

MNEMOSINE VS MIMESIS

De la memoria en la arquitectura

PUBLICADO EN

ARQA 82/83. Julio 2010

Natura. Estambul, agosto 2010

Studio 02. Milán, 2012.

Hispania Nostra 9, Madrid, diciembre, 2012

Memoria de curso 2011-2012, ETSAM, Madrid, 2012

Principia Architectonica, Madrid, 2012 (1º ed)

MNEMOSINE VS MIMESIS

De la memoria en la arquitectura

La Memoria es un instrumento imprescindible para todo arquitecto. Un arquitecto sin memoria es nada y menos que nada.

Cuando se habla de la Memoria en Arquitectura, la gente suele identificarla con la Mímesis, con la copia directa de modelos pretéritos. Así lo han hecho muchas veces tantos arquitectos. Y de la mano de la Mímesis han resuelto los problemas que plantea la nueva Arquitectura al insertarse en la ciudad histórica. Y casi todos los políticos así lo entienden y alientan. Aplaudidos todos por una sociedad inculta que, olvidada de la Historia y de su más profundo discurrir, protesta ante cualquier actuación nueva.

Cuando propongo la Memoria como instrumento imprescindible para la Arquitectura me refiero a Mnemosine,¹ aquella hija titánide de Gea y Urano que tras pasar nueve noches con Zeus, engendró a las nueve musas que hoy nos contemplan. Muy alejada nuestra rebelde Mnemosine de la dócil Mímesis incapaz de salirse del guión establecido. Porque aquella Mímesis que Aristóteles denomina *“imitación de la naturaleza en el arte clásico”*, ha derivado demasiadas veces en el pastiche, en la copia literal de las formas propuestas por los estilos a lo largo de la Historia.



Pero la Arquitectura de la ciudad es una historia viva. Es más, la Arquitectura como fiel reflejo de su tiempo es la que verdaderamente construye la Historia de las ciudades. Roma es el Panteón, y Bernini, pero también Piacentini. Y también Richard Meier y Zaha Hadid. De la misma manera que Madrid es Sabatini y el Marqués de Salamanca y Sáenz de Oiza. Y Lisboa es tan Pombal como Siza.

Para un arquitecto la Memoria es imprescindible. Como el arca del tesoro de donde sacar continuamente material para ser utilizado de manera adecuada. Para destilar de ahí las mejores esencias. E intentar seguir colocando nuevos tesoros en el arca.

Para llegar a ser arquitecto de verdad se necesita una enorme cantidad de conocimientos, una gran sabiduría. Y es en la propia Historia donde encontramos la mayor parte de los conocimientos necesarios para destilar los materiales con los que construir esa creación artística que es la Arquitectura.

Una Memoria que, lejos de anclarnos en el pasado, apoyándose en él, da impulso al arquitecto para remontarse y volar al futuro. Esta situación del arquitecto en relación con la Memoria la diagnostica muy bien Reinhold Martin en su libro *Utopia's Ghost*, donde tras lanzar una acertada imagen de la situación actual *“no es posible escapar de esta estancia de los espejos”*, concede un esperanzador papel a la Historia en la creación de la futura Arquitectura: *“Con este cambio de papeles, la misma Historia, lejos de tener un final, podría otra vez volver y volver a lanzar sus lazos con una conveniente periodicidad. Atrapados en estos lazos, nosotros podríamos finalmente darnos cuenta de que si el post en el postmodernismo significa algo, es que debemos aprender a vivir con nuestros fantasmas, incluidos los fantasmas del pasado, del presente y del futuro, los fantasmas de los vivos y de los muertos. Y con ellos, también con los fantasmas de nuestros propios maestros. Esto significa, en otras palabras, aprender a pensar una vez más en esa idea que llamamos Utopía.”*

LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Mucha gente confunde la creación artística, lo artístico, con el gesto disparatado, la invención ingeniosa o la forma caprichosa. Muy al contrario, la verdadera creación artística, y la Arquitectura lo es, requiere de una enorme cantidad de conocimientos previos que exigen sabiduría y tiempo por parte del arquitecto. Sabiduría que radica en la Memoria.

Goya conserva en su memoria, y bien viva, toda la obra de Rembrandt. Y nadie se atrevería a decir que le copia. Pero tampoco que no lo conoce. Según su hijo, Goya afirmó que uno de sus auténticos maestros era Rembrandt, quien le precedió en un siglo. Picasso decía que cuando trabajaba en el estudio estaban allí con él todos los grandes maestros del pasado, Rembrandt y Goya entre ellos.

No es casual que los dos grandes maestros de la Arquitectura Moderna, Le Corbusier² y Mies Van der Rohe,³ se fotografiaran orgullosos ante el Partenón. Nunca lo copiaron pero siempre estuvo vivo en su Memoria.



Y las mejores obras de los arquitectos que merecen la pena, los que pasan a la Historia, son sus obras más maduras, hechas con tiempo y con Memoria. Lo que ahora es tan poco común.



CPU

En este tiempo de los ordenadores es inmediata la comparación de la Memoria con el CPU⁴ (*Central Processing Unit*), esa Unidad Central de Procesamiento sin la que un ordenador no es nada. Como una persona con alzheimer que, perdida la Memoria, no puede hacer casi nada. Y si un ordenador sin CPU no es nada, y resulta inofensivo, ante un arquitecto sin Memoria deberíamos echarnos a temblar. Tan peligroso es. Casi todos los disparates o los caprichos que hoy vemos construidos son fruto de la falta de Memoria de algunos arquitectos, de su falta de Cultura. Porque la Memoria es en definitiva Cultura. Y la Arquitectura radicada en la Memoria es creación artística, es Cultura.



Ya lo decía Cicerón: *“No saber lo que ha sucedido antes de que nacéramos es como permanecer en la infancia perpetuamente”*.

BACHELARD

La Memoria, lejos de recortar la imaginación, la despierta y la complementa.

“Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la Memoria y la Imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de Memoria e Imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso”.

Estas certeras palabras de Gaston Bachelard en ese texto imprescindible para los arquitectos que es *La poética del espacio*, hablan a las claras de la necesidad de la Memoria. Y de su comunidad con la Imaginación para intensificarse mutuamente. Repite lo que ya habíamos dicho antes pero con palabras más autorizadas y hermosas. Y así podíamos calificar de equivocados a los arquitectos que sobrados de Imaginación pero faltos de Memoria, levantan esos monstruos antes citados, para asombro de nuestra sociedad tan inculta.

EJEMPLOS

5



El maravilloso y gigantesco Palacio Pitti⁵ de Florencia fue levantado en su traza original en 1458 por Luca Fancelli, aunque se atribuya a Brunelleschi. Y en 1549 lo amplía Vasari repitiendo los mismos elementos ya existentes. Posteriormente Giulio Parigi lo reforma en 1616, para ser de nuevo ampliado en el siglo XVIII por Giuseppe Ruggieri. Pues en todas sus ampliaciones, de uno u otro modo, el mecanismo empleado fue el de la Mímesis que, evidentemente garantiza la continuidad lingüística del conjunto.

6



Pero, insisto, lo que nos interesa aquí es resaltar el valor de la Mnemosine frente a la Mímesis. Así, en la Arquitectura contemporánea podemos encontrar muchos y buenos ejemplos de cómo se ha utilizado la Memoria, la Mnemosine, de manera adecuada.

7



Cuando Juan Navarro Baldeweg proyecta el Palacio de Congresos de Salamanca, el recuerdo de la cúpula suspendida de la Casa-Museo de Sir John Soane en Londres, destilado de manera magistral, colabora eficazmente a lograr un espacio maravilloso.⁶

8



Cuando Álvaro Siza construye el restaurante Boa Nova en Porto,⁷ una de sus primeras obras, el que Alvar Aalto esté presente en su concepción espacial y en sus detalles no le resta un ápice a su originalidad ni a la extraordinaria calidad del maestro portugués.

Cuando Eduardo Souto levanta la Torre del Burgo⁸ en Oporto, el fuerte aroma miesiano no resta nada a la originalidad y a la calidad de la arquitectura allí construida.

FUTURO

Y si las raíces de la Arquitectura están en la Memoria, en el pasado, también el futuro de la Arquitectura reclama a la Memoria.

El deseo de la Arquitectura de permanecer en el Tiempo está en su capacidad de perdurar en la Memoria de los hombres. El duro deseo de durar que Paul Eluard consideraba como impulso primero de la creación poética, también lo es de cualquier creación artística. Y más de la Arquitectura. Lo que tan bien expresaba el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade: *“Me he cansado de ser moderno; ahora quiero ser eterno”*.

Para andar es necesario tener un pie en el aire. Y para saltar, los dos. Para hacer la Arquitectura de nuestro tiempo es necesario, con los dos pies en el aire, entender este tiempo y el tiempo futuro y el tiempo pasado. Y para ello contamos con la Memoria que, lejos de ser una rémora para la Imaginación, se intensifica mutuamente con ella, como acabamos de leer en Bachelard.

Un arquitecto que quiera construir la Arquitectura más en punta, más de vanguardia, más de su tiempo, deberá trabajar con la Memoria en el sentido más profundo. Y como aquella generosa Mnemosine, de la mano de Zeus, concebir edificios maravillosos para alojar a las Musas y con ellas hacer felices a los hombres.

ADENDA

Como es lógico en muchas de las obras que he levantado en estos años, en unas de manera patente y en otras de manera más callada, la Memoria de la Historia ha intervenido de manera eficaz.

En el edificio central de Caja Granada⁹ las cuatro grandes columnas que presiden el gran espacio central, coinciden en su altura, diámetro y distancia entre ellas, con las columnas de la Catedral de Granada levantada por Diego de Siloé, una maravillosa pieza renacentista construida hace ya casi cinco siglos. Allí con la piedra y aquí con el hormigón armado, convienen ambas obras en su capacidad de conmovernos cuando estamos ante ellas, dentro de ellas. Y más si cabe cuando el sol las traspasa. Cuando la luz las atraviesa, como cuando el aire atraviesa un instrumento musical, suenan a música celestial.

9



10



La relación con la Catedral de Granada la descubrí *a posteriori*. Tras una visita a la Catedral, había tal cúmulo de coincidencias que pedí los planos al arquitecto restaurador. Al poner, a la misma escala esos planos y los míos, las coincidencias eran tales que sólo eran explicables por los mecanismos de la Memoria.¹⁰

11



Y en el Museo de la Memoria de Andalucía, también en Granada, para hacer el patio elíptico presidido por la rampa helicoidal, decidimos *a priori* tomar prestadas las dimensiones y proporciones del patio circular de Pedro Machuca en el Palacio de Carlos V de la Alhambra.¹¹ Tras haberlo visitado en muchas ocasiones, descubrimos cómo, además de todos sus valores estilísticos, había una componente física de gran eficacia espacial. Las dimensiones y proporciones de ese patio son tales que, desde cualquier punto, incluido el más alejado, siempre cabe en nuestro ángulo de visión.¹²

12



Suelo hacer con mis alumnos la prueba de, poniendo las manos abiertas a la altura de los ojos, ir desplazándolas hacia atrás manteniendo su altura, hasta que desaparecen de nuestra vista. Hay un punto exacto, un momento mágico, el momento antes de desaparecer, que indica el del más amplio ángulo visual. El que emplea Machuca en el patio circular de Carlos V y nosotros aprovechamos en nuestro patio elíptico. Se hace patente el control visual del espacio por parte del espectador. Un mecanismo muy simple que la Historia nos enseña y que, de la mano de la Memoria, podemos seguir utilizando.

13



También en la rampa helicoidal está presente, a través de la Memoria, la rampa de los pingüinos de Lubetkin en el Zoo de Londres.¹³ Aun con escala muy diferente, utilizo el mecanismo de rampa de planta circular incluida en una caja de planta elíptica abierta al cielo. La combinación del movimiento ascendente más la compresión-dilatación de las paredes, se manifiesta de una gran eficacia espacial.¹⁴

14



15



Y en la última obra que hemos terminado en Zamora el recurso a la Memoria es inmediato. Construimos una caja con unos altos muros con la misma piedra de la Catedral frente a la que estamos.¹⁵ Y como testimonio de nuestro tiempo colocamos la piedra del mayor tamaño posible. En la esquina, como una verdadera piedra angular, situamos una pieza de casi tres por dos metros, que hace visible la intención de esta operación.¹⁶ De la misma manera que los vidrios del interior, de

16



seis por tres metros, son los mayores que la técnica puede producir actualmente.¹⁷ En cualquier caso estamos utilizando, junto a la tecnología más en punta, los mecanismos de la Memoria, Mnemosine, para hacer una obra de nuestro tiempo.



También la Memoria de las obras más cercanas en el tiempo actúa sobre los arquitectos. No me refiero aquí a la habitual influencia formal de las arquitecturas más a la moda, sino a la sana influencia de los verdaderos maestros más recientes.



Y de la mano de Mnemosine acudimos a la Casa Farnsworth¹⁸ de Mies en Plano, Illinois como referencia para la Casa Olnick Spanu¹⁹ en Garrison, Nueva York. Pero, aun habiendo algunos puntos en común (la transparencia total, la estructura ligera y blanca, la horizontalidad, y la operación de subrayar el paisaje), hay muchos otros aspectos que las diferencian.



Si la Casa Farnsworth se plantea como una balsa, despegada del terreno, flotando en el aire, la Olnick Spanu se ancla a la tierra por medio del fuerte podio de hormigón.

Si la Farnsworth consiste en un espacio indeterminado abierto al bosque con igual valor en las cuatro direcciones, la Olnick Spanu ofrece una direccionalidad preponderante hacia el oeste, en su posición en alto respecto al río Hudson al que se abre. Una vista dominante de extraordinaria belleza.

Si la estructura de la Farnsworth recoge la casa por el borde exterior, atrapándola, los pilares de la Olnick Spanu se remeten de manera que el techo vuela en todas las direcciones, liberándola.

Si las carpinterías acristaladas de la Farnsworth van de pilar a pilar, en la Olnick Spanu quedan desligadas de la estructura. Además en nuestro caso la banda de pilares delantera queda fuera de la caja de cristal y la banda trasera dentro, lo que acentúa más si cabe la sensación de transparencia. Lo que ya hiciera hace años en el Centro BIT de Inca en Mallorca.

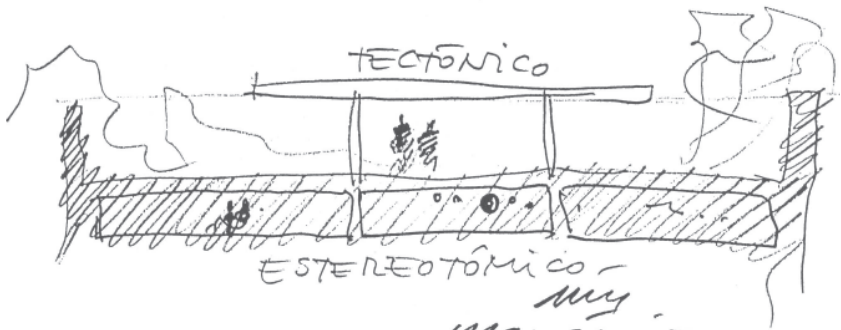
Y si los pilares de la Farnsworth son perfiles HEB pintados de blanco que marcan una dirección clara, los soportes de la Olnick Spanu son circulares, también blancos, pero marcando todas las direcciones.

La Farnsworth es una cabaña, una materialización moderna del sueño del abate Laugier, un único espacio donde se desarrollan todas las funciones. Una pieza puramente “tectónica” según la doctrina de Semper.

La Olnick Spanu, por el contrario, es una “cabaña” colocada sobre una “cueva”. Una pieza “tectónica” colocada sobre un fuerte podio “estereotómico”, siguiendo más puntualmente si cabe la citada doctrina de Semper.

Se trata en definitiva de dos casas bastante distintas, aun perteneciendo a la misma familia, de ahí ese aire común. Ambas muy hermosas. Estoy seguro de que al maestro le gustarían estas matizaciones.

Y es que este instrumento, la Memoria, Mnemosine, es imprescindible para los arquitectos. Para poner en pie con pleno conocimiento la Arquitectura de nuestro tiempo.



ESTEREO-TÓNICO

My

May 29 '15.

