

sobre una aproximación geométrica a Siza

David Nogué

La mayoría de aproximaciones o comentarios críticos que se vienen dando sobre la producción de Álvaro Siza suelen coincidir, no sin razón, en cierto punto: Siza respeta escrupulosamente las limitaciones constructivas, es decir, las que vienen de lo programático, de lo económico, de lo administrativo, de la técnica, del sentido común e, incluso, del buen gusto.

Es cierto que la producción de Siza se relaciona de manera peculiar con el programa y, en general, con lo establecido de antemano, lo pre-establecido o pro-gramático. También es cierto que esa relación es peculiar porque no acostumbra a darse de forma tan clara en el ejercicio de los profesionales de la construcción de edificios. Pero no es menos cierto que el vínculo entre construcción y programa o, si se quiere, entre proyecto y encargo, no se da en Siza de una manera fácil de apreciar a simple vista. En cualquier caso, lo que uno pueda percibir a primera vista estará muy lejos de agotar por completo lo que *realmente se da*.

Sin embargo, no estamos diciendo con ello que no haya aproximación posible a la producción de Siza, y que no haya unas aproximaciones más substanciales o menos accidentadas que otras. Es más: sucede que en el ámbito de la crítica arquitectónica que se publica hoy en día cuesta encontrar lecturas de la obra de Siza

que no se den en términos demasiado contingentes o donde lo accidental no pese demasiado. Incluyendo en ello, para empezar, las declaraciones del propio Siza: pero que el propio arquitecto se niegue a dar una interpretación fuerte de su obra es algo perfectamente justificado, pues para eso ya está su obra. No se puede decir lo mismo, sin embargo, de aquellas apreciaciones o aproximaciones —producciones, al fin y al cabo—

tanteo, puesto que deja un margen significativo a lo accidental o al arbitrio más o menos ocasional del arquitecto. Sobre la presencia de lo accidental o inconexo en la obra de Siza volveremos más adelante, baste con decir por ahora que cualquier lectura, por amplia que sea, es sólo provisional, fragmentada, pero que ello no quita el que haya lecturas *más amplias* que otras, lecturas que encuentran continuidad y



que se dan con motivo o a propósito de Álvaro Siza y que provienen de individuos que no son el propio Siza. Ahí la carencia de rigor o de aportación clara no puede verse de otro modo que como carencia de rigor o de aportación clara.

Parece ser que cualquier producción que tenga lugar hoy en día es rigurosa, lo sepa o no, en tanto que expresable en términos matemáticos. No hay que entender por matemático un sistema de signos concreto, un aparato en absoluto definido, sino algo mucho más genérico: matemático es lo *a priori* sintético, lo de antemano construido, lo *pre-fabricado*. Matemático, programático, prefabricado, geométrico e, incluso, económico son términos sinónimos: todos ellos ponen de relieve lo que rige de antemano en lo construido, en lo concreto.

Pues bien, cualquier aproximación a los edificios proyectados por Álvaro Siza que tenga lugar en términos geométrico-matemáticos deberá partir, cuando menos, de un modelo de cálculo cuatridimensional, de un modelo *dinámico* tal y como lo entiende la física contemporánea: cuatro parámetros irreducibles, cuatro dimensiones, o lo que convencionalmente se entiende como espacio-tiempo. Se podría realizar efectivamente una aproximación con un modelo espacial de menos dimensiones... y darse cuenta de inmediato que un modelo tal —por ejemplo, volumétrico— sólo puede dar lugar a un primer

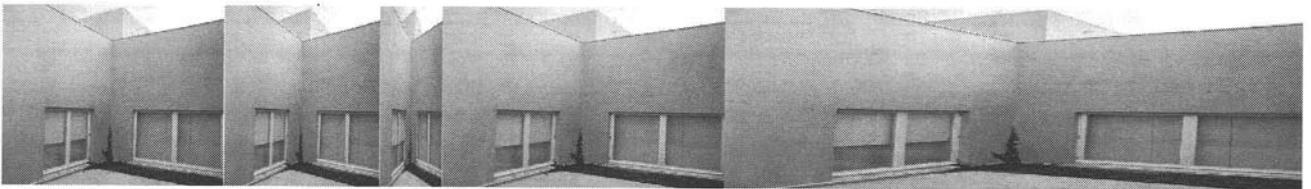
cumplimiento de la regla de construcción —la que sea en cada caso— donde otras sólo perciben salto o excepción a la norma. Esto es, que unas lecturas se fragmentan de una forma menos trivial que otras. La peculiar relación que mantiene Siza con la arquitectura del movimiento moderno y, en general, con la arquitectura clásica se basa precisamente en eso: que allí donde a simple vista hay rotura vanguardista, una observación más completa encuentra continuidad o, a lo sumo, tensión crítica —transición no trivial desde... hacia— pero en ningún caso rotura simple o inmediata.

El empleo de un modelo de cálculo dinámico no lleva de forma inmediata —no meditada— a apostar por una poética del movimiento o una estética dinámica. O, por lo menos, no como ésta fue concebida por determinadas vanguardias de finales de siglo pasado y principios de éste —Van de Velde y el Art Nouveau, Mendelsohn y demás expresionistas, Antonio de Sant' Elia y demás futuristas—, pero también por ciertas vanguardias de hoy en día hacedoras de buñuelos de viento donde se albergan museos de dudosa contemporaneidad, o, peor aún, expoliadoras de la forma *natural* como si, por algún mecanismo mágico, un edificio en forma de pez tuviera por ello algo de viviente, estuviera por ello *animado*. Se puede tener en cuenta el *dinamismo* de la construcción de edificios, proyectar con un soporte geométrico que integre el vector temporal sin que los edificios adquieran formas

aerodinámicas y sin necesidad de proyectar pescados habitables.

El exceso de dramatización sólo puede responder a una primera y tosca aproximación al fenómeno del movimiento, sólo puede aludir a la fascinación por la novedad de dicho fenómeno. Con esto no se excluye que Siza pueda en algún momento poetizar sobre el movimiento —pongamos, por ejemplo, en la sucursal del banco Borges & Irmao—, caracterizarlo como hacían expresionistas y futuristas, pero ello dista mucho de ser una simple referencia al fluir de la forma. No es —no puede ser de ningún modo en el caso de Siza— una alusión inocente —desconocedora de otras alusiones— a la fascinación por un fenómeno, como tampoco lo era, probablemente, en las vanguardias de principios de siglo. Hablamos de *alusión a la fascinación* por el fenómeno porque está claro que en ningún caso ese *poetizar sobre* el movimiento es en sí mismo movimiento alguno —o, en todo caso, no es el movimiento *sobre el cual* se poetiza— y porque, como decíamos más arriba, tenemos varias razones para dudar de la sincera fascinación a la que, de todos modos, sólo se alude porque está claro que no puede ser mostrada, sino solamente referida, anunciada.

En este sentido interesa concebir la obra de Siza no como una anunciación, que la hay, sino más bien como



algo que se da. Y se da de una forma lo bastante insistente y mediante mecanismos productivos lo suficientemente claros como para que *se pueda seguir dando*. Es decir, se anuncia que *la habrá*. Pero este tipo de anunciación nada tiene que ver con aquel otro que alude a la totalidad del fenómeno pero que no anticipa nada porque *todo se andará*. El que la obra de Siza pueda hasta cierto punto ser anticipada, anunciada o enunciada mediante un soporte geométrico cuatridimensional, dinámico, no nos da permiso para

declararla expresionista, futurista, movilista, *dinamista* o, por qué no, *animista* o, incluso, *psicologista*, —a pesar, como decimos, de que Siza mismo ironice sobre sus edificios, comparándolos con jirafas, gatos y con seres vivos en general empleando, si se quiere, la metonimia como recurso poético—. Y en este sentido, en el de la percepción psicológica de la forma, hay aún otra lectura basada en el supuesto desasosiego que producen los continuos quiebros o puntos de especial densidad de los que hablábamos anteriormente, donde el orden arquitectónico *parece* romperse, donde cabría ver —de ahí el desasosiego— una *cuidada* destrucción, una destrucción *construida* del orden. El espectador debería percibir en ellos discontinuidad o salto en el orden establecido, dando lugar a hablar de *pesimismo* en la obra de Siza.

Cierto que Siza no oculta su descontento con el desarrollo de la construcción de edificios en Portugal en España y, en general, en el mundo capitalista —Siza no ha construido en ninguno de los antes llamados países socialistas—. A menudo hace referencia a las enormes presiones que debe soportar el arquitecto en su trato con los promotores, con el cliente, etc. Y ello lo hace a menudo también de forma pesimista, a modo de queja o de lamento, no sólo en sus declaraciones en entrevistas, conferencias o escritos, sino también en ciertos momentos de su obra propiamente edificada.

Tales conflictos no resueltos se ponen de relieve en su afán de llevar ciertos logros en la construcción de muebles a la construcción de edificios, cierta depuración del gesto que ahí resulta fácil o asequible pero que se vuelve casi imposible en la ejecución de edificios, aunque sólo sea por la distancia que toma el arquitecto con respecto a la producción. Pero todo esto no pasa nunca de ser secundario, un rumor de fondo que no puede ocultar el hecho constructivo, lo que realmente se *da*. El que se pongan de relieve

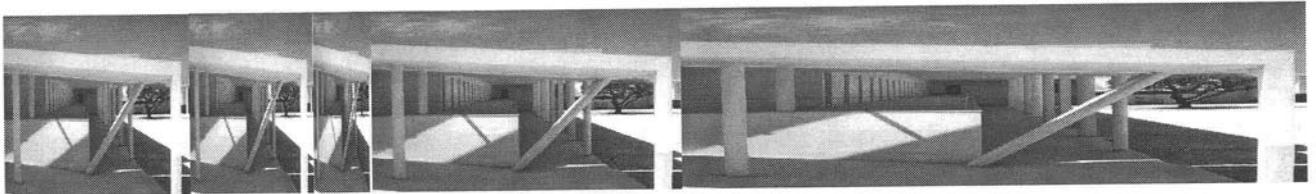
explícitamente las dificultades del proceso constructivo, o, por lo menos, algunas de ellas, puede ser simplemente una toma de consciencia o de distancia, una cierta observación del proceso mismo desde fuera, percibiendo su finitud y, por lo mismo, su necesaria imperfección.

Ironizar sobre la seriedad del proceso, desdramatizar el asunto, es lo mismo que tomar consciencia del margen de error que toda producción sería o seriada conlleva, y por eso mismo nada tiene que ver con una estetización o estatización del fenómeno.

Siza no hace de la denuncia, del manifiesto su principal instrumento, precisamente porque su ambigua relación con la tradición y los mecanismos productivos, con la mecánica del poder, no le permite *renunciar simplemente*, sino más bien cohabitar con cierta independencia. Ese margen de independencia se manifiesta a menudo como queja, pero más a menudo aún como peculiar *sentido del humor*. Ahí estarían las

o puerta entreabierta y no, por ejemplo, de puerta abierta del todo porque no hay en Siza ningún atisbo de *progresismo*, esto es, de apuesta simple e inmediata —no meditada, no mesurada— por el futuro del orden.

Una tal apuesta o anunciación simple no sólo no conllevaría la necesaria realización del proyecto en un futuro sino que además pondría en grave peligro, es decir, en entredicho por completo, cualquier posible paso intermedio, realizado por fuerza en el presente, para la consecución de ese fin. En general, la arquitectura de Siza no puede entenderse como mero subordinarse al programa, ni el programa puede entenderse como algo constituido al margen de la arquitectura. Esto es, no puede concebirse el programa como resolución de un problema planteado o enunciado antes de o frente a la ejecución. No se trata de *llevar a la práctica* el programa, ya sean éste las condiciones de habitabilidad establecidas por el cliente o la norma administrativa, los condicionantes



gesticulaciones que algún espectador puede considerar excesivas, meras rabietas o actos de brutalidad contra el orden geométrico establecido —por ejemplo, el desplome parcial de algunas columnas del claustro de la escuela de arquitectura de Porto—. Pero incluso ahí las lecturas son múltiples y contradictorias: donde un observador percibe desacuerdo con el orden establecido otro observador más perspicaz puede ver que el desacuerdo es con *cierto* orden, es decir, que hay en realidad una apuesta por un orden *superior* al establecido a primera vista, mucho más genérico y abstracto y, por lo mismo, mucho menos evidente. Por esos resquicios o grietas se accede a un espacio geoméricamente más amplio o, en cualquier caso y mientras esto no sea factible, se deja una puerta entreabierta a un grado de conocimiento más perfecto. Queda claro que hablamos de pequeña obertura, grieta

económicos, el sistema constructivo, la representación escénica del poder, o el cumplimiento de teoremas geométricos. El tiempo en el que se sucede la determinación del programa y la supuesta *ejecución* de éste no se dan nunca lo suficientemente por separado como para poder hacer una clara distinción entre ambos que se corresponda con dos cuerpos definidos por completo el uno al margen del otro.

Por eso no es posible en ningún momento subordinar un cuerpo, digamos, constructivo a otro programático o teórico en términos de *posterior* y *previo*, sino que los dos cuerpos se definen recíprocamente, esto es, mediante interacción o afectación mutua entre ambos. Dicho de otro modo, la distinción entre programa y construcción sólo se da *efectivamente* en el segregarse de ambos durante

el proceso productivo, para luego volver a confundirse de nuevo al finalizar dicho proceso. A esta imposibilidad de definir con absoluta certeza el tiempo del proyecto en términos de un *antes* y un *después* perfectamente discernibles —segregados del todo— nos referíamos más arriba diciendo que el proyecto de la obra de Siza no es algo que deba *cumplirse* en un futuro, porque tampoco se *realiza* de modo completo en presente alguno, no puede ser



percibido como un *ya* o un *aquí* sino que más bien debe ser entendido como un *durante* o un *entre*, puesto que *nunca se hace absolutamente presente*. El futuro o previsión del proyecto no es otro que el conjunto de posibilidades o potenciales que pueden ser desplegados no más adelante y en otro lugar, sino precisamente aquí y ahora por el simple hecho de ser proyecto. Es decir, que por proyecto se entiende un ponerse-frente al problema o programa solamente porque ya se le ha dado solución, *proyectar* o *plantear el problema* y *resolver el problema* son términos sinónimos.

Queda claro que en Siza no se da ningún ponerse-frente-a puro o simple, pero que ello no excluye el que Siza, *de hecho*, se ponga-frente-a lo que en cada caso y siempre de nuevo se presenta y lo haga con suficiente insistencia como para que Siza sea Siza y no, por ejemplo, Soto de Moura o Rafael Moneo. De hecho, lo que en la producción de Siza se da es una conjunción de discursos o registros lo suficientemente claros como para que quepan diversas interpretaciones o apreciaciones serias al respecto —esto es, con cierto grado de regularidad—. Tales lecturas proceden de distintos ámbitos profesionales o culturales sin dejar por ello de ser complementarias, eso es, explicativas o aproximativas de un cierto mismo fenómeno que hemos dado en llamar la obra de Siza o, si se quiere, Siza a secas.

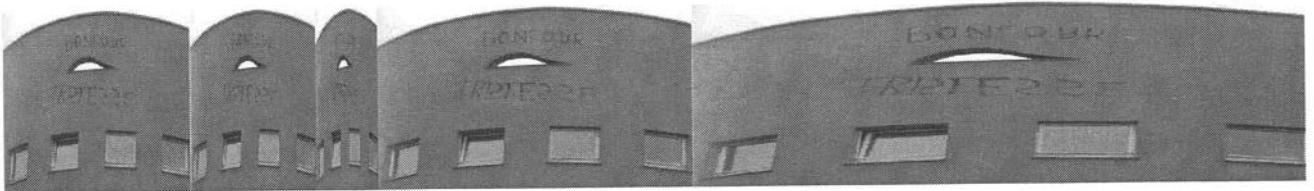
Cuando decíamos que Siza no ejerce principalmente como enunciante no pretendíamos excluir el que Siza *de hecho se pronuncie*, y que este pronunciarse o proponer alcance un grado notable de universalidad o de validez en general. Lo que ocurre es que esa universalidad nada tiene que ver con la universalidad del predicar clásico arquitectónico, es decir: sí que tiene que ver con el predicar o el discurrir teórico de lo clásico en arquitectura pero sólo para denunciar su

fin, para segregarse frente a él en un punto de vista crítico que no es más que un no-ponerse-frente-a en vez del no-poder-hacer-otra-cosa-que-ponerse-frente-a de lo clásico. Es decir, que, según parece, lo propio de lo clásico es ponerse-(de antemano)-frente-a lo que en cada caso sea u *oponerse en general*.

Lo que pasa también a continuación y que sin duda viene a complicar cualquier lectura o aproximación a Siza es que aquello que era en principio no tomar partido por ni contra lo clásico, mantenerse al margen de lo clásico, en tanto que sistemático no-ponerse-frente-a, es ya crítica sostenida de lo clásico, es también una manera de ponerse-(*a priori*)-frente-a, es tomar un punto de vista teórico o predictivo. En definitiva, un punto de vista metafísico o clásico que tendría que ver con un cierto *de antemano* no tomar partido y con el empleo en su arquitectura de una modelización geométrica cuatridimensional que todavía, por lo menos en arquitectura y hasta este siglo, no se habría dado de una forma lo suficientemente insistente como para cerrar un supuesto ciclo que dejaría cualquier investigación teórica como mera crítica de lo ya establecido o como desarrollo particular de aquello que fue fundamentado en otro tiempo. Así, pues, frente a una supuesta lectura negativa en términos de qué no hace Siza o qué cree Siza que no ha lugar hoy en día hacer —pues en eso consiste la producción crítica en general— habría una

lectura contrapuesta o positiva que explicaría en qué consiste el que Siza *todavía* tenga cosas fundamentales que decir hoy en día, esto es, a lo largo de su obra y al final del siglo veinte. En definitiva, que cabe hablar de una actividad constructiva y una actividad crítica en la producción de Siza pero no como producciones separadas, esto es, materialmente diferenciables, sino como aspectos o puntos de vista complementarios de una misma producción, ya sea ésta escrita, grafiada o

construcción de edificios, en el uso de un aparato geométrico más potente. La habilidad con que Siza lo maneja está directamente relacionada con su capacidad de ponerlo en crisis, esto es, de mostrar sus limitaciones. Una tal puesta en crisis se presenta en ocasiones como uso desaliñado o aparentemente torpe de lo geométrico, como puesta en cuestión de la seriedad del aparato geométrico, esto es, dudando de su aplicabilidad sistemática y arreflexiva. No se



en ladrillo. No es posible decir que cuando Siza escribe, se deja entrevistar o dibuja ejerce la crítica, o que cuando proyecta edificios simplemente *construye*.

Ejercer la crítica es algo que no se da en Siza a secas, esto es, como fenómeno aislado, y mucho menos como elemento central de su producción. Hay propiamente una cierta contradicción en los términos en el hecho de hablar de una *producción crítica* o de una *crítica productiva*. La crítica tiene lugar *frente a* una producción, pero justamente como no-producción, como aquello que deja fuera a la producción, pero justamente como no-producción, como aquello que deja fuera a la producción para ponerla en entredicho, para delimitarla y poder dar pie así a orientarla de nuevo, a modificarla a sabiendas. El que algo llamado crítica tome la forma de una producción específica, el que pueda darse efectivamente como profesión, no lo hace en cuanto que crítica, sino en cuanto que producción. Siza critica o pone en crisis, y de la mayor o menor insistencia con que lo hace se puede deducir hasta qué punto hace de ello una profesión. En cualquier caso la profesión de crítico es un invento muy reciente y su función o programa es lo bastante ambiguo como para que no quepa titulación académica alguna que acredite como tal.

La *aportación histórica* de Siza consistiría en una ampliación del dominio geométrico en la

trata de una duda metódica que destruya por ello todo fundamento o punto de partida, sino de un fino sentido del humor capaz de apreciar la medida de las cosas y adecuarlas al uso concreto. Dicho de otro modo, la aplicación del aparato geométrico tiene lugar, por un lado, como *seriedad*, producción en serie, y, por otro lado, como *ironía*, apreciación del margen de error que toda producción seria o seriada conlleva.

Una comprensión *más amplia* de la geometría, de la simetría, o, si se quiere, de la construcción, pasa por entender ésta no bajo material o rostro alguno, o, por lo menos, no bajo un solo material o rostro concreto, sino de un modo más abstracto, menos contingente que, por ejemplo, el modo racionalista o, incluso, neoplasticista. Hay que entender que la simetría especular es sólo un caso particular de simetría, que el concepto de simetría o *isomorfismo* abarca otros muchos mecanismos: lo que en cada caso se extrapola o pasa de un lado a otro del eje de simetría no es contenido o material alguno, o no es sólo eso, sino un conjunto de relaciones, una complejión. Ello hace de la simetría especular el caso menos interesante o característico de isomorfismo, puesto que es el que menos información contiene y es el que más acerca el isomorfismo a mera identidad, es decir, que en la simetría especular isomorfismo e identidad *apenas se distinguen*. Que Siza se maneja en sus construcciones

por mecanismos de isomorfismo o de simetría especular tal como la hemos descrito, eso queda muy claro *incluso ahí* donde parece más evidente el uso de lo especular. Valga como ejemplo el conjunto de viviendas en la Haya, donde varias de sus fachadas aparecen compuestas por una simetría especular *casi* perfecta, truncada siempre por algún elemento u otro dispuesto concienzudamente. La rotura de la simetría sólo es tal si se la considera como identidad, porque como tal identidad simple no se cumple, o si se considera la identidad como algo absolutamente materializable.

Un uso tal del aparato geométrico nada tiene de ajeno al desarrollo de la construcción arquitectónica. El hecho de hablar de una construcción o geometría específicamente arquitectónica es sólo eso: un modo de hablar, un modo de tratar con un programa o problema concreto. Hablar de geometría en la arquitectura de Siza es hablar justamente de la dosificación de los problemas que la profesión o Siza mismo formulan y tratan siempre de resolver de nuevo. Si hay maestría o saber especial alguno en el ejercicio constructivo, si hay habilidad u oficio entendido como saber-habérselas-con, estos dependerán de cómo tenga lugar la dosificación de las fuerzas productivas en la consecución de un máximo de objetivos. Es decir: que la geometría o economía de

tiene lugar en Siza pasa por una cierta continuación de la problemática de fondo que dicho orden planteaba e intentaba absorber, y por una ampliación substancial de ésta. Lo que queda claro es que no puede leerse tal rotura si no hay algo que en cierto modo permanezca, esto es, el fondo programático y ciertos procedimientos mecánicos que no son completamente substituidos por otros, sino en todo caso utilizados de nuevo, si bien con ciertas modificaciones en el uso. El que todavía hoy tenga validez el programa clásico pasa por que éste haya sido incorporado a un programa más amplio, y todo ello es posible porque el aparato geométrico ha visto substancialmente mejoradas sus prestaciones. Dicho aún de otro modo, el que el programa clásico no tenga ya validez es algo que debe ser *demonstrado*, su destrucción o asimilación en un programa más amplio debe ser construida, esto es, pensada. Esa tarea ocupa un lugar primordial en la obra de Siza: pensar de nuevo la tradición —clásica, moderna o la que sea—. El fracaso del aparato geométrico clásico sólo puede venir dado por un exceso de contingencia, es decir, que fracasa en tanto que aparato o maquinaria, esto es, constructo, concreto, y sobrevive o puede ser rescatado en tanto que geométrico. Precisamente eso, el que lo que una vez y otra fracase sea el aparato y no la geometría, es lo que decíamos que Siza pone de relieve con insistencia, es lo que habíamos dado en llamar ironía o



la producción consistirán en enfrentar con éxito el mayor número de problemas con el menor esfuerzo posible, por un lado, y, por otro lado, en sacar el mayor provecho —esto es, el más amplio número de posibles usos o lecturas— al esfuerzo desplegado.

Precisamente el que el modelo geométrico sea lo más genérico posible pasa porque prevea, comprenda de forma substancial, el mayor número de casos posibles. La rotura o el desprenderse del orden clásico que

conciencia del error que comete el aparato de cálculo en tanto que aparato y en su correcto funcionamiento. En ninguna otra cosa consiste el distanciamiento de Siza con respecto de lo clásico y de todo aparato en general que en darse cuenta de la necesidad de desprenderse de un aparato concreto —en este caso, del aparato de la geometría clásica—, de la necesidad de ampliar sus prestaciones, pero, a la vez, del necesario hallarse siempre operando —esto es, valiéndose de aparatos— inseparable de la tarea

constructiva. En definitiva, ese distanciamiento no puede ser nunca apartamiento definitivo de lo clásico por la imposibilidad de desprenderse de todo aparato en la práctica constructiva o, lo que es lo mismo, por la necesidad de aparato *en general* —clásico, moderno, o el que en cada caso sea— en todo operar o construir.

Resumiendo, hablábamos antes de la necesidad de acercarse a los edificios que Siza proyecta desde un soporte geométrico que incorpore, por lo menos, cuatro vectores linealmente independientes, a saber, lo que convencionalmente se entiende por espacio-tiempo. Decíamos que no había acercamiento substancial si no era desde un modelo dinámico, es decir, que incorporase el tiempo como una dimensión espacial más, y no como un elemento ajeno a la conformación de los cuerpos que generan el espacio. Un modelo así resulta dinámico sólo por oposición a otro modelo estático de tres o menos dimensiones, es decir, generable a partir de tres o menos factores o vectores —entre los cuales no figura el tiempo— linealmente independientes —lo cual significa que ninguno de ellos es reducible a combinación alguna de los vectores restantes—.

La diferencia entre modelo dinámico y modelo estático no es sólo de número, sino que está en cómo tratan el tiempo uno y otro modelo. Lo que caracteriza el modelo estático es su manera de no relacionarse con el tiempo, de tratar con el tiempo por negación mutua:

como lo segregado, lo que hay que evitar a toda costa que pase, el tiempo es frente a lo que hay que mantenerse inalterado. El tiempo es, por ello, el elemento catastrófico o irreducible a construcción alguna. El aparato físico-matemático dinámico, en cambio, trata con el tiempo como un factor más, susceptible de dosificación o de combinación con otros factores y, por lo mismo, integrado en el proceso constructivo. El concepto de aceleración, fundamental para desplegar los conceptos de fuerza y energía, no sería posible con una concepción rectilínea y uniforme del tiempo, hace falta entender el tiempo como algo capaz de curvarse o combinarse consigo mismo y con los demás factores espaciales, como algo que puede desplegarse o concentrarse de una forma más rica que como una simple recta.

Y ese desplegarse del aparato constructivo incorporando el tiempo en su estructura se pone de manifiesto en los proyectos de Siza como pliegue o torsión del material o, lo que es lo mismo, como interacción del material consigo mismo y no con otro que consigo mismo: como desplazamiento del cuerpo relativo a —que toma como referencia a— no otra cosa que sí mismo. No se trata, pues, de movimiento tal y como lo entiende la mecánica clásica, esto es, como desplazamiento respecto de un marco de referencia absoluto e inmóvil, sino de cambio o desplazamiento relativo del cuerpo respecto de sí mismo y sobre sí mismo, teniendo como marco de



el tiempo es para el modelo estático algo radicalmente ajeno, es, propiamente, lo ajeno. En este sentido el tiempo sólo puede tener lugar en la construcción como deterioro o destrucción progresiva de ésta, nunca puede ser integrado puesto que tiene lugar

referencia no a otro que a sí mismo, de pliegue dentro de sus posibilidades o de despliegue de sus posibilidades. Por otra parte, el tiempo queda integrado en el proyecto en la medida que el proyecto nunca se consume en resultado alguno sino sólo de

manera provisional, como aspecto concreto de un encadenamiento de aspectos. Pero con ello no se está diciendo que el proyecto esté contenido en el tiempo

con respecto al aparato geométrico clásico y con respecto a todo aparato en general, es lo mismo que decir que recurre a la ironía, lo mismo que aceptar que



absoluto del progreso, sino todo lo contrario: el tiempo del proyecto no es un tiempo infinito e indiferenciado, sino que es finito y curvo, esto es, catastrófico o característico, con un perfil que le es propio, no uniforme o uniparamétrico. El tiempo del proyecto en Siza es, bajo este punto de vista, lo que tarda el edificio en desplegar sus posibilidades, o, mejor, el que sus posibilidades no se agoten en presente alguno ni en presentes sucesivos sino en un trayecto o ir desde... hacia... y donde todo se muestra frente a... o al lado de..., pero también antes de... y después de... lo que en cada caso sea. Es decir: que el proyecto despliega sus posibilidades, se hace presente hasta cierto punto para un observador sólo en un presente *continuo* —que incluye el tiempo— más amplio que el presente *simple* o estático.

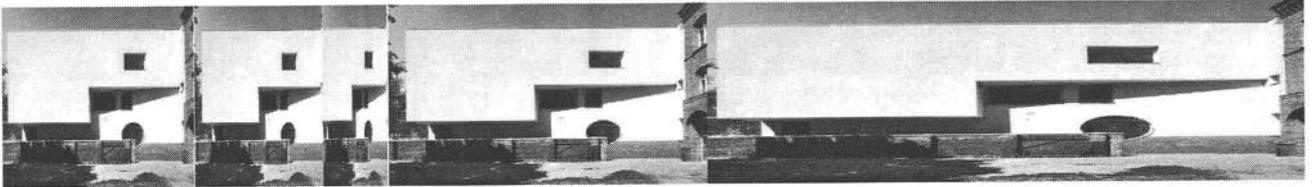
La habilidad constructiva o compositiva necesaria para manejar un modelo con más parámetros vendrá dada por la capacidad no ya de resolver los conflictos propiamente técnicos, sino por la capacidad de distribuir o de ritmar su orden de aparición, evitando que se den todos a la vez. Es decir, que la ampliación del aparato no sólo conlleva la utilización de un aparato mejor, sino que, el mismo cambiar de aparato o el hecho de decidir el aparato adecuado para cada ocasión supone ya un conocimiento en cierto modo estratégico o extra-técnico, esto es, *más allá* del problema técnico concreto. Una tal dosificación o descomposición de la problemática constructiva sólo puede tener lugar en una comprensión *más amplia* del proceso productivo, esto es, del tiempo de la producción. Que Siza toma distancia

ya no hay ni puede haber aceptación simple, sin más, de un aparato dado y, a su vez, lo mismo que decir que hay aceptación hasta cierto punto —parcial rechazo— no ya de tal o cual aparato concreto sino de aparato en general —es decir: de la *posibilidad* que haya en general aparato.

Cabe preguntarse, no sin motivo, si el uso que se da en Siza del aparato geométrico configura o no una imagen propia de su obra, dando lugar a un estilo o perfil característico de su producción o, en definitiva, dando lugar a una estética propia. Sólo entraremos en ello para decir que, de haber una imagen propia de la obra de Siza, ésta es lo suficientemente amplia como para que no pueda visualizarse como un *ahora* y *aquí*, y que hace referencia a, entre otras cosas, la imaginería clásica y del movimiento moderno, pero que es substancialmente más amplia que éstas. Pero también: que el aparato que configuraría una tal imagen no está ni mucho menos agotado, o que acepta aún ser ampliado, con lo que, de haber imagen, ésta sólo sería algo provisional y *todavía* no absolutamente desplegado. En cualquier caso, de haber una cierta poética, estilo o estética en la obra de Siza, no podrá darse como una forma simple de mimetismo, como una transposición literal de propiedades de un producto de referencia a otro o como mera copia. En una especie así de mimetismo no hay comprensión del material transpuesto o mimetizado, la copia carece propiamente de complejión, de relación constatable entre sus partes que no sea por referencia al cuerpo original o transpuesto.

Una supuesta poética de Siza operaría no como algo ajeno al programa o proyecto constructivo, esto es, no como algo segregable de él, y por ello mismo aplicable mecánicamente a cualquier programa. Algo así conllevaría una disputa entre el pro-grama o pre-texto, esto es, lo que debería poder darse o tener lugar en cada caso, y lo que propiamente es texto, grama, tener-lugar-ahí. Algo así no sucede en la obra de Siza puesto que no es posible en ningún momento discernir de forma clara, esto es, como entes o cosas enfrentadas, qué constituye el texto y qué constituye sólo la condición de su posibilidad, su pre-texto o programa. Y ello es así por lo que venimos diciendo desde un principio, a saber: que la producción de Siza cobra sentido pleno como proceso, que cualquier resultado es parcial y resulta incomprendido si no es encadenado

lugar necesariamente *después* de la fijación del programa. Es decir, que en Siza lo poético es precisamente lo bello entendido como fijación del programa. Y ello entronca o viene a relacionarse directamente con una comprensión *más amplia* y menos contingente de lo clásico. En una determinada concepción *clasicista* de lo bello, justamente la que Siza pone en duda, lo bello se muestra revistiendo lo programático, esto es, como ornamento o postizo: como algo añadido a lo substancial de la edificación, supeditado a ello y al arbitrio del arquitecto, es decir, como lo accidental de la construcción. En la obra de Siza sucede que es posible hallar una interpretación substancial o poética en sentido fuerte *incluso ahí* donde lo que se espera encontrar es mero detalle u ornamento desconectado de la trama constructiva



o puesto en relación con el despliegue de la forma que tiene lugar durante la producción. Por ello también decíamos que todo acercamiento a dicha producción será sólo provisional, que no podrá nunca venir dado como materialidad o contingencia cerrada, perfectamente segregada del *resto*, esto es, como *aparato*. Y, sin embargo, también decíamos que no es posible acercamiento o cálculo alguno a las formas que Siza propone sin disponer de un aparato o soporte geométrico que incorpore el tiempo como un parámetro más, susceptible de ser dosificado y combinado con los demás parámetros espaciales. El resultado de un acercamiento tal será una correlación de puntos de vista, una constelación de aspectos, pero nunca un ente o cosa perfectamente cerrado, definido-ahí.

Una poética arquitectónica entendida como el modo en que el programa se presenta, o, incluso, como metódica presentación del programa nada tiene que ver con una subordinación directa de lo poético a lo programático, esto es, como el que lo poético tenga

principal. Es decir, que en tales detalles aparentes, gracias u ocurrencias ociosas del arquitecto al finalizar su dura jornada de trabajo y que vendrían a endulzar los quehaceres de la profesión, *incluso en ellos* se puede leer un inexorable cumplimiento del programa, al mismo nivel o con el mismo grado de coherencia que en cualquier otro aspecto de la construcción.

Lo que se da entre lo poético y lo programático no es una relación de subordinación directa, o, por lo menos, éste no es en absoluto su aspecto definitorio. Lo poético y lo programático interactúan, se afectan mutuamente, se establecen lo uno respecto de lo otro, uno empieza donde el otro termina, pero este límite nunca se ve completamente materializado. Así, en el desarrollo de lo constructivo no ha de resultar posible segregar lo poético de lo programático, aplicar lo uno al margen por completo de lo otro. Lo poético en Siza se relaciona con lo programático en la formación de *metá-foras* o de *meta-texturas* —o, lo que es lo mismo, *arqui-estructuras*—. Y tales metáforas o *meta-textos* se materializan en diversos soportes, ya

sea en ladrillo, en grafito sobre papel o sobre estucado o en letras de tinta. Es decir, que tan textos resultan sus escritos como sus bocetos o sus edificios, pues en todos ellos se apunta hacia el cumplimiento del programa o proyecto. Y el programa o proyecto no es otro que el despliegue adecuado —matizado— de posibilidades del material constructivo del que en cada caso se dispone. Ello le acerca notablemente —y eso es algo que, si bien matiza, Siza nunca niega— a Le Corbusier. Sólo que Le Corbusier, en buena parte de su obra, más que valerse de un aparato geométrico más amplio que el euclídeo o el cartesiano, se vale de éste yuxtaponiéndole un sistema de formas que, de verse geoméricamente definidas, requerirían de un aparato de cálculo más potente. Es decir, que alterna *uno* y *otro* aparato, pero no alcanza, como sucede con Siza, a emplear un solo aparato geométrico que abarque a ambos.

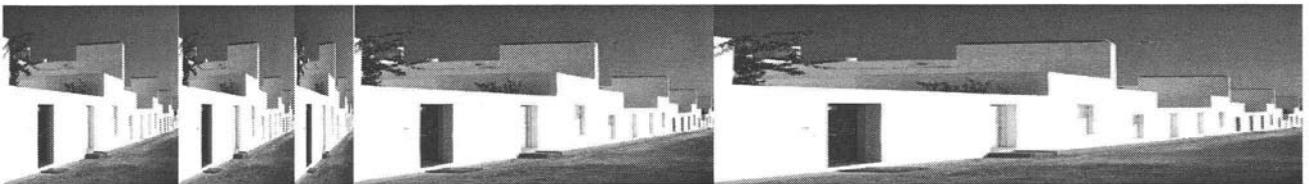
El aparato geométrico del que se vale Siza le permite considerar, por ejemplo, las aristas como pliegues abruptos, y no como bisagras o separaciones entre planos discretos. El ángulo ya no es la obertura entre dos planos sino la curvatura más o menos pronunciada de una misma superficie definida en, por lo menos, tres dimensiones. El ángulo recto no tiene necesariamente 90° , o, por decirlo así, también el ángulo de 89.9° , el de 90.01° o, incluso, el de 85° pueden ser considerados *rectos*, puesto que *funcionan* como tales —tienen sus mismas aplicaciones—. Un ángulo abrupto no es, pues, una discontinuidad —un número— en sí mismo, sino sólo bajo un determinado punto de vista, esto es: si se lo concibe como la intersección o interacción entre dos

él el orden se pone de relieve con plenitud. Una manera de formular o ajustarse a tal concepción puede ser, como sucede en numerosos edificios de Siza, mostrar la discontinuidad justo antes o después del —yuxtapuesta pero no superpuesta al— pliegue en ángulo abrupto. Por ejemplo, en el alero de la cubierta del edificio de la escuela de arquitectura de Porto.

Bajo un punto de vista geométrico más amplio el muro arquitectónico no puede ser entendido o modelizado como plano, como superficie de curvatura cero —esto es, como una superficie estrictamente bidimensional—, sino que, en todo caso, podrá aproximarse tanto como se quiera o técnicamente se pueda a ella, llegando a tener una curvatura muy pequeña e imperceptible a simple vista. Y ello se hará a costa de renunciar a las propiedades del muro en tanto que muro —y no, por ejemplo, plano geométrico—, o a pesar de ellas. Desde este punto de vista, pues, el muro-plano es un muro empobrecido o empequeñecido.

Bajo una concepción más amplia de lo geométrico, los *elementos* que la geometría euclídea e incluso cartesiana considera fundamentales son sólo ejemplares concretos de una familia de elementos mucho mayor y ni siquiera son los ejemplares que más caracterizan o explican el proceso generador o las reglas de conformación de dichos cuerpos, sino precisamente los que menos información contienen, o los que contienen la información de una manera menos perceptible al aparato de medición.

Que un pilar pueda parecer un cilindro es, bajo este punto de vista, algo accidental: la aproximación



planos. Dicho de otro modo, bajo un punto de vista más amplio: ángulo y rotura no son la misma cosa, no se dan necesariamente juntos. En el ángulo no sólo no se produce una ausencia de orden, sino que justamente en

geométrica será incompleta si no se tiene en cuenta que el cilindro es sólo un caso particular de cono —es un cono cuyo vértice se halla situado muy lejos del observador, o bien un cono cuya generatriz tiene

un radio de giro muy pequeño en proporción con su longitud— o, incluso, que el cono proviene de la relación de continuidad entre dos superficies —por ejemplo, dos círculos— de tamaño distinto y que no se hallan simplemente superpuestas sino que están a cierta distancia la una de la otra y son paralelas. La naturaleza cónica —teniendo en cuenta la definición de cono que acabamos de dar— de los pilares proyectados por Siza en buena parte de sus edificios puede leerse con claridad en los pilares generados por interacción de —relación de continuidad entre— superficies distintas, y no por extrusión simple —mera iteración— de una sola superficie. Así, a grandes rasgos, un pilar sería el resultado de poner en relación, dar continuidad a algo así como un triángulo en el capitel y un trapecio en la base.

Pero forman parte también de una tal consideración o constitución amplia de la geometría otro orden de lecturas menos *matemáticas*, si se quiere, pero igual de *metafóricas*. Tales serían, por ejemplo, las que ponen en relación distintos elementos constructivos del cerramiento del edificio: las esquinas o pliegues abruptos del muro son al cerramiento del edificio lo que una ventana o una puerta o, incluso, una junta de dilatación para ese mismo cerramiento, esto es, lugares donde se concentra el desgaste propio de un paso alienante del tiempo, puntos por donde el edificio empieza a degradarse —esto es, a perder entidad—, excepciones catastróficas que escapan al orden compositivo, que no son reducibles a él; pero también: zonas de especial concentración de información —esto es, de significado, de orden—, donde hay cambios bruscos que pueden ser percibidos fácilmente como roturas; zonas, en fin, donde se despliega al límite de sus posibilidades. Esta última lectura deja poco lugar, por lo menos de entrada, a lo que sería un paso alienante o imprevisto del tiempo: el tiempo es integrado en el proyecto no como imprevista sino como prevista interacción de sus componentes.

Otro tanto sucede con el aparente deterioro que sufren los edificios que Siza construye en el medio urbano y en lugares donde en general no se prevé mantenimiento alguno: las pintadas o graffiti son a

un muro recién encalado lo que la sombra de un volumen saliente proyectada por el sol sobre ese mismo muro o, también, lo que las manchas de óxido que chorrean de una cañería degradada por el agua en esa misma pared: síntomas del desgaste producido por el paso alienante del tiempo —esto es, rotura del orden establecido—, meros accidentes; pero también: manifestaciones de la evolución propia del muro, aspectos consustanciales al *despliegue de posibilidades* del muro, entre las cuales está el que el muro sea tratado como lienzo: soporte para la escritura, escenario para la acción, el que la escritura sea escritura y el paso del tiempo paso del tiempo precisamente porque el muro lo atestigua, porque lo son *contra el muro*.

También cabe relacionar mediante isomorfismo o metáfora compleja el desarrollo de la producción de algún edificio concreto, o el cómo se presenta éste a un viandante que circula por dentro y fuera de él, con lo que es propiamente el desarrollo más amplio de la vida profesional o productiva del arquitecto responsable de ése y de más edificios. Por poner un ejemplo: la misma sangre fría que requiere del arquitecto la toma acertada de decisiones en un breve lapso de tiempo en su vida profesional —el que los problemas no se presenten, de suyo, de manera homogénea, sino a sacudidas, el que aquí y ahora no los haya y allí y después se den todos juntos— es la misma sangre fría que le hace falta al arquitecto para no dejarse arrastrar por la inercia o ritmo de una sucesión de pilares y ser capaz de doblar justamente los dos últimos de una serie de veinte; o la misma sangre fría que le hace falta a un inquilino para habitar una casa —dormir en ella, colgar cuadros en sus paredes, discutir con su mujer, etc.— que sale en todas las revistas de arquitectura catalogada como obra de arte; pero también la misma sangre fría que le hace falta a un pandillero para grafiar sus reivindicaciones en un muro blanco recién encalado.