

Topología del paisaje en la arquitectura de los maestros de Oporto

Las Quintas de Conceição y Santiago en la obra y pensamiento de Távora, Siza y Souto de Moura

Rafael Reinoso Bellido, Rodrigo Coelho

Recibido 2023.12.22 :: Aceptado 2024.01.10
DOI: 10.5821/palimpsesto.26.12611
Persona de contacto: rafaelreinoso@ugr.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0523-5178>
Doctor Arquitecto

ABSTRACT

El texto es una reflexión sobre las raíces de la Escuela de Oporto a través del proyecto de un parque sorprendente: Quintas de Conceição y Santiago (F. Távora 1956-60), una pieza de sutura entre la infraestructura portuaria y la ciudad de Leça de Palmeira.

El texto, introducción de un trabajo de investigación más extenso, se conduce a través de citas de los protagonistas, nunca de opinadores sobre su obra, limpiando la mirada sobre lo que conocemos de interpretaciones muy valiosas, es verdad, pero que hemos querido mirar, y traducirlo aquí, con la mirada e interpretación seminal de sus autores sobre el cómo hacer.

En las Quintas de Távora, el inventor de la nueva arquitectura portuguesa, como dice Siza, estaban escritas las instrucciones de gran parte de los proyectos del grupo principal para los siguientes años. Távora, Siza especialmente, y Souto, el verso suelto.

Con una lectura cuidadosa del sitio, integraron lo muy pequeño con lo muy grande. Enseñaron que en la dificultad de lo urbano y la geografía imposible, sí que era posible, sin que apenas se notase, emocionar al colocar un edificio, construir su acceso sorprendiendo, encuadrar el paisaje con las ventanas más bonitas del siglo XX, sentir lo edificio como algo dinámico, casi cinematográfico en su registro, y sobre todo con el amor por el detalle preciso, porque el rigor no era un límite para la imaginación ni para la creatividad, porque la "CALIDAD" –según Siza citando en mayúsculas al Che Guevara en aquel escrito dedicado a las brigadas técnicas del SAAL-, "ERA EL RESPETO POR EL PUEBLO".

PALABRAS CLAVE: Oporto; Távora; Siza; Souto de Moura.

Tres aspectos fundamentales se encuentran, creemos, en la base de la organización espacial portuense: las condiciones naturales, el tipo de población de la periferia y la mentalidad de los hombres de Oporto, expectativas que es imposible separar por completo ya que se interpenetran de tal manera que solo la necesidad de analizar los acontecimientos puede justificar su separación... La forma construida y a veces rústica del suelo, la abundancia de granito que a veces aflora de manera magnífica y brutal, el nivel de lluvia que justifica esta humedad persistente, la ausencia de alineaciones rectas en nuestras calles, cierto aire pintoresco de nuestras vistas urbanas, cierta sombra oscura, húmeda y triste".

Fernando Távora¹

"Esta ciudad mía tiene un suelo del diablo, accidentado, granito que a lo largo de los siglos ha repelido planes precipitados... El caserío traspone cerros y abre plazas donde puede: estrechos valles o plataformas inclinadas que ningún manual podría proponer."

Álvaro Siza²

Oporto no es fácil

... pero también es oportunidad, laboratorio de una manera de hacer. Así lo entendieron los maestros de la denominada "Escuela de Oporto": Fernando Távora, Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura.

La cultura, la invención, se produce normalmente en un fondo de dificultad –de barbarie dijo Ortega³–, cuando ese fondo desaparece la cultura se "anquilosa" y muere. De otro modo Watsuji, desde su "Antropología del Paisaje"⁴, reflexionando sobre el medio en el que nos

desenvolvemos, dice que si no luchamos contra nuestra naturaleza nos "anquilosamos" en la sumisión –usa la misma palabra que Ortega–, igual que aquellos pueblos que no progresan culturalmente. Según Watsuji, porque el medio natural, el difícil territorio que habitamos aplicado a este caso, actúa debilitando y marchitando nuestra energía y tensión de voluntad. Quizás no es el momento para discutir o analizar estos argumentos, ciertamente discutibles, pero es evidente que el invento llega de la necesidad.

La peculiaridad de la relación del ser humano con su medio repercute en las particularidades de la vida humana con diferentes estructuras mentales. Una puede ser la creación, otra el avance de las ideas y otra, entre ambas, relacionada con los sentidos.

Crear está relacionado con mirar, con la contemplación. Mirar no es reflejar algo que ya existe, es ir descubriendo continuamente infinitos aspectos nuevos⁵. Según Aristóteles la técnica surge de la contemplación, de la técnica la ciencia, de la ciencia las matemáticas, de las matemáticas surge la proporción, y de la proporción el arte y la arquitectura. Veremos más adelante como Siza se agarra al concepto proporción para hacer una defensa enorme de la necesidad de saber integrarse en el medio.

Progresar Watsuji lo relaciona con la habilidad para trascender el territorio, ver los puntos flacos, aprender positivamente de otros territorios dando vida a nuevas características del nuestro. Aunque ese también es el mismo recorrido de la involución, cuando ese aprendizaje incorpora, como vemos ese creciente desinterés en el proyecto hacia lo público más propio de otras culturas. No es el caso precisamente en Oporto.

Aunque para Watsuji todo está en la humedad, y logra hacer toda una disertación sobre la influencia del clima y del medio sobre la cultura y las formas de hacer del ser humano en unos y otros lugares, Oporto se puede situar entre su este y su oeste, entre la placidez del mundo mediterráneo y la lucha endémica contra los elementos de su propio país. Lo que él denomina la diferencia entre sentir viendo y ver sintiendo⁶.

No es fácil encuadrar así a las tres figuras de la arquitectura portuense en un mismo marco con nombre "Escuela de Oporto". Entendemos

v FIG. 1.



continuidades y fidelidades entre Távora y Siza, más pegados a la ciudad y a la condición y oportunidad del emplazamiento, pero no tanto con Souto, el verso suelto de la triada.

Disertaremos sobre la obra de los tres arquitectos y su deuda con el medio que es su ciudad, Oporto, desde las lecturas cuidadas de sus proyectos, y desde sus propias reflexiones, evitando cualquiera de las innumerables interpretaciones que sobre sus obras se han hecho hasta hoy, para no contaminarlo y mirar de este modo desde donde ellos miran, con su obra y con su palabra. Nada más.

¿Por qué empeñarse en quedarse, cuando todo invita a un camino diferente?⁷

"Cuando Távora inventó la arquitectura portuguesa no se dio cuenta de lo que había hecho: pensó que lo acababa de descubrir." Álvaro Siza⁸

Siza nos sitúa en el origen. En la situación de cambio en que se encuentra Portugal a finales de los 50 con la pérdida progresiva de los oficios tradicionales, la falta aun de referencias internacionales o el localismo de unos arquitectos que solo trabajan en sus ciudades. Con esos cimientos, desde un rigor y una precisión que marcaron desde el principio el devenir de la mejor arquitectura portuguesa, Távora trazó el camino.

*"En la arquitectura moderna el cliente va en busca de un arquitecto y le encomienda un trabajo. El arquitecto tradicional vivía y trabajaba en un mundo pequeño: su ciudad. No había monografías ni revistas, trabajaba en un mundo en el que hacer arquitectura era un acto natural como respirar o comer... Esto me permitió dar un carácter preciso, un grosor, una fuerza a mis edificios... me permitió darles raíces."*⁹

Távora era consciente pronto de su responsabilidad, de lo que su opinión y su obra podía significar. Apenas tras terminar sus estudios entra a formar parte del equipo de profesores de la Escuela de Arquitectura, desde donde entiende ha de inocular en los jóvenes las semillas del cambio, sabedor de que su misión, eminentemente docente, es que otros recolecten lo que él empieza a sembrar:

"Nosotros los viejos, y los jóvenes armados con un nuevo estado de ánimo, ahora nos enfrentamos a campos rebosantes de nuevas posibilidades, ya que todo debe ser rehecho... El tamaño es tan grande que realmente uno puede preguntarse si nos rendiremos."

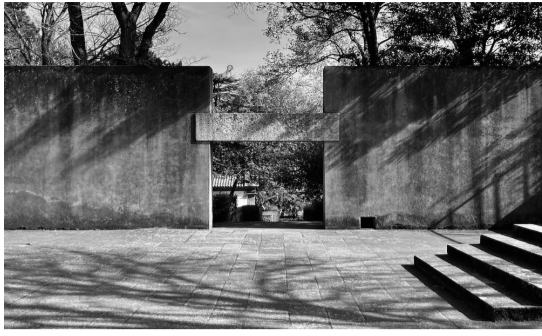
"Es imposible que los hombres de hoy puedan ver el resultado completo de sus esfuerzos, pero las grandes obras no pertenecen a los individuos, sino a la comunidad... nos alegrará saber que las generaciones futuras obtendrán las soluciones que soñamos".¹⁰

Viajó por Estados Unidos, México y Japón a principios de los 60 en busca de la inspiración de los maestros que había conocido durante sus estudios para prepararse, trayendo consigo publicaciones de referencia del contexto internacional. Ya había proyectado y construido el Mercado de Santa María da Feira (1953-1959), la Casa Ribeiro da Silva en Ofir (1957-1958) y la Escola do Cedro en Vila Nova de Gaia (1957-1961), que definían ese ideal de tránsito hacia lo moderno arraigado al lugar.

Sin embargo el proyecto de las Quintas da Conceição y Santiago (Leça de Palmeira 1956-60) será, por su complejidad y transeccionalidad, el proyecto seminal de la nueva arquitectura que intuye un ideal de arquitectura y paisaje donde escribió sin pretenderlo

v FIG. 2.





▲ FIG. 3.

un libro de instrucciones: los muros de granito, los recorridos, los giros, la manera de hacer los accesos, la ventana, los pliegues, el cuidado con detalle, la sección, las referencias locales y, como no, la multiescalaridad de la cada decisión proyectual.

“¿Dónde acaba la arquitectura y empieza el paisajismo o el urbanismo?. Nadie lo sabe.”¹¹

Entre las infraestructura portuaria y de movilidad, y la ciudad de Leça de Palmeira, integró dos antiguas propiedades ajardinadas que quedaron encajonadas como un pequeño sistema de parques entreverado con las vías urbanas, las autopistas y sus salidas al modo de aquellos grandes parques norteamericanos, que hacen cohabitar vehículos y peatones. Entre sus laderas y muros insertó recorridos y giros que buscaron encuadres, edificios, elementos del jardín, mobiliario, puentes o aparcamientos.

Las distintas piezas y edificios de las Quintas se estudiaron para colocarse muy cuidadosamente, midiendo muy bien las cotas, leyendo con qué debían dialogar para situar sus accesos, y qué mirar desde sus “ventanas”, el encuadre.

Las puertas del parque se abren con criterio y sabiduría a la ciudad y al paisaje que le rodea: la peatonal norte en recodo, escondiendo el acceso, o desde los aparcamientos a través de un ingenioso sistema de túneles. Los muros y las escaleras se dibujan eligiendo el modo menos evidente de avanzar. Y, en la cima de todo, el Pabellón de Tenis, una pieza delicada y la vez potente dentro de ese conjunto. Ahí toda la sensibilidad de Távora se manifiesta: la integración en la ladera, la manera de encontrarlo y acceder, el encuadre de las vistas que construye con su ventana, el material y la manera en la que se componen los diferentes materiales y elementos etc.... Este pequeño pabellón, que como Távora afirma, a nada sirve, se presenta a nuestros ojos como un reliquia arquitectónica donde se sintetiza y anticipa esa manera de hacer que vemos en los grandes proyectos de los siguientes años.

Távora inventó nuevas maneras de recorrer la ciudad. Edificios y ciudad forman parte indisoluble el uno de la otra, como una sola pieza. La ciudad es lo más importante para los edificios, sin ella ellos no se entienden. Nunca violentan la geografía con movimientos de tierra, pues descansan si acaso sobre las peanas que conforman con ternura unos muros de granito que van acariciando las laderas para acomodar la arquitectura de ese modo que pareciera que siempre estuvo ahí.

Hay en Távora una preocupación grande en el modo en cómo en la ciudad posmoderna se disocia la arquitectura de la ciudad, incluso como lo público se trata tantas veces como otro edificio más con puertas y cerramientos.

“Últimamente asistimos a la construcción de miedo y a la pérdida de lo público (como cerrar parques y jardines)”...¹¹

Los muchos años de casi total dedicación de Távora a la enseñanza limitaron su producción, pero no la importancia de lo que produjo; tuvieron otras y más profundas consecuencias, no menos gratificantes para él y esenciales para sus muchos discípulos directos o indirectos¹³. El camino de la nueva arquitectura portuense ya estaba trazado.

La emoción no conoce prioridades¹⁴

La visita de Távora a Taliesin (1960) es realizada cuando ya ha comenzado los proyectos de parques en



▲ FIG. 4.

las Quintas da Conceição y Santiago y su pieza más significativa dentro de ellos: el Pabellón de Tenis (1957).

Esta experiencia con el paisaje, con la integración de la topografía, con la emoción que era capaz de transmitir cada gesto ahí, le permitió sentir con más recursos el trabajo que Wright estaba haciendo en Taliesin.

“El poder de integración en Taliesin es tan fuerte que incluso ofende a Dios pensar que Wright también fue el creador de ese paisaje.”

“He visto mucho por todo el mundo, pero poesía, humanidad y grandeza solo las encontré en Wright.”¹⁵

Pero ¿qué sentía Távora?, ¿dónde buscaba esa poesía?, ¿para qué?, ¿con qué recursos construía?... *“La desarmonía de la organización del espacio genera la infelicidad humana”¹⁶* decía. No sabemos mucho por sus escritos, hay que mirar con atención su obra para descubrir, como ya hemos dicho, que en las Quintas estaban escritas sobre el suelo casi todas esas respuestas. Una de ellas es clave para entender que la emoción también se construye desde lo pequeño:

“Me emociono mucho con las cosas pequeñas, las piedras, los lugares, las dificultades, las personas.”¹⁷

La arquitectura de Távora, como el mismo la define, es además *“una verdadera cultura del detalle, una cultura que tiene cimientos. La atención al detalle le da calidad al proyecto y un carácter más preciso.”¹⁸*

Siza a través de su prolífica y dilatada actividad, es continuador de esa labor iniciada por Távora. *“Cuando comienza a hacer arquitectura la hace completamente igual a Távora... Sus obras se mezclan inicialmente porque Siza era un colaborador muy posesivo y Távora un jefe muy liberal”¹⁹*. Siza también delata su filia por el amor por el detalle preciso, el rigor no era un límite para la imaginación ni para la creatividad: la *“CALIDAD”* –según Siza citando en mayúsculas al Che Guevara en aquel escrito dedicado a las brigadas técnicas del SAAL-, *“ES EL RESPETO POR EL PUEBLO”*.

De ese modo también pudo ser más explícito acerca de las palancas de la emoción, ensamblando elementos en su busca, sin aparentar quererlo, escondiendo la intencionalidad. Ser mejor sin necesidad de estirar más el cuello, para encontrar lo sublime desde una compilación muy cuidada de cosas pequeñas muy bien hechas.

“El trabajo del arquitecto no puede ser un intento de sustituir o imitar ese suspiro, sino de añadirlos a la ciudad, transportándolo, aislándolo sin querer, esperando el momento de ser, entre los hombres, como un pomo de puerta de ciudad: riguroso y anónimo.”²⁰

Ese ensamble, esa compilación de pequeñas cosas, el modo de hacer, tiene todo que ver con el arte. Es conocida y más fácil de entender la que tiene la arquitectura con la escultura y la pintura. Sin embargo las herramientas de construcción, para Siza, son similares a las de la música, la poesía, la literatura, y, muy importante también, el cine.

La escala justa, la proporción, y sobre todo, y esto es clave, el ritmo, son herramientas de construcción de la emoción.

“Es un hecho que parte de las herramientas del arquitecto, de su material, de su pensamiento, viene de la pintura, de la influencia de la pintura y de la escultura.... Por no hablar del ritmo... esa cosa tan importante de un edificio que es su vivencia..., que abierta tiene como una línea, una partitura de usos.”



▲ FIG. 5.

Eso tiene que ver con el ritmo. Los transcurso, las transiciones... tienen que ver casi con el cine.”²¹

Todo junto, ensamblado como en una buena película, es una experiencia emocional. En la densidad de ese ensamble de elementos y ritmos siente Siza una fascinación *“liberadora y pragmática”²²*, un espesor de capas, de decisiones e indecisiones, que apilados nos hacen sentir, como ocurre con la arquitectura más antigua, que estamos en un lugar seguro, probado por la historia.

No encontramos ni una sola cita de Siza en relación a las Quintas, sin embargo en buena parte de sus mejores proyectos las referencias son difíciles de refutar. Tampoco muchas citas sobre el pensamiento y resto de la obra de su maestro de modo explícito, pero su pensamiento y reflexiones a través de escritos, conferencias y entrevistas reproducen y desarrollan, junto a una extraordinaria veneración, lo inoculado. La filia y lealtad a Távora son también enormes convicciones.

El Pabellón de Tenis no es solo un edificio, es una estrategia de acercamiento, giros y descubrimientos que acaban en un sorprendente interior no cerrado con una enorme ventana encuadrando, más allá de las pistas, el plano de agua de las infraestructuras portuarias y sus segundos planos. Es la misma estrategia de proyecto que utiliza Siza después en Boa Nova, en las piscinas de Leça, en el museo de Santiago, en el de Serralves, en la Facultad de Arquitectura y en casi todos sus demás edificios con más o menos intensidad, pero muy singularmente en una de sus obras maestras, la iglesia de Marco de Canaveses. En esta última se resume el concepto: diferentes recorridos en zigzag esconden hasta el último momento la enorme puerta del Templo, tras la cual se manifiesta un espacio majestuoso protagonizado por una ventana inverosímil para un templo que recuadra lo que del paisaje le interesa una vez sentado y girando el cuerpo, y no precisamente hacia el altar.

“La disposición de las distintas estructuras acompaña el movimiento del cuerpo que gira hasta quedar frente a la fachada principal.”²³

Como el mismo Siza admitirá, sus buenas obras no tienen una planta bonita, o unos alzados espacialmente emocionantes²⁴. Las fotos y los planos son estáticos, no capturan la esencia de la gran invención de la nueva arquitectura portuense. La emoción se construye en la experiencia del edificio en movimiento, en los umbrales, recorridos y finalmente en sus ventanas, como en el cine *“la cámara se afana en la búsqueda del encuadre”²⁵*.

“Siza ha logrado diseñar como pocos lo han hecho, hermosas ventanas que, casi siempre, se abren hacia contextos escenográficos originales.”

“La naturalidad del trabajo de Siza se encuentra en la ventana.”²⁶

Souto de Moura, más explosivo y “escultórico” en sus referencias, busca siempre la emoción en la perfección de cada detalle, pero también en sus ventanas, definidas, a diferencia de Siza o Távora, por los muros y planos horizontales de los edificios. Pero no deja de ser igualmente remarcable, desde sus primeras obras, su deuda con este modo de hacer en las Quintas (como por ejemplo la Casa das Artes de Oporto y el Mercado de Braga, ya desaparecido o si se quiere parcialmente adaptado). Posteriormente otras muchas, pero de manera singular, por el cuidado en precisar el encaje de movimientos y giros, en el museo de Bragança y sobre todo en la extraordinaria estación de Trindade, del metro de Oporto.

Este modo de hacer arquitectura solo podemos entenderlo cuando la recorremos, y buscamos, y nos sorprendemos, y también cuando hemos aprendido a mirar y caminar con la atención necesaria una ciudad de una belleza que no es fácil.

Esos artefactos cinematográficos no le compiten a la ciudad, ni a los elementos que la construyen. Juegan un papel distinto, al asumir otro protagonismo, añadiendo a la ciudad y a la geografía otros ritmos, metiendo en diálogo todas sus piezas, sin violentar la topología de sus paisajes, que ya llevan en sí mismos la violencia de su dificultad.

Las ciudades hacen a sus arquitectos.

Todo conduce a Oporto.

"Todas las ciudades son mi ciudad, a la que siempre regreso."

Álvaro Siza²⁷

¹ TÁVORA, Fernando. Sobre las raíces de la arquitectura portuguesa en la ciudad de Oporto. En texto "Porto il suo espaço" P. 320. Opera completa. A. Esposito y G. Leoni. Ed. Mondadori Electa Spa. Milano 2005.

² Álvaro Siza Textos. Skira 207. P. 27. Ed. Carlos Campos Morais. Abada editores. Madrid 2014.

³ ORTEGA Y GASSET, José Ortega. "El espectador". Artículos escogidos de los editados en dicho medio por Gaspar Gómez de la Serna. En "Notas del vago estío. Cap. VI. Ideas de los castillos: espíritu guerrero". P. 120. Ed. Salvat. Madrid 1969.

⁴ WATSUJI, Tetsuro. "Antropología del Paisaje. Climas, culturas y religiones". P. 53. Ed. Sígueme. Salamanca 2006.

⁵ WATSUJI, Tetsuro. "Antropología del Paisaje. Climas, culturas y religiones". Pp. 114-115. Ed. Sígueme. Salamanca 2006.

⁶ WATSUJI, Tetsuro. "Antropología del Paisaje. Climas, culturas y religiones". P. 235. Ed. Sígueme. Salamanca 2006.

⁷ TÁVORA, Távora. (Escrito y recogido en Fernando Távora. Cap. "Para una arquitectura contemporánea portuguesa". Oporto 1947. Pp. 12-13. Editores L. Trigueiros, A. Costa, A. Siza, B. Ferrao y Souto de Moura. Ed. Blau. Lisboa 1993.

⁸ SIZA, Álvaro. En "Fernando Távora". Editores Trigueiros, A. Costa, A. Siza, B. Ferrao y Souto de Moura. Ed. Blau. P. 69. Lisboa 1993.

⁹ TÁVORA, Fernando. Opera completa. A. Esposito y G. Leoni. Ed. Mondadori Electa Spa. Pag. 9. Milano 2005.

¹⁰ TÁVORA, Fernando. (Escrito y recogido Fernando Távora. Cap. "Para una arquitectura contemporánea portuguesa". Oporto 1947. Pp. 12-13. Editores L. Trigueiros, A. Costa, A. Siza, B. Ferrao y Souto de Moura. Ed. Blau. Lisboa 1993.

¹¹ TÁVORA, Fernando. (Escrito en "Sábado 9 de abril. Visitando a F. L. Wright" 1960)

¹² Álvaro Siza 2001-2008. Siza entrevistado por José Morales. Revista el Croquis 140. P. 20. Madrid 2008.

¹³ Álvaro Siza Textos. (Diario de noticias 22/05/1993). Ed. Carlos Campos Morais. Abada editores. Pp. 139-140. Madrid 2014.

¹⁴ Álvaro Siza en Fernando Távora. Editores L. Trigueiros, A. Costa, A. Siza, A. Ferrao y Souto de Moura. Ed. Blau. P. 69. Lisboa 1993.

¹⁵ Fernando Távora. (Escrito en "Sábado 9 de abril. Visitando a F. L. Wright" 1960). Editores Trigueiros, A. Costa, Siza Ferrao y Souto de Moura. Ed. Blau. P. 96. Lisboa 1993.

¹⁶ Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo. FAUP Publicaciones. P. 16.

¹⁷ Fernando Távora Catálogo. Departamento Autónomo da Universidade do Minho. Entrevista a Távora de Fernando Agrasar. P. 21.

¹⁸ Fernando Távora. Opera completa. A. Esposito y G. Leoni. P. 12. Ed. Mondadori Electa Spa. Milano 2005.

¹⁹ Entrevista a Souto de Moura. Nuno Grande. Souto de Moura 2005-2009. Revista El Croquis 146. P. 7. Madrid 2009.

²⁰ Álvaro Siza Textos. (exposición As ciudades de Siza)Ed. Carlos Campos Morais. Abada editores. P. 287. Madrid 2014.

²¹ Álvaro Siza y la arquitectura universitaria. Ed. Universitat de Valencia. P. 15. Valencia 2003.

²² Álvaro Siza Textos. (exposición As ciudades de Siza)Ed. Carlos Campos Morais. Abada editores. P. 287. Madrid 2014.

²³ Entrevista a Álvaro Siza. Casabella 678. P. 27. 2000.

²⁴ Álvaro Siza 2001-2008. Siza entrevistado por José Morales. Revista el Croquis 140. P. 32. Madrid 2008.

²⁵ Álvaro Siza. Textos 2. Ed. Carlos Campos. Abada 2022. P. 44.

²⁶ Eduardo Souto de Moura. Conversaciones con estudiantes. GG Barcelona 2008. P. 61.

²⁷ Álvaro Siza y la arquitectura universitaria. P. 38. Ed. Universitat de Valencia. Valencia 2003.

RAFAEL REINOSO BELLIDO es Doctor Arquitecto por la Universidad de Granada, donde es profesor de Urbanística y Ordenación del Territorio de la ETS Arquitectura.

RODRIGO COELHO es Doctor Arquitecto por la Universidad de Oporto, donde es profesor de Proyectos de la FAUP.



> Comienza en la página 24

la arquitectura de Luis Barragán y el Museo del Eco del artista Mathias Goeritz en la ciudad de México. Estos patios son cajas de resonancia para dar cabida a cualquier actividad y conmovier a cualquier cuerpo: pequeños vacíos exponenciales donde cabe el mundo entero. Se trata de lugares formados por un número muy reducido de elementos, con el suelo y el firmamento como protagonistas, donde la fuerza no está en lo construido sino en lo que el espacio intermedio genera, en lo que permite.

Al pensar en estos ejemplos extraordinarios, no puedo evitar preguntarme si sería posible hallar cualidades similares no en espacios museísticos ni en construcciones escenográficas, sino en los lugares donde habita la mayoría de las personas, en los cuales pasamos la mayor parte de nuestras vidas y donde las ciudades se definen. ¿Cómo podemos crear pequeños rincones de privilegio en los edificios de vivienda colectiva? ¿Podrían estos ser un monumento a lo cívico y al mismo tiempo un elemento que nos vincule con el entorno? ¿Cómo insertar en más proyectos estas páginas en blanco para que cada quien redacte el guion de su propia vida? Y para que nuestra existencia esté mejor conectada con el exterior. El número de metros cuadrados de los patios de Mies, Reich, Barragán o Goeritz no expresan todo lo que es capaz de haber en ellos. El costo económico de construirlos tampoco refleja las ganancias conseguidas. ¿Qué nos impide pensar en programas más abstractos y más sensibles asociados a la vivienda colectiva? ¿Acaso nos asusta hablar de poesía al referirnos a la arquitectura? Sobre todo, al referirnos a la arquitectura de diario. ¿Por qué negar que la vivienda necesita de espacios poéticos, de sitios que nos hagan descubrir nuevos potenciales para nuestros cuerpos en los lugares que habitamos? Suele decirse que la poesía se anticipa a su época, que el arte llega a tiempo, y que la arquitectura siempre va tarde. ¿Cómo podemos pensar en arquitecturas que lleguen a tiempo a todos los cuerpos que las necesitan?

Dos edificios de vivienda en Suiza me vienen a la mente al pensar en conexiones entre lo cívico, lo territorial y lo intangible, es decir, al pensar en nuevas formas de poesía, no arcaica, sino cercana a los niños que inventan algún juego a unos metros de unas vías de tren y a los mayores que ahí mismo quieren silencio. Los conjuntos Kalkbreite y Zwicky-Süd resaltan las distintas personalidades de los usuarios y amplifican las conexiones con el exterior. Para describirlos, hacen falta más maneras de entender los patios, terrazas, jardines, techos y puentes. Estos conjuntos son al mismo tiempo una puerta por donde entra la ciudad y un jardín secreto. En ellos caben los rincones para que distintos cuerpos se acomoden al tiempo que integran diversos vínculos con las infraestructuras habitualmente invisibles. Son grandes máquinas que promueven nuevas relaciones entre una cama, un depósito de agua y una ciudad.

Ambos conjuntos son piezas clave en nodos transitados, pero propician una vida hacia el interior donde se despliegan de forma interminable distintos gradientes entre lo íntimo y lo colectivo. Están estrechamente ligados a las infraestructuras de transporte y a una multiplicidad de usos: cualquier guion se queda corto comparado con lo que a

diario ahí sucede. Por ejemplo, en Kalkbreite, un estacionamiento de tranvías se vuelve un escenario al que se abre un restaurante, sobre el cual de desdobra un jardín-terracea en varios niveles con zonas de juego a las que se abren las viviendas, accesibles a personas que van en silla de ruedas sin requerir ayuda. En Zwicky-Süd la arquitectura igualmente se vuelve un engranaje para exhibir la integración de distintos sistemas, actividades y economías.

Los conjuntos de Kalkbreite y Zwicky-Süd, realizados por Müller Sigryst y Schneider Studer Primas, respectivamente, se basan en cuatro principios: desmonetizar la vivienda; conectarla a la ciudad y a espacios comunitarios; hacerla tan variada como sus habitantes; y proveer espacios de recogimiento. El primer conjunto (para 250 habitantes, ubicado en el centro de Zúrich), y el segundo (para 700 habitantes, localizado en la periferia), ofrecen una solución tanto para los habitantes como para el barrio, respaldada por cerca de una década de uso. A diferencia de la mayoría de los edificios de vivienda cooperativa, incluso de las versiones premiadas en años recientes en distintas partes del mundo, no están cerrados al público. Mantienen privacidad sin excluir. Sus patios-jardines tienen una profundidad capaz de desdibujar la noción del tiempo y hacer que la vida de las personas se expanda.

Tras visitar en distintas ciudades otras obras recientes de vivienda cooperativa que en imágenes podrían parecer comparables, no puedo evitar cuestionar si es posible seguir utilizando la palabra balcón para describir una protuberancia en un trozo de fachada en la cual no cabe ni un zapato, ya no digamos con un cuerpo encima. O si podemos llamar "patio" a un espacio donde el sol no llega y "terracea" a un pasillo. Para que "lo colectivo" en un edificio de vivienda no implique ver la ropa interior de los vecinos o despertar de noche cada vez que alguien utiliza el baño en el apartamento de junto, necesitamos compaginar nuestros deseos con las etiquetas que utilizamos. La defensa de las palabras apropiadas en las descripciones de la arquitectura importa por las repercusiones de su difusión, pero sobre todo es imprescindible para que las palabras ayuden durante el proceso de un proyecto y los propósitos deseados sobrevivan. Salvar las palabras para que los espacios sirvan. Por ejemplo, para que un patio atrape el cielo debe poder liberarlo. Para hablar de espacios comunitarios no basta con colocar una cocina en un vestíbulo, ni es posible transformar unas escaleras dentro de un edificio de apartamentos en ágora pública solamente con poner ese nombre en un plano. Si hiciéramos honor a la palabra "experimentación" los resultados serían visibles con el cuerpo y no solo visualmente. Modificar las maneras de sentarnos no es hacer que quien intente sentarse se caiga al suelo o no quepa en una silla difícil de cargar, limpiar o pagar. Para que la experimentación no sea un simple juego nos debe poder llevar a otros lugares, sobre todo, mientras permanecemos sentados en el mismo lugar.

FERNANDA CANALES es Doctora arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid.