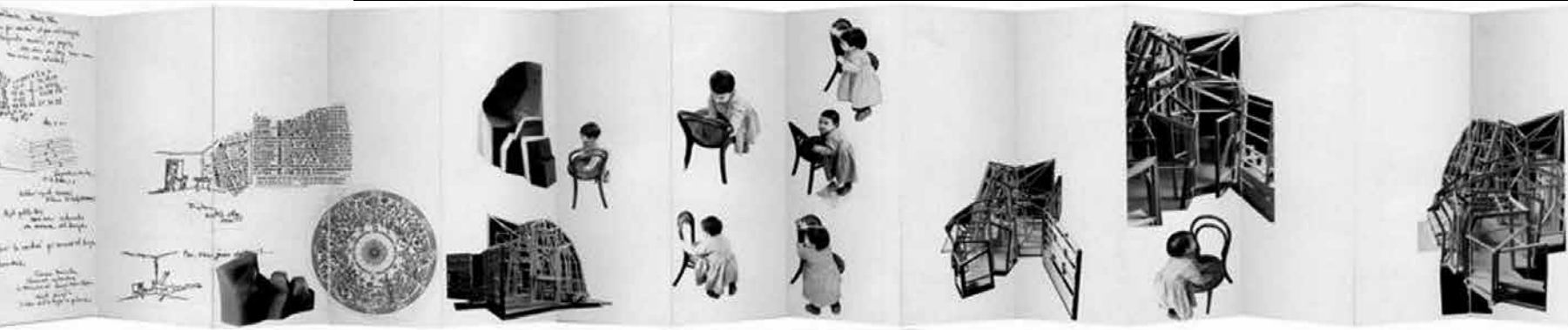


*silencios cartográficos*  
*acciones arquitectónicas*

CARLOS TAPIA

**FIGURA 1.** EMBT.  
Casita Kolonihaven.  
Dinamarca, 1996.



- Carlos Tapia dictó su seminario en el Doctorado FADU-Udelar en el contexto del CD2, durante los días 27 y 28 de junio de 2017. Este texto ejemplifica ciertos argumentos de análisis crítico de posturas proyectuales recientes en relación con su lectura de la condición poshumanista de la cultura contemporánea. Publicado también por la Universidad de Antioquia en *Mapas, nuevos mapas y contramapas*.

*Mi objetivo ha sido empezar a interrogar a los mapas como acciones más que como descripciones impasibles y convencer a los historiadores cartográficos de que se planteen esta pregunta fundamental: ¿cuáles son los «efectos reales» del conocimiento que portan los mapas, tanto en sus pronunciamientos más enfáticos como en sus igualmente enfáticos silencios?*

John Brian Harley, «Silencios y secretos». En *La nueva naturaleza de los mapas*, 2006 (p. 140).

(VER FIGURA 1)

De entre todas las posibilidades que ofrece la historia contada con la ventaja de ser el que habla un vaticinador de los hechos ya acontecidos, la que ofrece más potencial de revelación es aquella que logra mantener la medida de sus apoyos mil veces contados, al tiempo que les confiere una *anotación* particular inédita, representativa y propositiva. Es ahí donde se abre un mínimo margen en el *mainstream* donde somos colocados queramos o no. De entre todos los casos en que ello es digno de mención podría, sin ser ni exacto ni verdadero mas oportuno y esclarecedor, nombrarse al marginal Protágoras de Abdera. Retórico resabiado de oficio, padre de los relativismos, que dijo aquello de que *el hombre era la medida de todas las cosas* y para cada quien el dicho era de aplicación, de forma que el mundo pasó de ser de uno, a uno para cada uno. Una multiplicación mental rápida no muda el resultado de la unicidad, mas hace exponencial el de los factores, según ese alegato. La frase *Homo omnium rerum mensura est* que apocopa en *Homo mensura* y grafía en la imposibilidad de la cuadratura del círculo vitruviano en Leonardo —que la deforma (y excita) Cesare Cesariano en 1521, sin que ello quiebre la *Humanitas*— se encontraba, según queda anotado en los más importantes textos de la Antigüedad por haberse perdido todos los de Protágoras, en sus *Discursos demoledores*.

Que unas anotaciones a unos escritos filosóficos sin demostración de su existencia y exactitud conmuevan desde la marginalidad hasta socavar los cimientos de lo establecido provee una disquisición que recorre la historia de los heterodoxos, por su ausencia presente. Ya intentó acallar Marcelino Menéndez Pelayo a los relapsos literatos españoles, consiguiendo lo contrario, evidentemente. Protágoras fue aquietado por recelar de la existencia o

inexistencia de los dioses. Así como la materia y la antimateria no pueden contactar, se percibe que presencia y ausencia unidas forman un oximoron demoledor. Tal cuestión se *aggiorna* cuando recordamos que fascinaba a Peter Eisenman al asociarlas como crisis entre lenguaje y representación, traduciendo mediante una autonomía formal la inestabilidad del sistema en un sistema de representaciones inestables.<sup>1</sup>

Protágoras, subjetivista y nihilista, entronca con Cervantes, que tiene anotado lo que Platón critica del de Abdera en el prólogo del *Quijote*, y lo suma al *quot homines, tot sententiae* de Erasmo. Pero que no era de Erasmo, era anotación personal construida desde la medida de Protágoras, como sabemos por Heinrich Merkl.<sup>2</sup> Por esa suerte de subjetivación recalcitrante, se denomina autores postmodernos a aquellos que demuelen el credo humanista y lo llevan a la encrucijada o, en términos líquidos en el proceso de la Modernidad, al delta, al *maelstrom* de la olla de sopa espesa hecha con todas las recetas concebidas en la(s) historia(s).

Tras 2.500 años de filosofía y 5.000 de arquitectura, la suma de todos los procesos que se acallan entre sí por mor de la unicidad de lo múltiple y lo múltiple de la unicidad, precisó de una cartografía para deslindar procesos lógicos, idealistas, inhibidos, intuitivos y activistas, con una *marginalia* a ser añadida, la de las desinhibiciones de los que quedaban medrados en una desconexión de un 80% con su entorno. Tal justificación halló Michel Serres en su *Atlas* para decir que uno ya no hace mapas para ir a algún lugar sino para saberse en algún sitio. Eso pareció que necesitaba el vaticinador Charles Jencks cuando publicó *Movimientos modernos en arquitectura* (1973, reelaboración de su tesis doctoral), y las seis categorizaciones anteriores se encuentran en el árbol genealógico estructuralista que publica en su página 28. Casi al final del siglo XX, se edita en español en 1983, en la colección *Biblioteca básica* que Luis Fernández Galiano monta sobre obras que ya tenían un calado singular en sus lenguas de origen, fundamentalmente inglés, pero carecían de su traslado al castellano.

Si el hombre lo mide todo, consultar ese libro de nuevo provee inquietudes por el formato de su edición. Con páginas en blanco al empezar y acabar los capítulos, y maquetado con una generosa proporción de columna por margen en página de 2:1, parece que da a entender la necesidad de matizar, de anotar, de crear escolios sin aguardar reediciones e invitando a que cada uno aporte

1. Allen, Stan (2000). *Mapping the unmappable: on notation*. En: *Practice: architecture, technique, and representation*. Abindong, Reino Unido: Routledge. pp. 31-45.
2. Merkl, Heinrich. *Cervantes, Protágoras y la «posmodernidad»*, funciones del engaño en el *Quijote*. En: G. Asociación de Cervantistas. Congreso Internacional 4th: 2000: Naupaktos & Bernat Vistarini (eds.). *Volver a Cervantes: Actas del IV*

*Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000 (p. 1318). Universitat de les Illes Balears, 2001.

3. Ver Anderson, P. *Modernidad y revolución*. En: Casullo, Nicolás (1993), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
4. En el Modulor 2 Le Corbusier escribe de los dioses que son los números:

«Detrás del muro, los dioses juegan con los mundos, con las almas. Pasando del lado de acá, los hombres, a veces, perciben rumores, palabras, y sustraen briznas. Son migajas caídas de la mesa del rico» (p. 206). Y acaba el libro con: «He aquí por qué un día, pasando junto al muro donde actúan los dioses, escuché. Me sentía irresistiblemente curioso [...]» (p. 305).

a la postmodernidad su propia medida de lo ahí dicho. No debe ser entendida esta observación como hecha por fideo a gusto en su sopa si se atiende a las revisiones progresivas que el propio Jencks hace de su cartografía hasta propiciar una continuidad cartográfica aventurada para *un bien entrado ya el siglo XXI*.

Esos huecos disponibles en el libro evidencian lo mismo que su mapa: su elocuencia de brazo alzado en actitud de emergencia para ser retomados. El diagnóstico era severo para la arquitectura moderna en ese encuadre. Rafael Moneo ya estaba con su propia acta en su escritorio preparando el certificado de defunción del Proyecto Moderno en 1978, apenas cinco años después de Jencks. Al texto lo llamó *Entrados ya en el último cuarto de siglo...*, con tres puntos suspensivos más elocuentes que lo que jamás serán los actuales emoticonos, esperando a que alguien complete la escena.

Moneo, que no usa *post*, sino *after*, muy probablemente aleccionado por la lectura de Jencks, quien crea, además del famoso mapa, una taxonomía de tropos lingüísticos a tres bandas verticales, en las que lo moderno ya era, lo postmoderno ya erra y donde hay una oportunidad para herrar lo *tardomoderno*, justo donde el mejor profeta y teórico que arquitecto y paisajista Jencks quiere ser reconocido como su mejor columnista. Para ello, el de Tudela deja entrever la oportunidad de olvidar el sueño del *Modern Movement* mas sólo como referente primario, dada la enorme presencia que va a seguir sin duda teniendo, y elaborar la pregunta por el sentido de la arquitectura mientras se construye, físicamente, para su objetivo final, la consecución de la forma. No es en Moneo una cesión lingüística; léase bien, es la búsqueda del sentido, no del significante. Pasadas más de cuatro décadas, aún parece necesaria la aclaración.

Con una actitud decididamente moderna, el escritor de ficción H. P. Lovecraft abre huecos en lo imposible de los márgenes del mundo para construir lo que Michel Houellebecq llamó la tragedia de un estudiante de arquitectura. Lo que se escribe por la mano de este disidente de la vida no tendría parangón ni metafórico siquiera por la mano del arquitecto que quiera llegar a serlo. En *Against the world, against life* el nihilista novelista francés abre agujeros a la nada que puede ser colmada, usando las palabras de Lovecraft: «allí donde la actividad humana se ausenta, donde se encuentre un espacio en blanco en el mapa, los viejos dioses se arrodillan, prestos a retomar su lugar». No obstante, merece recordarse a

Perry Anderson<sup>3</sup> enmendando a Marshall Berman en su seminal texto *All that is solid melts into air*, de 1982. No hay tal modernidad unificante y homogénea que asaltar por esos dioses atentos al descuido en las apropiaciones cartográficas.<sup>4</sup> Para Berman por modernidad se entiende un modo de experiencia vital, la del tiempo, la del espacio, la de uno mismo y la de los demás; aquello que se abre como posibilidad y se teme como peligro, para toda mujer y hombre que procura aventuras, felicidad, poder, progreso, realización de uno mismo y transformación del mundo, pero que, al mismo tiempo, pone en riesgo todo lo que conocemos, lo que somos. En este sentido humanidad es sinónimo de modernidad pero en un *remolino* (dice Anderson) de renovación y paradójica desintegración. De ahí la necesidad de permanentemente realizar mapeamientos de periodización.

Precedido por la presión de su posteriormente amigo y previamente maestro Moneo, Enric Miralles asume el reto de poner en segundo plano a la modernidad programática en arquitectura y ser ese que construirá el mundo entero, con la misma actitud sin contradicción resolutivamente moderna con que Lovecraft al crear discursos demoledores desafía el asco que sentía por la vida: sólo anotando en los lugares disponibles como silencios elocuentes se satisfacen las genealogías vertidas en el delta, al encontrar destinos inéditos, propositivos y representativos. Con la diferencia de que la obra de Miralles se distancia de la de Lovecraft por su vitalismo, comparte a pesar de ello que sólo de un incansable sondeo en los mares encontrados se mezclan las aguas con las más insólitas formas surgidas de la imaginación, y no de repertorios, ni clásicos, por manieristas que sean, ni retóricos poéticos.<sup>5</sup>

*De la imaginación*: con ello autorizó Josep Quetglas la obra de Miralles al convalidar el carácter diagramático, diríamos nosotros, desarrollado por Charles Peirce, usando los huecos, ahora del pensamiento, como tamiz para la maraña de las cosas que se presentaban ante el arquitecto. Al alto poder de razonamiento que se concentraba en las relaciones, en los esquemas, anotaciones, dibujos, representaciones, como método de pensamiento, Peirce lo llamó *imaginación*. No la imaginación que se espera por una definición convencional, sino una *devil's imagination* que consigue en esos *arabescos* del pensamiento descarnar una verdad que no se presenta sin el atletismo de las reglas impropias.

Si esto es algo, es una suerte de marginalia. Y si se comprende que tratar lo marginal lo es sólo por lo que

5. Mias S. J. (2001). «Enric Miralles, para evitar equívocos». DPA 17, pp. 70-75.

6. Finkelkraut, Alain, Sloterdijk, Peter (2008). *Los latidos del mundo: diálogo Alain Finkelkraut/ Peter Sloterdijk* [traducción, Heber Cardoso]. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

7. La figura del delta es propuesta por Sloterdijk en *Los hijos terribles de la edad moderna* (2015, p. 247): «Con la prognosis autosatisfactoria de la "sociedad"

rizomática en la parapsiquiatría anárquico-adivina del posestructuralismo, la tendencia básica antigenealógica de la Edad Moderna —como suma de todas las subversiones, negativas, usurpaciones, aspiraciones e hibridaciones— ha llegado a su zona de desembocadura. El conformismo del ser-diferente ha alcanzado en ella provisionalmente su figura final. El mundo actual se asemeja a un delta gigante en

el que corrientes de corrientes forman un hiperlaberinto de venas de agua con diferentes velocidades de flujo. El delta es el espacio en el que se disuelve por sí misma la diferencia entre corriente y estancamiento. En las ramificaciones y curvaturas del universo-delta las representaciones anarcopluidas de los autores del Rizoma se quedan sin objeto. Todo fluye en tanto todo se estanca». Las negritas son nuestras.



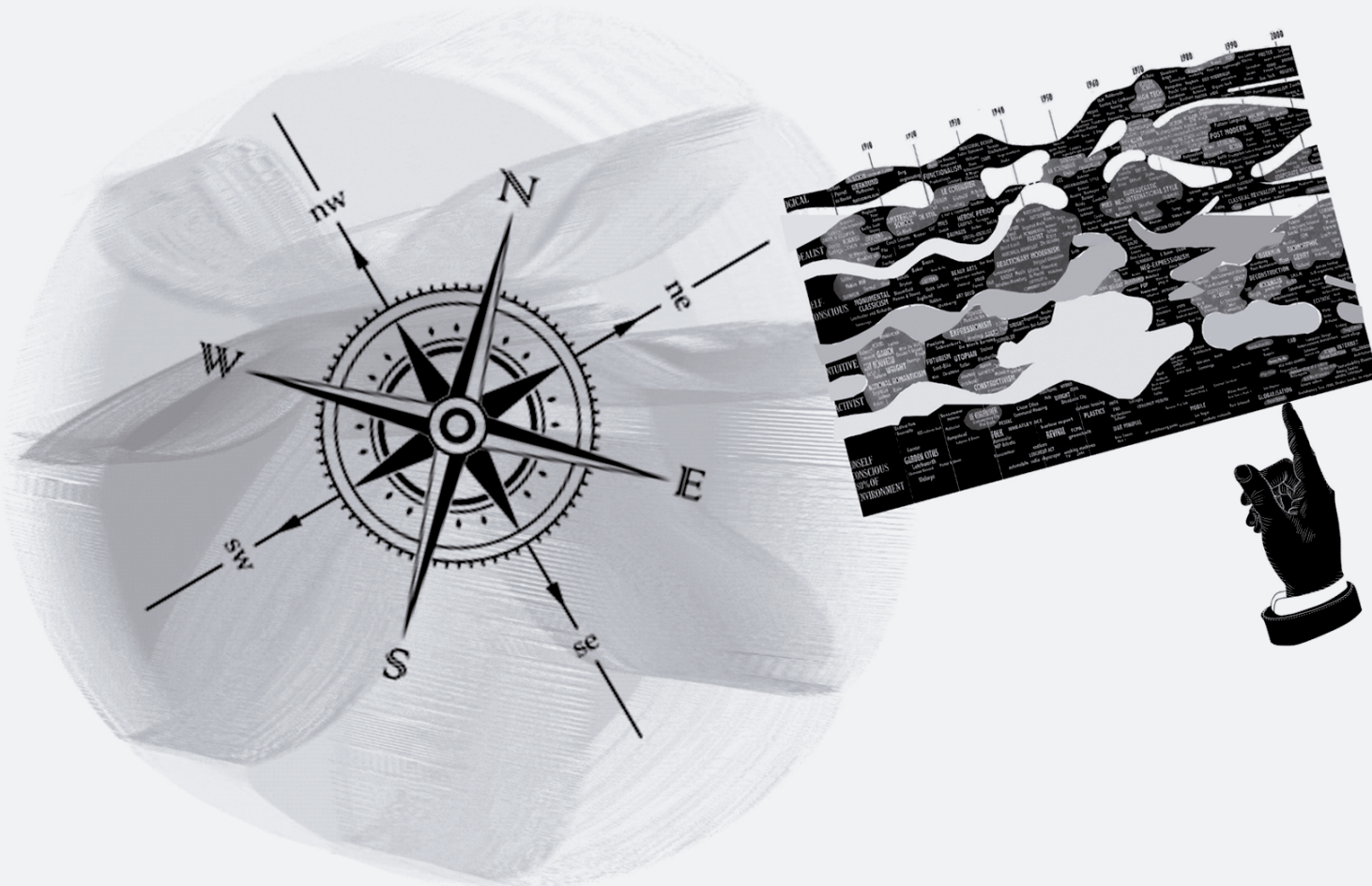
**FIGURA 2.** Delta alimentado por las aguas de las temporalidades en disolución. Montaje y manipulación de nuestra autoría. Ver necesariamente la imagen-brújula creada por Alejandro Zaera para su *Ya bien entrado el siglo XXI*, en *El Croquis* 187, 2016.

está a la espera de la celebración de su abandono, se yerra. El diagnóstico es definitivo, terminal: no hay nada *ad marginem* de la lógica del capital, los viejos dioses están apostados para recuperar su lugar si encuentran disponibles los espacios en blanco. Así era en los años 70, esos tiempos mcluhanianos virtualizados en el ente Baudrillard, para quien la crítica en el discurso de la marginalidad y la alienación era mera simulación de resistencia, y que ya de suyo en nuestros días se produce por la *matrix* del capital.

Es por ello que provee interés mirar una actitud en su singularidad y en la dificultad de su repetibilidad, aunque esté consagrado y bendecido en la venta de su *portfolio* tras el reparto de su herencia. De ese producto, si se esperaba, no es de lo que se trata aquí. Por el contrario, ha de saberse que la actitud de un decididamente moderno es la confesión de que el espacio ya no cuenta, todo queda diluido en el magma de las clasificaciones para el tiempo. Tal categoría se puso a saldo para ser comprada por reaccionarios empeñados en el absoluto de un presente

efímero, con prisa por no llegar nunca al futuro. Dado que se perece en el presente y se renace en su proyecto a la mañana siguiente, como ha dicho Peter Sloterdijk haciendo como si hablara con Alain Finkielkraut,<sup>6</sup> no hay fronteras, no hay límites. En el extremo, las líneas de Jencks se mezclan en un hervor aún más denso, si cabe, pero sin disolución. Nos encontramos, valga la expresión que se ríe de sí misma, en el delta psicológico del avenir rizomático moderno (FIGURA 2).<sup>7</sup>

Sin embargo, no hay contradicción en nuestra atención en el heterodoxo que es Miralles en su operativa moderna, mejor, contraespacialmente moderna. Hechos mil veces contados, con una connotación inédita e in-útil: la re-modelación del mundo como espacialidad en el tiempo de los sin espacio. Porque, ¿qué es la tesis reprobada y después aceptada condescendentemente de Miralles sino el trabajo obsesivo y convencido en la inutilidad de lo útil, en lo útil de la inutilidad? El mismo Peirce<sup>8</sup> escribe: «Lo que distingue a la ciencia verdadera es el estudio de



8. Ver, de Peirce, sus *Escritos filosóficos*, pág. 60. Por cierto, en esta edición mexicana aparece ilustrada la portada con una porción de la pintura *Historical Monument of the American Republic*, de Erastus Salisbury Field (1867-1888). Tiene interés porque después de escenas bíblicas y pastorales paisajísticas dedicó 21 años a ese cuadro, caracterizado por una febril *imaginación* brotada de los planes para la *Centennial*

*Exhibition*, de 1876, primera exposición universal en Estados Unidos. La revista *L'Architecture d'aujourd'hui* publicó su número de marzo-abril de 1975 con ese cuadro, girado 90 grados y en tonos sepia. Trató la vida y muerte de los rascacielos, con la participación de Manfredo Tafuri, Émile Aillaud, Max Bense y Robert Auzelle. Anteriormente también fue empleada para la portada del libro *La città Americana dalla*

*Guerra civile al «New Deal»*, de 1973, en el que escriben Giorgio Giucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Elia y Tafuri. Se deduce de estas portadas un apasionado alegato que se inicia con aquella *boutade* kantiana de Peirce cuando en el mismo libro, en el proemio al volumen II, subraya el secular carácter arquitectónico de la filosofía, sólo igualado por la pintura cuando se trata de temas históricos.

cosas inútiles, pues éstas serán estudiadas sin la ayuda de científicos. Emplear tales escasas mentes en ese trabajo es como hacer funcionar una máquina de vapor quemando diamantes». Con la tesis de Miralles, la cuita del estudiante de arquitectura de la frase de Lovecraft se aleja, el informe Flexner reaparece y se une al de Mario Bunge, despresuriza la lógica popperiana de las universidades y da la razón a Nuccio Ordine.<sup>9</sup>

Como *GLAS*, título de la primera tesis doctoral de Jacques Derrida, acabada en 1974 pero nunca entregada, en la que un duelo clamoroso de silencios ocupados mutuamente entre las obras de Jean Genet y Hegel en un crisol alquímico, valiente en la realización y retraído ante la academia, el autor de *De la gramatología* construye morfologías arquitectónicas que son sorprendentemente afines a las acciones de Miralles. La *tmesis* derrideana de su tesis, en la que las duplas de columnas de los textos comentados de Genet/Hegel se *espacian* al cortar o suspender palabras y sintagmas, por la incrustación de otros, es asimismo coincidente con la lógica musical de las metonimias sincopadas del arquitecto catalán.

De la tesis de Miralles ya habló Moneo;<sup>10</sup> de silencios anotados, luz y música, Louis Kahn.<sup>11</sup>



Uniendo Silencio y Luz, como se ve en la página de su cuaderno, Kahn (FIGURA 3), tan importante en su manera de trabajar para Miralles, buscando ambos una *Ur-arquitectura*, en los gozosos/angustiosos inicios, encara la entrada en el delta, procurando hallar una suerte de *Terra Ignota* donde colocar el peso de un pasado que sólo es tal en relación con lo desconocido. Y medir. Mensurar las cosas todas, confrontando particularmente las de dimensiones dispares. El procedimiento fue ensayado en el despertar de la carrera de Miralles, probablemente mientras desayunaba. En la parte final de *Cómo acotar un croissant* escribe, con Eva Prats, un señuelo para llegar al poeta Francis Ponge (FIGURA 4), a *Le grand recueil* (1961, pero escrito en su mayoría en la década de los 40) y sus

*cualidades negativas*. Anotar, anotar, y luego superponer, corregir, reunir: un ritual ceremonioso de *mise en abyme*.<sup>12</sup> No es de extrañar que Derrida<sup>13</sup> también escribiera sobre Ponge en un método de relaciones entre pares comparados que va más allá de su valor convencional como una imagen reflejada. Derrida y Miralles —esa es nuestra hipótesis— siempre la vinculan a la estructura no-representativa de una *huella o marca* encontrada como una repetición originaria. Un método, decimos, en Ponge, que tituló al segundo volumen de su *recueil* (recopilación) precisamente como *Método* por el que comprender que el fin de la poesía era dar cuenta de la variedad del mundo. Ponge,<sup>14</sup> como Derrida, como Kahn, como también Sterne, son los transcritores del mundo de los objetos y espacios silenciosos.

Moneo cita como referente esencial en la tesis de Miralles al novelista Laurence Sterne (FIGURA 4), otro de los colma-huecos aprovechando los silencios. Y es que una de las mayores autoridades en Cartografía Crítica, John Brian Harely, ha dicho del *The Life and Opinions of Tristan Shandy, Gentleman*, de Sterne, que este, a diferencia de las cartografías que obliteran información deliberadamente como acto político, animaba al lector a agregar alguna cosa a la historia por algún lugar de su libro, dejando para ello silencios, que no espacios en blanco,<sup>15</sup> e incluso alguna página completa a disposición. Una vez recogidas esas impresiones imprevistas, arguye que es posible mapear los *efectos históricos de la construcción social de terrae incognitae*.<sup>16</sup>

La versión cinematográfica se tituló *Tristan Shandy: a cock and bull history*, dirigida por Michael Winterbottom en 2006. La expresión *cock and bull history* significa en español historia extravagante e increíble, algo que no es verdadero, pero que se da especialmente como excusa. De ahí Protágoras en nuestro inicio, puesto que de él sólo se conoce lo que quedó anotado extraordinariamente en muchos otros, y de ahí Jencks, donde sus cartografías basadas en el Método Delphi se hicieron verdad por las que otros muchos hicieron a partir de ella, particularmente Alejandro Zaera.<sup>17</sup> Y en Miralles la teorización sólo sirve como indicio, como excusa no programática, sólo una indicación a-metodológica. Se empieza por lo que hay y se le anotan percepciones, cotidianidades, se deslindan los objetos silenciosos y se los hace hablar mediante el dibujo. Cuando él cartografía los balbuceos, se convierten en poderosas indicaciones del proceso, pero que no tienen más que el sentido de su propia orientación en el desarrollo,

9. Nuccio Ordine es el autor del libro *La utilidad de lo inútil*, de 2013. En él se incluye como separata el informe que el pedagogo Abraham Flexler publicó en 1910 sobre la enseñanza de la medicina y que ha sido considerado avanzado a su tiempo y más allá de su especificidad disciplinar. Recuperar el clima de libertad en la investigación no es una cuestión de época, sino de *nuestra* época. Bastaba con haber

dado por definitivo en 1944 el apotegma de Georges Bataille: «Lo que a menudo distorsiona el asunto es la preocupación por ser útil que tiene un escritor débil». Ver *La felicidad, el erotismo y la literatura (1944-1961)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. En cuanto a Bunge, publicó en *La Insignia* un breve texto, «Elogio de lo inútil», en 2007. Disponible en: <http://www.lainsignia.org/2007/>

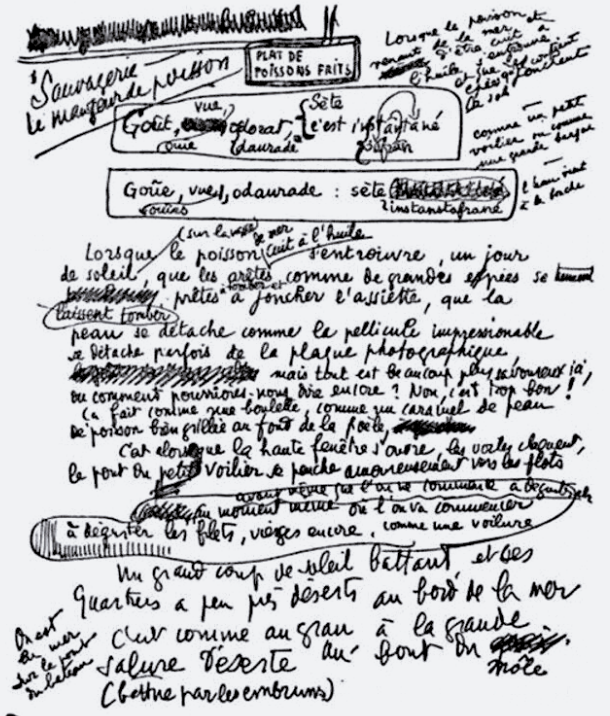
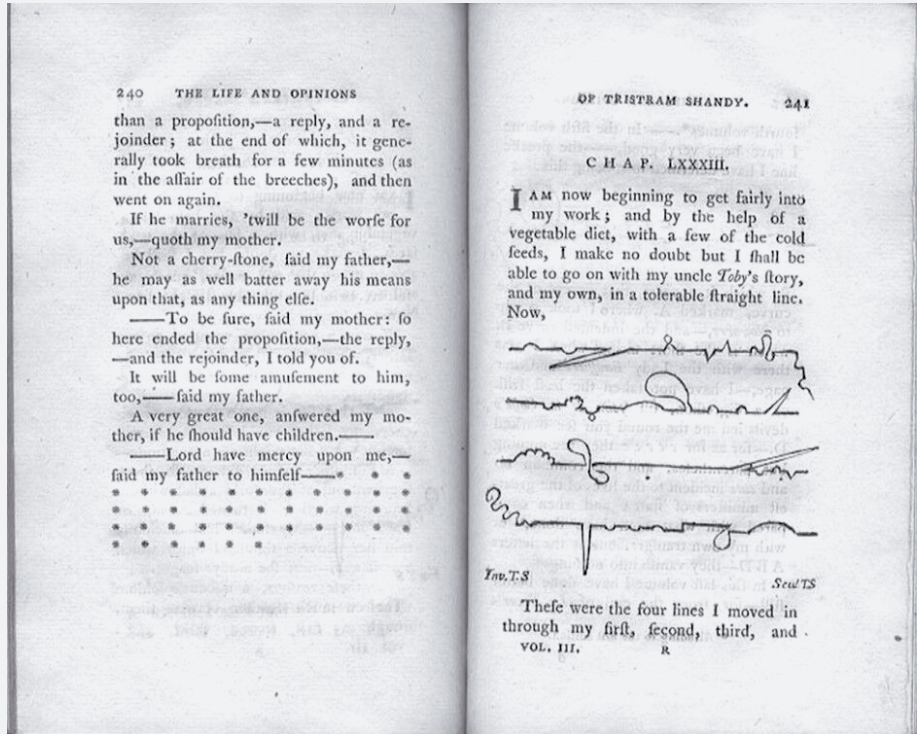
septiembre/cyt\_003.htm Consultado el 23/08/2017.

10. Moneo Vallés, Rafael (2009). «Cosas vistas a izquierda y derecha. Un comentario a la tesis doctoral de Enric Miralles Moya, 1987». DC Papers, *Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*, 17-18. pp.115-128. ISSN-e:1887-2360.

11. Kahn, L. I. y Wurman, R. S. (1986). *What will be has always been: the words of Louis I. Kahn*. Nueva York: Access Press.



FIGURA 4. Izquierda: páginas y trazos dibujados de relatos supuestos en *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Gentleman, dibujados por el propio L. Sterne. Fue publicado en nueve volúmenes, los dos primeros lanzados en 1759 y los otros siete de los siguientes diez años. Derecha: página de Francis Ponge, *Le grand recueil*, 1961. Tomo I.



nunca sabido, siempre posible. Amerita describir este proceso desde el propio proyecto arquitectónico en su cartografía de silencios anotados, como la imagen-atlas de la propuesta para la casita Kolonihaven en Dinamarca, de 1996 (FIGURA 1). La elección de este proyecto viene a colocar el argumento de la anotación en los silencios en el delta de la modernidad, por el mapeado del presente que nos dejó y que, a nuestro juicio, no ha terminado de verse en él los órdenes de relación que para nosotros acontecen, por parte de la literatura especializada.

Para empezar, la construcción que existe de la casita fue realizada después de la muerte de Miralles para los jardines de Diagonal Mar y ahora está en los jardines del Palau de Pedralbes<sup>18</sup> en Barcelona, no en Copenhague. Miralles, en la entrevista que le hacen Fredy Massad y Alicia Guerrero Yeste, saca a colación la discusión por el presente con la invocación al pequeño proyecto por su carácter intergeneracional y evolutivo, ejemplificado en la *presentidad* de un Álvaro Siza que estaba allí, en la presentación, junto a los más jóvenes, el propio Miralles junto a Benedetta Tagliabue, su socia y esposa, coautora de la casita. El proyecto no se ejecutó en Dinamarca, pero sirve para seguir una pauta de reelaboración con vidas extendidas. En Pedralbes, una cuerda impide discretamente

su uso, por lo que su abandono por extracción de la vida lo coloca en una situación de indigencia arquitectónica.

Para continuar, Moneo, que llega tarde al funeral por Miralles, le dice a su viuda como consuelo que su tarea es ahora acabar los proyectos, proseguir con ese a-método para los nuevos encargos. Y no caben dudas al respecto: la oficina EMBT desde entonces tiene singladura propia con la asunción de lo intergeneracional y evolutivo, aprendido del continuo anotar del tiempo del trabajo conjunto. Por tanto, provee aprendizaje en arquitectura para los que tienen el reto de vivir este, su presente. Se trataría de lo contrario al corolario final de Hamlet, cuando se dirige a Horacio para que cante su tragedia porque si no *the rest is the silence*, el secreto se lleva a la tumba. La propuesta argumental proyectual como enseñanza sería más bien para nosotros: *the whole act is the silence*.

La casita espacializa con el descubrir del mundo por los sonidos producidos al desplazar una silla que la hija de ambos mueve. Si uno tiene hijos sabe que la experiencia de los pasos, las escaladas, las autoafirmaciones ganadas por los logros —y colocar en otra posición un objeto lo es, y, por tanto, es la recolección de los silencios de los objetos— se amplifican con la espacialidad vibrante del chirrido, convertido así en eufonía. Ese dominio espacial

12. La expresión «colocado en el abismo» se refiere al procedimiento narrativo consistente en imbricar una narración dentro de otra.  
 13. La versión que hemos consultado es una edición bilingüe, página por página, inglés/francés. *Signeponge/Signsponge*. Columbia University Press, 1984. Debo a José Ramón Moreno Pérez la confirmación de mis supuestos cuando me animó a leer a Vincent Descombes en *Lo mismo* y

*lo otro* (1988, pp. 182): «La estrategia de la desconstrucción es la artimaña que permite hablar en el mismo momento en el que “a fin de cuentas” ya no hay nada que decir, pues el discurso absoluto se ha realizado. [...] Pero ha sido necesario construir y calcular estas estrategias. [...] ha sido necesario que entre ambos momentos guíe al estratega una segunda intención silenciosa: en silencio, el estratega ha

pensado lo que no podía y lo que no debía decir. A saber: que lo verdadero no es verdaderamente verdadero (sino a menudo falso), que la ley no se distingue de lo arbitrario, etcétera».  
 14. Miralles cita y comenta a Ponge (1996) en *Enric Miralles. Obras y proyectos* (Madrid: Electa, pp. 27-37): «Mi propósito es el conocimiento del bosque de pinos, qué es lo que significa la ruina de la calidad propia

**FIGURA 5.** Páginas 90 y 91 de *El Modulor 2, 1955* (Los usuarios tienen la palabra), continuación de *El Modulor, 1948*. En la versión francesa los dibujos están detrás del texto de la cita sibilina de Rabelais, no antes. La edición española consigue mejor maquetación al iniciar y concluir con el recorte de Rabelais en una sola página.

no es transferible a otros cuerpos sin tener en cuenta el paso del tiempo, pero permite precisamente graficar ese transcurrir del tiempo.

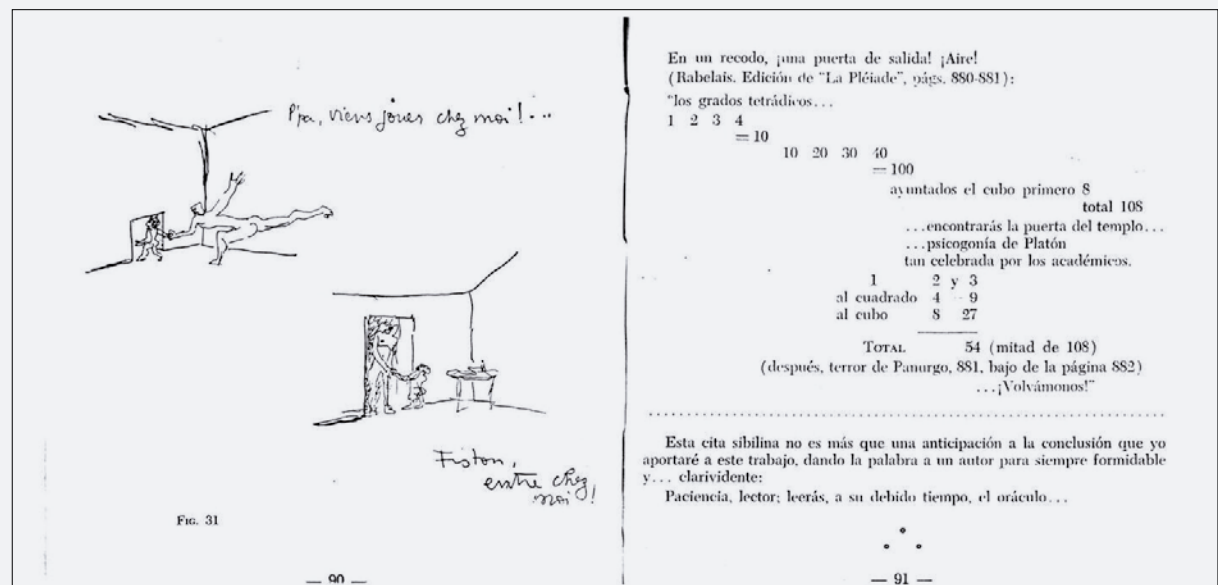
Para ello, los arquitectos de la oficina barcelonesa proponen un mapa compuesto por tres zonas diferenciadas, añadiendo unas fotos del *contraespacio* de la casita hecho en jabón *alla maniera* del trabajo espacial de las maquetas de Santa Maria en Lisboa, realizadas en 1952-1953 por Luigi Moretti, y de los estudios de Rudolf Arnheim de esos espacios negativos. Sin que sea necesario decirlo, por ser muy conocido pero ya no estar el proyecto en la renovada web del estudio, las imágenes de su hija con la silla se presentan en distintas tomas. Al contrario que las tres componentes del *collage* lógico<sup>19</sup> con indefinición de borde, y de la maqueta de espacio, esas imágenes aparecen como lo que no es habitualmente mostrado pero que a la postre (*post-re*, lo que está detrás de la cosa) muestran lo que es hábito. Para el plano de planta, se envuelve en una espiral e igualmente se dibuja un borde que expresa tanto lo que es medida como lo que es proyección diédrica, como acontecía con el *croissant*.

Su escudriñar llega hasta el segundo volumen del Modulor, el de los comentarios recibidos poniendo a prueba las medidas que Le Corbusier había desarrollado en el primero, colocado en obra y patentado con trabajosa dedicación en explicaciones para el funcionario extrañado que debía legalizar su propuesta. Ese volumen, si es leído, es porque uno alberga la esperanza de poder anotar incluso sobre la libreta contable de un repartidor

a domicilio, si se nos permite transmitir la bizarria que es la lectura de un libro dictado, no escrito, fragmentado y agujereado a conciencia. Su primera parte, con los usuarios hermanados en la fe de la proporción áurea como portavoces comentados y enmendados, es más árida. Sin que mejore el tono en la segunda, se pueden encontrar mundos completos que de suyo se creían atemporales, pero de los que aquí uno halla su inauguración. Inevitable acordarse del texto *Cejas*, de Miralles.<sup>20</sup> De la primera parte es de donde se toman los dibujos de Le Corbusier (FIGURA 5). Con esas apreciaciones, parece oportuno mostrar la doble página para dejarla hablar y que revele lo recóndito.

Todas las interpretaciones consultadas sobre la elección de un bosquejo de Le Corbusier parece que escucharon al oráculo con las dos orejas y vieron al niño con su padre, cuando el propio Le Corbusier advirtió que sólo se podía hacerlo con una. Si sólo se presta atención con las dos orejas a la página izquierda, se ven los dibujos. Si se presta atención dejando una libre, se tiene la oportunidad de percibir la figura que el texto chirría también a la derecha, que conforma un recipiente, y se puede usar para oír su interior. Eso no se puede hacer con las dos orejas. Y entonces cobra sentido la *cita sibilina* que coloca Le Corbusier abrazando el cálculo de los grados tetrádicos, que deja sin resolver hasta la página 204, y no tan correctamente como debiera.

Esos grados son quiebres de posiciones métricas proporcionadas del orden de 10 25 50 100 150 200, que para Pierre Jeanneret y su primo no casaban con los



>> de ese bosque. Lo que allí encuentro no es la necesidad de expresarse, sino la de expresar el bosque de pinos..." Esta cita del cuaderno del bosque de pinos de Francis Ponge (1940-1941) nos devuelve al instante, a la repetición: la ambición de decirlo todo de una cosa, como si aquí se encontrasen todas las leyes de su desarrollo».

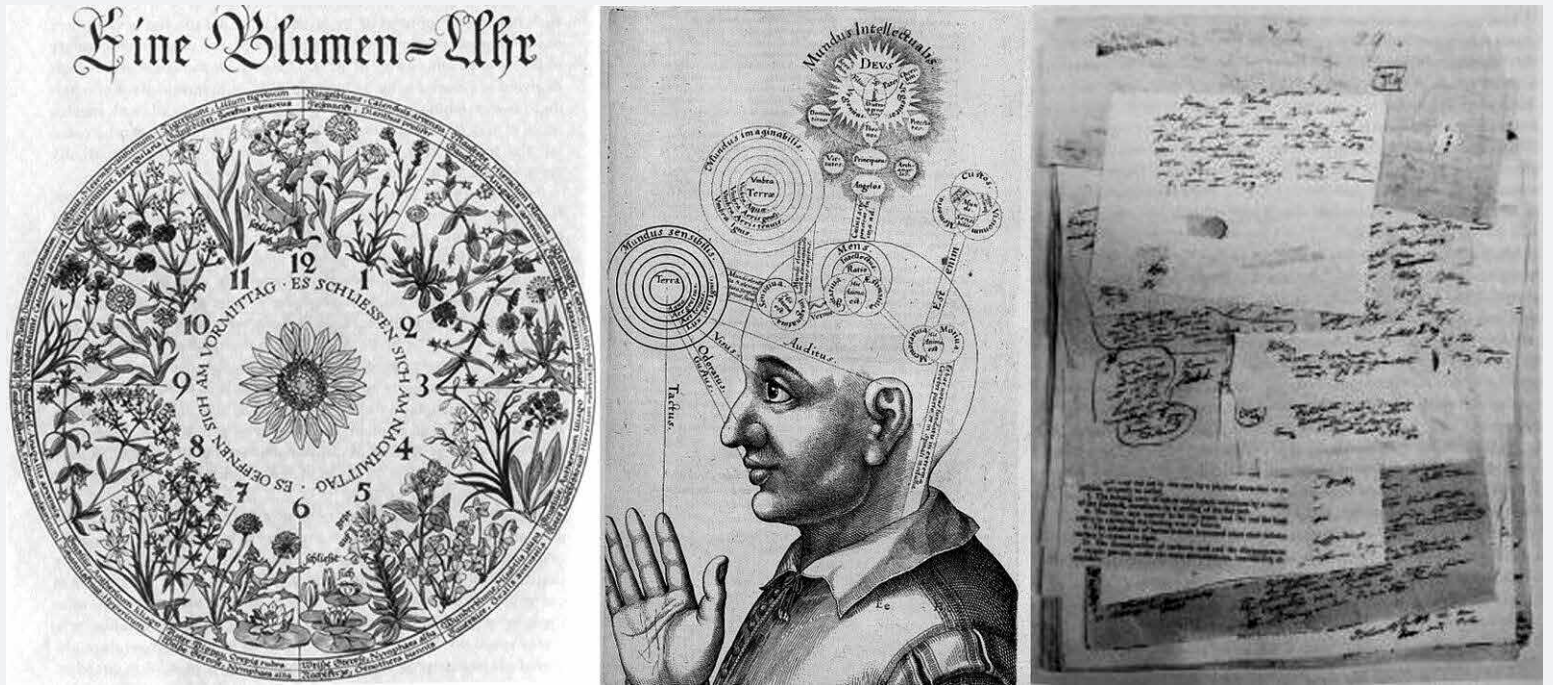
15. Martí Arís, C. (2002). *Silencios elocuentes*. Barcelona: UPC.

16. Ver de John Brian Harley, *La nueva naturaleza de los mapas*. p. 289. Notas finales y capítulo *Silencios y secretos, la agenda oculta de la cartografía en los albores de la Europa Moderna*.

17. Zaera, atento lector de Foucault en su primera cartografía titulada *Un mundo lleno de agujeros* y atento también a Jencks tanto en ese atlas como en el siguiente, su *Ya bien entrado el siglo XXI*. En su última evolución,

Jencks publica *The story of post-modernism: five decades of the ironic, iconic and critical in architecture* y ahí escribe: «Me referiré a este diagrama evolutivo a lo largo de este libro, y que revela otra realidad importante. Hay muchos más arquitectos y mini-movimientos dentro de los arroyos del postmodernismo de lo que podría discutir, más de 500. Y para tener una sensación real para el período de 1960 a 2010 en la arquitectura, el





**FIGURA 6.** Izquierda: Calendario de las 7 lunas, reproducción del reloj floral del naturalista sueco Carl Linnaeus (Carl von Linné), observando el horario de cierre y de apertura de ciertas flores imaginando un reloj vegetal. La copia incorporada por Miralles siempre muestra una línea de veladura vertical como silencio, proveniente del doblez de su mapa para la casita. Centro: el alquimista Robert Fludd, *Images of the Divine* (1617-1621) en *Utrisque Cosmi*. Derecha: anotaciones superpuestas de Alexander von Humboldt, con una especie de notas adhesivas que él inventa, unos *post-it* de la época.

movimientos del cuerpo, y de sus miembros, en el espacio. Con lo que una indagación espacial sin necesidad de laboratorio ergonómico permite buscar la manera de ver el mundo a Miralles a través de los ojos de su hija. Y entonces, aquellas interpretaciones sobre la petición de un hijo a su padre para que juegue —*P'pa, viens jouer chez moi!*...— y la devolución del padre —*Fiston entre chez moi!*...— son particularmente sensibles, relativas al paso del tiempo y a su adaptación en escala. Pero, ¿qué hace ahí una cita —más señuelos— de *Gargantua y Pantagruel*, de François Rabelais, sus cinco tomos publicados entre 1532 y 1564?

Si no fuera porque en su tesis Miralles extraía detalles de erudición en combinación warburgiana de obras que asimismo ya eran notaciones particulares de otras posiciones, no estaríamos tan atentos a los detalles de su propia composición para la casita.<sup>21</sup> Pero volvamos al Rabelais escoliado por Le Corbusier. Afirma que la conclusión del trabajo (como arquitecto) es que al ver la figura del texto con que se perfila la forma de la divina botella que ha de explicar el milagro que hará entender a Panurgo si es factible su casamiento es: «menos glosa y más “*trinch*”, ¡bebe!» (en alemán). O lo que es lo mismo: actúa.

Le Corbusier asume que es Rabelais en la manera en que entiende esta literatura, ora para hacer reír, ora para dar un sentido oculto y profundo tras una forma grotesca

y, sin embargo, para después criticar a quienes encuentran sentidos ocultos en las obras. De forma que no parece espurio su esfuerzo por lo superpuesto y lo silencioso disponible.<sup>22</sup> Y en conjunto, ambas páginas no permiten hablar tanto de la escena familiar, sino del gigantismo de los personajes rabelaisianos para desencajar la escena cotidiana. Escalas, ritmos vitales; eso está en Rabelais. Y los secretos en la obra de arquitectura que es la casita, a pesar de su tamaño.<sup>23</sup> Que la escatología del cuerpo sea tan presente en Panurgo no es sino revelación del tiempo que pasa. Que Le Corbusier dibuje al hijo dentro y al padre en el umbral, diciendo que el pequeño entre, contradice la lectura espacial del movimiento de los cuerpos y la envía a la temporal. Cuando el pequeño ya usa la puerta grande es que ya salió de la infancia, aunque su cuerpo siga en relación con la escala del padre.

Es factible pensar entonces que la entrada agigantada de un calendario floral en la composición daría una percepción más afinada al tiempo multidimensional. Donde las interpretaciones se detenían era en ese reloj de plantas reconocibles para cada época; habría que añadir que se trata del Calendario de las 7 lunas de Carl Linnaeus (FIGURA 6). Giorgio Agamben habla del naturalista sueco en *Lo abierto*, aunque no de ese almanaque. Si la ciencia botánica taxonómica se inicia con sus trabajos, que impresionaron a Goethe y a Jean-Jacques Rousseau, los de Alexander von

diagrama tendría que ser más que duplicado en tamaño para incluir el Late-Modern, el moderno y las hebras tradicionales. Esto quiere decir que la historia tiene una forma compleja y contradictoria, pero una forma no obstante, y para entender sus significados uno debe decodificar las diversas oposiciones». Nuestra traducción.

**18.** *El Croquis* 144. EMBT, B. Tagliabue (p. 256): «También en 2001 construimos, con

motivo de una exposición en el MACBA, la pequeña casita llamada “Kolonihaven”. Una estructura de madera que posteriormente dispusimos en el Parque Diagonal Mar, transformándola en un juego para niños. Una casita que, tras haber sido desmontada varias veces por el entusiasmo de los niños y de los vecinos, ahora está en un parque más secreto, esperando que las rosas crezcan enredadas a sus costillas,

una miniatura de lo que quiso ser el proyecto del Rosenmuseum de Frankfurt, que nunca llegó a construirse».

- 19.** Así define Miralles la obra de Josep Lluís Mateo en la revista *Quaderns* 200, 1993, p. 24.
- 20.** Ver revista *El Croquis* 30. Miralles & Pinós, 1983-1990.
- 21.** Por ejemplo, Miralles juega a anotar con Filippo Juvarra (1678-1736). Su *Composición caprichosa* arquitectónica con un templo

**FIGURA 7.** Izquierda: John Cage, *Conferencia sobre nada*, publicada en 1959. Derecha: parte final en forma de esquema relacional ambiental de Alison Smithson explicando las razones por las que se invitaba a Kahn al último de los CIAM, en Oterloo, en 1959 (artículo publicado en 1982, en el número enero/junio de la revista *Arquitectura Bis*).

Humboldt van a dar un enfoque mucho más elaborado. Mientras que Linnaeus pensaba en 1749 que 2.000 años después aún las cosas estaban al servicio del hombre, en una secuencia lineal en la que cada animal existía para servir al siguiente, el alemán trunca esa relación a un *vinculo natural*, una fuerza vital o *Naturgemälde* que revela una red de vida invisible hasta ese momento. Tal vez por la belleza del calendario, pero con connotaciones menos consistentes, se incorporaron los símbolos alquímicos al collage lógico de la casita, como los que tantos científicos usaron en secreto para *sus otras investigaciones*, incluyendo a Giordano Bruno y a Isaac Newton.

Recordar a Fludd (FIGURA 6) es mentar la llegada al conocimiento por reunión de causas indebidas. Y al dibujo como su articulación. Agamben lo explicaría mejor si usamos el libro citado, que trata de la animalidad humana, en su breve capítulo dedicado a Jakob von Uexküll. Conocido por su noción de mundo-ambiente, *Umwelt*, cree que la primera tarea del investigador que observa un animal consiste en reconocer los portadores de significado en ese ambiente, pero no objetivamente, sino las temporalidades en las que se crean unidades fuertes funcionales. Uexküll prefiere llamarlas, en vez de funcionales, musicales, y tienen ese carácter porque para un mismo recorte del mundo a ser observado acontecen mundos diversos. No existe *el bosque*, sino los bosques.<sup>24</sup>

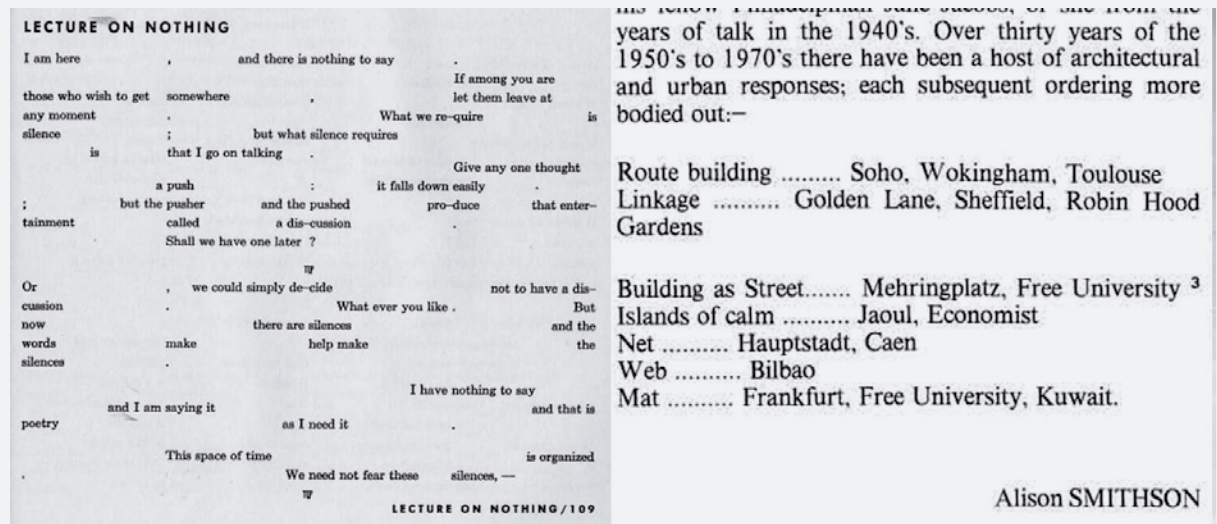
Relativismos, decíamos al inicio, medidas a comparar. Protágoras, Jencks, Derrida y Miralles, esos modernos que al hacer mapas, hacen mundos. R. L. Stevenson inventó mapas con su hijastro para, capítulo al día, *La isla del*

*tesoro*. De él dijeron Ernesto Sabato y Jorge Luis Borges que expresaba tanto en lo escrito como en sus silencios. Miralles refina el procedimiento.

De la música por sus silencios partió Kahn. Tan rápidamente como los proyectos de fin de carrera de la pareja Alison y Peter Smithson (hechos en 1948 y 1949), el ambiente animal de lo cotidiano entró en escena y había que mirar bien para saber dónde estaban sus edificios. La evidencia de su entronque con las taquigrafías gráficas vino después para el lector en español, cuando *Arquitectura Bis* publicó en 1983 la invitación hecha en 1959 para el último congreso CIAM, en Oterloo, a Louis Kahn por parte de Alison Smithson: «porque nos interesaban sus grafismos del movimiento». Porque Kahn es continuador del inventor de dibujos que eran anotaciones intelectuales, Paul Klee, Alison Smithson lo considera indispensable, y Miralles, a todos ellos.

Y Uexküll añade un ejemplo para explicar esos movimientos. La ceguera recíproca que poseen mosca y araña demuestra que entre ambas se construye una partitura de relaciones impropias. Nada sabe la araña de la mosca, pero construye una tela con amplitud de hueco basado en el tamaño de la mosca y de su capacidad visual, que no la ve. Coloca hilos más viscosos en la urdimbre para atraparla y otros más expeditivos para ir rápido, sin adherente. Ningún animal entra en relación con un objeto en cuanto objeto sino sólo con los que son sus propios, los portadores de significado.

Ahora se entiende el mapa de la casita de la Kolonihaven, que esperaba ser anotada en sus silencios.



>> dedicado a las artes, de 1705, es un ejemplo de apunte ágil y vigoroso, como reconoció el propio Moneo (2009), que tiene diferenciadas sus partes por medio de anotaciones textuales sobrepuestas.

22. Le Corbusier da pistas falsas, en la versión francesa también, al citar el pasaje en *Pantagruel*, libro I, cuando en realidad está en el libro V. Bien es cierto que se mienten las páginas, por lo que se refiere

a la edición conjunta de los cinco volúmenes. Rabelais. Edición de La Pléiade, pp. 880-881. «A un tournant, une porte de sortie! De l'air!» es el original de la frase en francés. La metáfora de la botella le sirve también para compararla con la ciudad, cosa ajena e imposible en escala, por lo que concluye: «Esto para poner de relieve que no hay necesidad de modularlo todo». p. 175.

23. *El Croquis* 144 EMBT. B. Tagliabue (p. 258): «Han sido todas ellas unas obras que valdría la pena contar más en detalle. Entrar en los secretos de cada proyecto...».

24. Ver, de G. Agamben, *Lo abierto*, p. 81: «No existe un bosque en cuanto ambiente objetivamente determinado; existe un bosque-para-la-guardia-forestal, un bosque-para-el-cazador, un bosque-para-el-botánico, un bosque-para-el-caminante,

Cage, que vivió en una casita<sup>25</sup> de un amigo arquitecto, casa que sería una de esas capas en los papeles superpuestos de Humboldt, trabajó gran parte de su vida en los silencios (FIGURA 7). En una nueva música, donde nada ocurre sino sonidos: aquellos que son anotados y aquellos que no lo son. Los que no lo son acontecen en la música escrita como silencios, abriendo las puertas corbusieranas de la música a los sonidos que están en el medio ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y de la arquitectura moderna, como sabemos por el texto de B. W. Joseph, *John Cage and the Architecture of Silence*.

Cage lo explicó por medio de una metáfora arquitectónica:

Lo que era irrelevante para las estructuras que hicimos anteriormente, y esto era lo que nos mantenía respirando, era lo que ocurría dentro de ellas. Su vacío nos llevó a lo que era, un lugar donde cualquier cosa podría suceder. Esta fue una de las razones por las cuales fuimos capaces de salir cuando las circunstancias se hicieron propicias (cambios en la conciencia, etcétera) a donde respirar es un juego de niños: sin paredes, ni de vidrio que, aunque podamos ver a través de ellas, baten a los pájaros que estaban volando.<sup>26</sup>

Quede ahí una demoledora acción más que una descripción impasible, para una arquitectura al margen que es la anotación en los silencios de la casita de Enric y Benedetta.

---

un bosque-para-el-amigo-de-la-naturaleza, un bosque-para-el-leñador y, en fin, un bosque de fábula en el que se pierde Caperucita Roja».

25. Vivió con el arquitecto Paul Williams y su esposa, al que conoció en el Black Mountain College. La casa estaba en *Gatehill Cooperative Community*, Nueva York. La continuación de nuestras hipótesis por aquí sería necesaria, mas

lo que se permite no admite extensión que pueda reducirse como para no perder su fuerza.

26. *Rhythm Etc.*, p. 122. «Discusión de los cambios en la estética de Cage en los años 1960». En: Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. pp. 138-161.



**FIGURA 1.** Disponible en <https://proyectosblanco.wordpress.com/2014/04/19/kolonihaven>. Consultado el 24/07/2017.

**FIGURA 2.** Dibujo propio a partir del *Evolutionary tree* (2000) de Jencks. Disponible en <https://archive.org/download/EvolutionaryTree2000CharlesJencks>. Consultado el 24/07/2017.

**FIGURA 3.** Montaje del autor. Louis Kahn, *Notebook. Silence/Light pages*. The Architectural Archives, University of Pennsylvania. Louis Kahn, *The Power of Architecture. The design museum exhibition*. Londres, 2014. Disponible en <https://architecturas.wordpress.com/tag/louis-kahn>. Consultado el 25/07/2017.

**FIGURA 4.** Montaje del autor. Páginas y trazas dibujados de relatos superpuestos en *The Life and Opinions of Tristan Shandy, Gentleman*, dibujados por el propio Sterne. Derecha: página Francis Ponge, *Le grand recueil* (1961). Tomo I. Tomadas de copias digitales disponibles en línea.

**FIGURA 5.** Montaje del autor. Páginas 90 y 91 de *El Modulor 2, 1955 (Los usuarios tienen la palabra)*. Continuación de *El Modulor. 1948*. Tomo I. Tomadas de copias digitales disponibles en línea.

**FIGURA 6.** Montaje del autor. Izquierda: Calendario de las 7 lunas, reproducción del reloj floral del naturalista sueco Carl Linnaeus (Carl von Linné), observando el horario de cierre y de apertura de ciertas flores imaginando un reloj vegetal. Centro: el alquimista Robert Fludd, *Images of the Divine* (1617-1621) en *Utriusque Cosmi*. Obtenido del original. Derecha: anotaciones superpuestas de Alexander von Humboldt. Disponible en <https://enactedthought.files.wordpress.com>.

**FIGURA 7.** Montaje del autor. Izquierda: John Cage, *conferencia sobre nada*, publicada en 1959. Derecha: parte final en forma de esquema relacional ambiental de Alison Smithson explicando las razones por las que se invitaba a Kahn al último de los CIAM, en Oterloo, en 1959. Artículo publicado en 1982, en el número enero/junio de la revista *Arquitecturas Bis*.