine occidental: el vórtice ha salido de Los Ángeles, ha pasado por Tokio y ha llegado a Roma, desde donde se buscarán los paisajes, los precios, las infraestructuras, los extras y la desolación de la España franquista, siempre viajando por la superficie de una pantalla de cine.

El artífice: un Sergio Leone que, enfrentado exactamente al mismo reto que Kurosawa, planteará un *remake* pirata de *Yojimbo*. Los vórtices no pagan derechos. Todo en esta película tendría un aire pirata, empezando por la decisión de disfrazar su italianidad escondiendo a buena parte del reparto y del equipo técnico bajo falsos nombres americanos. El propio director se convertirá en Bob Robertson. Ennio Morricone estrenó su *alter ego* Dan Savio para la ocasión, y Gian Maria Volonté se convirtió en Johnny Wels. Clint Eastwood siempre fue Clint Eastwood, un Clint Eastwood que, harto de la draconiana censura disfrazada de autocensura impuesta por el Código Hays, buscaba hacer lo que ningún otro *cowboy* hubiese hecho antes en una pantalla de cine, desde interpretar a un personaje sin nombre, inaugurando un legado de personajes sin nombre que se prolongaría veintidós años llegando hasta *Pale Rider*, hasta aceptar por primera vez mostrar una muerte en la misma toma que se disparaba sin el preceptivo y convencional corte de montaje o, para ira de John Wayne, abatir a un enemigo disparándole por la espalda. Estos tiros por la espalda resquebrajarán el Código Hays, rompiendo el cine clásico, imponiendo a cambio una clasificación por edades que consolidará el papel educativo y, con él, el carácter de rito

de paso de determinadas películas, produciendo la mayor revolución de la historia de este arte desde la llegada del cine sonoro. Los personajes sin nombre de Mr. Eastwood han roto la cuarta pared y han ganado el duelo a la censura. El Hombre de Plástico ha cambiado el cine para siempre. El *remake* pirata de *Yojimbo* renovará el *western* rompiendo las reglas del género desde dentro gracias a una visita al Japón, al genio de Kurosawa, a un montaje osado y furioso, a la copia literal de planos de cámara y a esas ganas de transgredir rodando con humor cosas muy serias. La película es bien conocida: *A Fistful of Dollars*, cuyo éxito se vio corregido y aumentado en los dos años siguientes por una secuela (*For a Few Dollars More*) y una precuela (*The Good, the Bad and the Ugly*, que fusionaría el *western* con el cine antibélico: *Al menos nosotros matamos por dinero*). Las dos películas, *Yojimbo* y *A Fistful of Dollars*, conservan una vigencia total. Con los años, y acreditado ya Kurosawa como guionista de la segunda, se han hecho amigas. Las copas se las paga *Last Man Standing* (1996) de Walter Hill, ambientada en la misma ley seca que originó *The Glass Key*, con Kurosawa cobrando derechos de autor desde el primer borrador. Fuese Mr. Hill consciente de ello o no, el círculo se ha cerrado.

El *remake* es uno de los orígenes de la arquitectura. Ignoro qué fue primero, si representar el lugar o acondicionarlo. Si crear, desafiar la gravedad poniendo una piedra derecha, o mimetizarse con la naturaleza desarrollando técnicas que la adapten a la mano humana. Tampoco es que me importe

demasiado. Lo que sí es seguro es que, desde estos momentos fundacionales, no tiene ninguna lógica, al menos ninguna lógica operativa, ni datar ni ordenar. Todo han sido *remakes* de *remakes*. En el mejor sentido, porque en cualquiera de ellos puede habitar la creatividad, la innovación e, incluso, la revolución. Los japoneses tienen razón.

El Hombre de Plástico no deja raíces. Se mueve en dos dimensiones en un mundo de tres. La tercera dimensión nos permite volar y enraizarnos a la vez. La tercera dimensión deja rastros. La tercera dimensión nos identifica. La tercera dimensión da profundidad. Más desde el momento en que el acto fundacional del ser humano es erigirse sobre dos patas. Más desde el momento en que el acto fundacional (uno de ellos, ya lo sé) de la arquitectura es poner una piedra derecha. Vivimos en un planeta totalmente cartografiado, desde las fosas oceánicas hasta las cumbres más altas. Todo ha sido descubierto y nombrado, y los nombres registrados y oficializados. Sí, en la Tierra hay lugares que matan. Pero moriremos con cobertura GPS. Esta es la maldición de la contemporaneidad: la Tierra es nuestra. Nos hemos movido. La hemos habitado. Nos hemos quedado en unos lugares determinados, con preferencia por las transiciones, por los corredores, por los flujos. Por los bordes. El Hombre de Plástico lo sabe, porque el Hombre de Plástico es la Humanidad. Nosotros somos el Hombre de Plástico. Pero no siempre queremos ser de plástico. No siempre resistimos ser de plástico. Momentáneamente olvidamos el flujo y la turbulencia, nos apartamos

de ellos y nos concentramos y nos establecemos y habitamos. Pero las referencias no pueden contra el flujo. Hay lugares que se olvidan porque se cuidan y entonces dejamos de verlos y desaparecen. Hay lugares que se abandonan y se convierten en nombres en el mapa que no quieren decir ya nada. Y, finalmente, hay tierras de nadie y terceros paisajes. Cada vez más, porque cada vez vuelve a haber más Hombres de Plástico. Y con todos estos lugares aparecen oportunidades de refundarnos. De descubrir y poner en valor y acotar. Lugares donde dejar de ser, por un rato, este Hombre de Plástico para pasar a ser el Hombre de Piedra o de Vidrio o de Verde.

El redescubrimiento de un lugar es un acto arquitectónico

Los parques naturales son lugares. Los parques naturales son una construcción humana que, habiendo sido creados para proteger un lugar teóricamente potente y singular y valioso, más que proteger ese lugar, lo crean. Y lo mutan. Y lo adaptan en un proceso transitivo aplicado, a menudo, a base de métodos de ensayo-error bastante chapuceros. Los parques naturales son un tipo de hábitat bastante singular. Un hábitat concebido para ser contemplado desde fuera. Un hábitat que puede llegar a ser hostil al ser humano. Un hábitat más para nuestra mente que para nuestro cuerpo. Una especie de reserva espiritual. A los parques naturales habría que llamarlos parques de arquitectura. Es verdad que hay árboles, muchos árboles. Y plantas. Y grandes bloques de basalto de un color negro muy vivo que realza todavía

más el verde que nos rodea y que me destroza la piel de las piernas, porque está parcialmente conformado por unas ortigas que, en su punto justo de maduración, en su configuración de vórtices que danzan lentamente, con una lentitud que no tiene nada de calmada, una lentitud furiosa, implacable, tozuda, pastosa, chapucera si la comparamos con la danza bidimensional, grácil, del plástico, me provocan una urticaria casi insoportable. Casi porque, de hecho, no estoy pensando en ella. Todo está limpio. Estoy rodeado por uno de los grados de belleza más puros que pueda concebir la mente humana. Las hojas de las copas de las encinas, de los arces y de alguna haya, ahora de un verde fresco, aéreo, evanescente, crean una sala hipóstila cuyo techo se extiende muchos metros por encima de mi cabeza. Una sala hipóstila translúcida, que filtra los rayos de sol, los tamiza y permite que, de tarde en tarde, lleguen al suelo con una rara intensidad. Como de uno en uno. Es la tercera dimensión pura. Estamos en la parte baja de la falda de una pequeña sierra, unos metros más arriba de un pequeño valle que se abre a mis pies permitiendo que lo contemple desde una cierta perspectiva. El pequeño valle es una conca-vidad semicircular casi perfecta. Silencio. Se mueve poco aire pero el calor es soportable. Aun así, sudo. El terreno está ordenado mediante unos bancales realizados con estos bloques de basalto que encuentras simplemente excavando el suelo, precariamente trabajados a golpes de mazo cuando son demasiado grandes para que un peón los pueda manejar. El lugar es un anfiteatro que rodea un *tossal*, esta

pequeña erupción solidificada que se crea cuando un curso de agua es cruzado por un curso de lava y ésta necesita enfriarse expulsando el calor por algún lado, un fenómeno local tan específico que la palabra no tiene traducción a ningún otro idioma que no sea el catalán. Sobre los *tossols* siempre se dejan crecer árboles que hunden sus raíces en la roca viva, magnética en el sentido literal del término. Si dejas colgar un péndulo en la cima de un *tossal* se pone a oscilar como un loco. Un *tossal* es la expresión de la tercera dimensión de las raíces. Estos árboles que los campesinos dejaban crecer sobre estos *tossols* ya son una manifestación cultural. Estos árboles son organismos que se enraízan en las raíces del suelo, prolongándolas. Estos árboles conectan lo telúrico con lo aéreo. Son una representación pura de la tercera dimensión que no puede ser habitada por el Hombre de Plástico.

El lugar ha sido sometido a un trabajo para descubrirlo. El lugar ha sido arquitecturizado. Primero se ha desbrozado. Toda la capa de vegetación rastrera, de dos o tres metros de altura, ha desaparecido. Ahora vuelve a reclamar su lugar con entusiasmo. Con violencia. Ortigas incluidas. Han reaparecido los bancales de este basalto negro brillante y limpio. Se han consolidado. Se han rehecho cuando se ha necesitado hasta que aparezcan muros serpenteantes como cintas negras de decenas y decenas de metros de longitud por tres o cuatro de altura (siempre por encima de la vista de una persona, y todo aquel ingenio que permite excavar refugios en ellos, hábitats furtivos del demasiado

trabajo o de la locura, y desplazamientos verticales siempre precarios en forma de escaleras mínimas que no pueden ser subidas sin dejar de pensar en ellas) que pautan en cotas la falda de la sierra como si de una intervención de *land art* se tratase.

Descubrir el lugar es un proceso que nos permite entender las capas de su estructura. Esto nos revela que el lugar ya era artificial. Que siempre había sido artificial. Las reglas que lo significan, que nos orientan, que nos emocionan, son artificiales. Los tratamientos de la luz. La creación de la sala hipótila. Los bancales. El anfiteatro. El sistema que había creado el lugar era arquitectura. Nombrar los elementos redescubiertos de este modo es un acto de arquitectura. El *tossal* como escenario. El foco. La orientación. La profundidad de la tercera dimensión. Una ruina sobre un risco adyacente que, casi vertical, empequeñece a los árboles y nos permite entender que este valle es parte de un territorio mayor. La ruina está arriba. El *tossal*, abajo. Empiezan a aparecer cualidades. Valores. Lo sombrío y lo soleado. Lo húmedo y lo seco. El frío y el calor. Lo femenino. Lo masculino. El sol. La penumbra. Los contrastes. Una atmósfera nos rodea, potencia los sentidos, nos permite prescindir de la vista. Esta atmósfera es la que permite que aparezcan estos valores. La que crea la belleza. La que cuenta la historia que allí se construye.

Nos apropiamos de este lugar

Aparece una figura: la del autor. La del arquitecto. La del demiurgo que toma decisiones, que las con-

solida escogiendo y dominando las técnicas constructivas que le van a servir para trabajar el lugar. Para potenciar su belleza en algún sentido y orientación. Para nombrarla. Para representarla. El arquitecto de este lugar es Xevi Bayona. Su relación con el proyecto es física. Te lo puedes encontrar en la obra, porque ahora el lugar está en obras, porque ahora el lugar es una obra, trabajando con sus manos. Él sí lleva pantalones largos de mecánico y bambas y ropa vieja y no se ortiga y puede cruzar por cualquier lugar y abrirme un sendero que nunca es suficiente, pero igual no me quejo. A veces toma una desbrozadora, o sopesa una piedra y la coloca en su lugar, o trepa por un bancales o por un árbol. Después mira. Piensa. Dibuja. Prepara alguna maqueta. O toma una furgoneta y trae materiales. O espera que llueva y observa las escorrentías. Y entonces propone. Propone poco. Propone lo mínimo imprescindible. Con intención. Con valentía. Una cubierta de una construcción también olvidada que se continúa, independientemente de que vuelva o no a parar el agua. La inserción de un nuevo material, o la recuperación de alguna técnica que ya se había empleado. La decisión de si la ruina de una masía tiene que seguir siendo una ruina porque la luz que entra significa algo o si, por el contrario, esa sensación se tiene que compatibilizar con algún tipo de habitabilidad. Lo viejo y lo nuevo. El proyecto lleva implícita una hoja de gastos, y unos usos propuestos, y un plan de mantenimiento. Y una relación con la historia a seguir construyendo. El lugar está en Batet,

una explotación agrícola en el corazón de la zona volcánica de la Garrotxa donde, si crecía un árbol, era sólo porque iba a ser cortado y dedicado a la explotación maderera o a la producción de carbón. Las plantas se cultivaban y después eran recolectadas y almacenadas y vendidas. Se requerían lugares de paso para hombres, bestias y máquinas. Viviendas. Refugios. Equipamientos industriales. La lógica de explotación agrícola hizo el lugar. Una lógica que sigue siendo presente en la estructura subyacente que los árboles y la vegetación rastrera han tapado y que las escorrentías han maquillado. No así la estructura económica que la crea. Una explotación agrícola como ésta no es viable a estas alturas del siglo XXI. La recuperación del antiguo paisaje no tiene sentido. El nuevo necesitará otros valores. Unos valores post-demasiadas cosas. Posagrícolas. Posindustriales. Posutilitaristas. Estamos en un nuevo milenio. El lugar es ahora diferente. Se entiende diferente. Funciona diferente. Lo miramos diferente. Retiene el agua, la humedad, la temperatura: diferente.

Lo vivimos diferente

El lugar pesa. La materia pesa. Los bancales pesan. La luz filtrada es ingravida. Los árboles, con sus troncos esbeltos, conectan los dos mundos como si de una estructura se tratase. El *tossal* como una erupción congelada. La ligereza de la luz, que aparece gracias a esta pesadez, revela y crea la belleza del lugar. El lugar, sólido, enraizado, grávido, es de una grácil, etérea ligereza.

El lugar detiene el tiempo. Literalmente. Sobrecoge. La rapidez con que lo hace, la rapidez con que todos nuestros sentidos se alinean y entran en resonancia: es sorprendente. Pasamos de un tiempo ordinario a un tiempo extraordinario en segundos. Nuestra atención, nuestro estado de ánimo, se tensa y nos ubica con una gran rapidez.

La mezcla de geometrías, las diversas capas superpuestas de vegetación, de tiempo, de ruinas y de reconstrucciones sucesivas y de mantenimientos y de decisiones tomadas en función de este sistema que primero creó el lugar y después hizo que se olvidase para, rescatado, convertirse en otro paisaje, es de una gran exactitud. De una gran precisión en la cadena de decisiones que han llevado a un aquí y ahora. Esta exactitud es, también, un valor.

La vista gobierna nuestra percepción. Vehicula esta enorme belleza. La visibilidad nos permite leerlo como si de un libro se tratase. Por capas. Por estratos. Por elementos. O todo a la vez.

En el lugar suceden cosas. Muchas. Se expande en todas las direcciones de la geometría y de la consciencia. Adquiere múltiples capas de percepción y de significado. Más allá de la vista, el oído nos permite sentirnos envueltos, captar la verdadera magnitud de donde estamos. Ubicarnos en altura, en profundidad. El olfato también nos sitúa. Y el tacto. Y las ortigas. El lugar nos ofrece una multiplicidad de sensaciones.

Finalmente, la historia que nos cuenta este proyecto es de una gran consistencia. La consistencia es el valor que consolida y da sentido a todos los

otros. Es esta consistencia la que provoca la aparición del paisaje.

Estos seis modos combinados de leer el lugar son la base de la obra que tenéis en las manos. Esta obra quiere ser, también, un paisaje. Esta obra quiere tener, también, los valores que reivindica. Esta obra tiene orígenes diversos, retorcidos, complicados. Uno de ellos está ligado a un autor, uno de los escritores a los que mejor se le daba reflexionar sobre la propia escritura, sobre sus mecanismos de creación, que también son los de la mente, y, quizá, los del alma humana. Un autor capaz de hacer metaliteratura sin dejar de hacer literatura. Italo Calvino.

Italo Calvino fue invitado a impartir el ciclo de conferencias Charles Eliot Norton en la universidad de Harvard el curso 1985-86. El ciclo de conferencias Charles Eliot Norton nació en 1925 como una oportunidad de reflexionar sobre la *poesía en sentido amplio*. Consta de seis clases magistrales que, ya desde el principio, hicieron honor a su título. El segundo invitado, Sir Eric Maclagan, no era poeta, sino curador, principalmente conocido por su tarea al frente del Victoria & Albert Museum. La *poesía en sentido amplio* era el rastro de nuestros antiguos. No las manifestaciones escritas. Aquello tangible. Visible. Los objetos. Su memoria. Su colección. Su exhibición. A los trece años de su fundación hablará el primer arquitecto, Sigfried Gideion. Sí: *Space, time and architecture* no es exactamente un libro. Es la transcripción de su ciclo de conferencias Norton. Es *poesía en sentido amplio*. En el curso 1961-62 Pier Luigi Nervi, Félix Candela y Richard Buckminster

Fuller se reparten el ciclo: la técnica, la mera construcción, ha quedado elevada a *poesía en sentido amplio*. En el curso 1970-71 hablará Charles Eames, el último arquitecto invitado hasta ahora. Nuestro arte no ha vuelto a ser llamado. Sí novelistas, músicos, pintores, cineastas, críticos de arte y filósofos. Pero ningún otro arquitecto en cincuenta años.

Las Seis propuestas para el próximo milenio, tomadas desde su comisión como una de las obras clave de su vida, representan el testamento literario de Italo Calvino. Su planteo serio, riguroso, preciso, ameno, no exento de sentido del humor, enuncia los términos, los conceptos, los valores, las maneras de hacer que han de marcar la literatura del próximo milenio. Que la han de redefinir o de salvar, dependiendo del grado de entusiasmo de quien las lea. Son propuestas de la literatura hacia la literatura que tuvieron una enorme e inesperada influencia en el mundo de la arquitectura, ya que una simple, directa trasposición permite leerlas como si se tratase de una carta de amor a este arte, encajando con precisión sorprendente.

He decidido, pues, reescribir un ensayo que versa sobre literatura para reflexionar sobre el momento presente de la arquitectura. He decidido emprender el camino de vuelta, treinta y tres años más tarde, cerrando el viaje que Calvino emprendió y que, desgraciadamente, quedó interrumpido por su muerte prematura a los sesenta y un años, truncando su lectura. El ciclo se convirtió en un libro que, publicado dos años más tarde, mantuvo el título aun dejando inédita la última conferencia. Nos

legó, sin embargo, su tema: *Consistencia*. He procurado tratarla con el respeto que se merece, saltando al vacío al carecer del referente inicial del que disponía al reescribir las otras cinco. Mi punto de partida: dar la razón a maese Calvino. Reconocer sus propuestas. Trabajarlas. Buscar dónde se han implementado. Sus fundamentos. Su proyección. Hacerlas dialogar, sin demasiada sofisticación, con todas aquellas artes que me han venido a la memoria intentando, *grosso modo*, no alejarme demasiado de la fuente. Es decir: rehacer las *Seis propuestas*. Hacer un *remake*.

Este ensayo es, también, en virtud de una historia demasiado triste y sórdida como para ser escrita aquí, una protesta contra un discurso de arquitectura, el que se encuentra en algunas de las publicaciones *mainstream*, si es que tiene categoría para ser llamado discurso, contrahecho y prefabricado, una protesta contra un estado de las cosas que presenta proyectos individualmente, sin relacionarlos ni digerirlos, ocupándose únicamente de aquello cuantificable, proyectos que se olvidan con facilidad sin dejar poso. Un discurso que, además, busca y consigue crear un estado de opinión a base de colecciones de imágenes descontextualizadas. Un estado de opinión que encarrila. Que cala por la puerta de atrás, se filtra en el pensamiento al pillarlo con la guardia baja y pasa al lenguaje sin reflexión previa, usando las mismas puertas traseras que los *hackers*. Accediendo directamente a nuestra placa base sin intermediación. Y, a menudo, corrompiéndola.

Pero protestar no tiene sentido. Hay que proponer

Este ensayo se propone hablar de arquitectura a través de las herramientas de la literatura. Es una apuesta por la lectura continuada. Por la reflexión a través del planteamiento de marcos mentales, de atmósferas que fuercen al lector a imaginar. Que le exijan esfuerzo, a menudo intensificado por el sentido de la dispersión propio de quien escribe.

Este ensayo es una apuesta por el ritmo de lectura, una huida hacia adelante tan premeditada como, quizá, insensata; una huida de las exigencias justificativas de la academia, que impiden la lectura fluida. Este ensayo no cabe dentro de ningún programa regular de estudios. No fundamenta sus reflexiones más allá de las *Seis propuestas* originales. Es circular, como si de una profecía autocomplida se tratase: el discurso sucede porque se dice. Las intervenciones de arquitectura reseñadas tienen, aquí, una segunda vida. Estas intervenciones son ahora mías. No me he preocupado demasiado por ser riguroso, construyendo primero una imagen mental en mi cabeza, comprobándola como he podido y escribiendo de corrido. Este libro ha sido escrito en orden cronológico, excepto el prólogo y el título, que llegaron al final del proceso. El ritmo de lectura lleva asociado un ritmo de escritura.

Este ensayo habita en la superficie, como lo hace el Hombre de Plástico. Si esto ha llevado a errores soy responsable de ellos, porque no hablo tanto de las intervenciones como de la idea que tengo de ellas. En este sentido me toca pedir disculpas, si creen conveniente que las pida, a

los autores de las obras. Lo confieso: los he usado. Con respeto. Con reverencia. Pero los he usado. Los autores no son aquí el centro. Tampoco lo son sus arquitecturas, vehículo para una reflexión, a menudo automática, casi involuntaria. Mi memoria, las sensaciones que me provocan, lo visceral, la piel, la superficie son lo que las ha llamado. Estas obras son, si se quieren leer así, el pretexto para la obra de ficción, para la obra autorreferencial, para el mundo literario en que se convertirán estas páginas si faltan demasiado al rigor necesario para que puedan convertirse en otra cosa. Si esto llega a suceder no habrá sido por error: habrá sido algo buscado desde esta primera decisión de mezclar obras que conozco bien, obras que he habitado, con otras que, de momento, me son tan lejanas que bien podrían estar en Marte en un momento como el actual, en que viajar es una cuestión de dinero, de unos recursos que esta publicación, preparada en un secretismo total, ha carecido completamente.

La reflexión aquí propuesta es transversal. Necesariamente transversal, porque, como dice el maestro José Ramón Hernández Correa, *quien solo sabe de arquitectura no sabe de nada, ni siquiera de arquitectura*. Este arte no es un compartimento estanco. Está conectado, dialoga con otras artes, con sus habitantes, con los usuarios, con los curiosos, con los turistas. Con la vida. Y (volviendo a los autores) con quien se ilusiona con las intervenciones. Con quien se las apropia. Con quien las usa como piedra angular. Como punto de referencia.

Como lugar sentimental. Como orientación. O como un simple respiro después de un día duro. Porque la arquitectura se mira de verdad con la visión periférica, que es la más exacta de todas, la más precisa, la más personal. La que capta la verdadera magnitud, el movimiento. La atmósfera. También es la más primitiva y animal. La arquitectura es primaria, visceral. Física. Sensual. Conectada con otras artes tan primarias, viscerales, físicas y sensuales como ella: la música, la danza, cualquier etcétera que se nos ocurra. Conectada con la celebración y la alegría y la comida y la fiesta, y también con el dolor y el sufrimiento y los nacimientos y la muerte. Nunca con el aburrimiento. La arquitectura acompaña nuestra vida. Dialoga con ella. La puntúa. Como proyecto. Como obra. Como concepto. Imposible hablar de la arquitectura aislándola de la vida.

El Hombre de Plástico habita las Seis Propuestas. El lugar de Batet las contiene. También algunas músicas, películas, libros, pinturas. Y también muchas arquitecturas. Pretendo que algunas de estas manifestaciones habiten estas páginas. De manera transversal, con cierta dificultad, como cuando tienes un sofá muy cómodo que no llegará a ser realmente cómodo hasta que no encuentres la postura y no te des cuenta de que la comodidad es transitiva, activa, de esta manera transversal estas obras tienen que encontrar aquí su lugar. La pretensión de estos papeles es que tengáis ganas de acompañarme en este viaje. Y, de ser posible, que lo disfrutéis.

Empezamos.