

Texto 9: Crítica a las corrientes tecnológicas

- Habraken, N. J. Soportes. Una alternativa al alojamiento de masas. Utrecht, 1962.
- Alexander, Christopher. El Linz Café y el lenguaje de los "patterns". 1983.

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA
SEGUNDO SEMESTRE 2022
MARIO FERRADA A. PROFESOR
CRISTIAN VILLAGRÁN L. MONITOR

El problema de ser arquitecto hoy en día

Ha llegado, finalmente, el momento de expresar mi opinión respecto al problema tratado. Pienso que el problema de ser arquitecto —o urbanista, o médico, o profesor mercantil, o profesional de cualquier tipo en el sector industrial urbano— no es ni más ni menos hoy en día que el problema de ser un miembro privilegiado de la minoría rica dominante en un mundo dividido y con un futuro muy incierto. No me parece una locura hablar de esta crisis de confianza en el futuro del mundo ni es embarazoso mencionar su contrapartida personal. En este momento estoy recapitulando mis diez años de adiestramiento académico profesional, mis otros diez de actividad —en parte apoyada y en parte frustrada por el susodicho aprendizaje académico— caracterizados por la preocupación constante por mantenerme al día y, por fin, los casi otros siete años transcurridos intentando dar un sentido a todo ello. No estoy seguro de cuanto veo tras de mí y, por tanto, estoy aún menos seguro de lo que puedo ver ante mí. He vuelto a mi país para un período de prueba después de haber pasado casi diecisiete años en los países más viejos y más nuevos del Nuevo Mundo, impulsado

en parte por la sensación de que las cuestiones que discuto parecen aún más pertinentes en los EEUU y en el Reino Unido que en Perú o en Brasil —por más que los problemas que dichas cuestiones suscitan sean más graves y provoquen mayores sufrimientos en la periferia industrial urbana—. En esa periferia he aprendido más cosas sobre la vida o sobre las verdaderas exigencias y posibilidades técnicas, en especial en el terreno de la construcción de viviendas, que lo que jamás había aprendido en el centro. En realidad ya no estoy tan seguro de la exactitud de este modelo de centro-periferia. Es cierto que se están poniendo en tela de juicio los presupuestos de nuestra idea moderna de «marginalidad». No digo con ello, claro está, que todos debiéramos ir a vivir en los «alagados» o que tuviéramos que tirar nuestros coches a la basura. Pero creo verdaderamente que deberíamos reconsiderar de una forma nueva y abierta el verdadero valor de cuanto hacemos y, naturalmente, nuestros valores personales, que como es de suponer se reflejan en nuestra actividad. En cuanto a mí, espero trabajar cuanto antes con quienes en esos otros países opinan como yo, a fin de poder dar rienda suelta a nuestro pensamiento o a nuestra acción de personas creativas.

SOPORTES. UNA ALTERNATIVA AL ALOJAMIENTO DE MASAS

N. J. Habraken

Desde los años veinte a los años sesenta el tema predominante en los debates arquitectónicos ha sido el alojamiento de masas y la nueva estructura de la ciudad. El arquitecto holandés N. J. Habraken retoma este tema partiendo de la crítica a los barrios realizados siguiendo los principios de zonificación de la Carta de Atenas y de seriación de la arquitectura de la nueva objetividad. Su propuesta, que tendría cierta fortuna en Europa a lo largo de los años setenta, se basaba en separar conceptualmente en los edificios de viviendas aquello que es inamovible, estructural y colectivo —los soportes— de todo aquello que permite la flexibilidad de la distribución interior y la participación de los usuarios.

Su propuesta continúa claramente la tradición funcionalista del Movimiento Moderno y se sitúa a caballo entre la confianza en las tecnologías más sofisticadas y la búsqueda de la flexibilidad y posibilidad de parti-

cipación. Para realizar viviendas según la idea de soportes se requerían unos sistemas constructivos basados en la precisión. Dentro de este mundo industrial se trataba de integrar la nueva variable de la intervención de los usuarios.

N. J. Nabraken. De Draggers en de Mensen, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1962. Versión castellana: Soportes. Una alternativa al alojamiento de masas. Alberto Corazón. Madrid, 1975. Tras la publicación del libro, se creó el SAR (Stichting Architecten Research) y sus proyectos más emblemáticos se recogieron en el libro El diseño de soportes. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

Introducción

En 1918, un panfleto de escasamente cincuenta páginas fue publicado en Rotterdam, cuyo título era:

Estandarización del Alojamiento. Una conferencia del Dr. H. P. Berlage. Con 30 ilustraciones y algunas sugerencias por el Ing. J. Van der Waerden. Publicado por el Congreso del Alojamiento de Amsterdam de febrero de 1918.

A lo que parece, Van der Waerden pronunció un discurso en el Congreso en el que propuso una serie de medidas bastante drásticas para combatir la escasez de alojamientos después de la guerra. Esencialmente, dichas medidas consistían en una estandarización concienzuda de plantas y elementos constructivos, así como en la creación de un organismo central para la distribución de los materiales de construcción y de la mano de obra. Parece también que una discusión extremadamente animada se originó con dichas propuestas, a consecuencia de la cual Berlage creyó oportuno después, en una charla en la Sociedad de Comercio, Industria y Asuntos Sociales de La Haya, explicar por qué se había puesto del lado de las propuestas de Van der Waerden.

Incluso al lector que tiene sólo un conocimiento superficial de las controversias originadas en el campo del alojamiento, los contenidos de esas dos conferencias, la del arquitecto y la del ingeniero, han de resultarle familiares. De un lado el experto técnico, en favor de la más rigurosa estandarización y control central, porque sólo en ellos ve la solución, y del otro el creador de formas, que no duda en llamarse a sí mismo artista; un hombre, además, que había declarado ya que «**construir es primero que nada y por encima de todo servir**», y que, por tanto, estaba comprometido con el

lado humanitario del problema. Éste reconoce la necesidad de las medidas propuestas por aquél, pero siente la necesidad evidente de llegar a convencer a la gente de su validez, a la vista de la fuerte oposición que parecían despertar. En su defensa, Berlage escribió lo siguiente: «Me chocó la gran oposición despertada entre los trabajadores tanto como entre los arquitectos».

No pretendo aquí continuar la discusión planteada en el panfleto. Lo que nos importa ahora es constatar lo significativo del conflicto surgido del planteamiento del problema del alojamiento. Este conflicto nació cuando las propuestas, de lo mejor intencionadas, se encontraron con oposición. Lo que resulta curioso es que tal oposición venía de aquellos sectores en interés de los cuales se hacían las propuestas. El mismo Berlage resumió el carácter de la resistencia: «Los obreros —y esto es lo esencial en el asunto— ven en la terrible monotonía de filas interminables de casas idénticas un asalto a su personalidad, a su libertad, a su humanidad; ese tipo de alojamiento le convierte a uno en un animal gregario, en un siervo, en un ser dependiente. Y ello es comprensible. El que se teman, que, después de un largo período de control y sistemas de distribución, impuestos sobre ellos desde arriba, acaban por perder toda la influencia y toda la iniciativa lentamente conseguidas en la consecución de su vivienda. Y, ahora, esta forma de alojamiento propuesta, que ha sido rotundamente caracterizada en un órgano revolucionario como “un uniforme, un pienso, un pesebre”, se les aparece como que van a ser apilados aparte en algo parecido a una cárcel celular».

Así que aquí se nos presenta un conflicto entre el método que parece mejor desde el punto

de vista profesional y la reacción instintiva al mismo por parte del usuario.

Este conflicto constituye el tema de las páginas que siguen.

Porque aún perdura. Se refiere tanto a la manera en que la gente tiene que ser alojada cuanto a la escasez misma de alojamiento que, en nuestros días, como en los de Berlage, exige una solución.

Todavía hoy una solución estrictamente uniforme es considerada indeseable. Cubrir todo un distrito urbano según un severo sistema de estandarización se encuentra con oposición instintiva, aunque nadie se atreva a discutir la eficacia de tal sistema. Y la cuestión precisamente es ésta: si las implicaciones técnicas y económicas de tal método son de hecho totalmente aceptables.

Pero no es mi intención participar, como enésimo contribuyente, en una discusión que dura desde 1918. Ni quiero ponerme de ningún lado, sea desde el punto de vista profesional o técnico, o de los usuarios, de que habló Berlage. Mi propósito cae fuera de todo ello. Me he preguntado: ¿Por qué dura tanto dicho conflicto?! Parece tan pertinaz como el mismo problema de la escasez de alojamiento. Y esta última observación nos provoca una pregunta importante:

El hecho de que exista tal conflicto entre el hombre y el método empleado para resolver su escasez de alojamiento desde hace más de medio siglo, ¿no significará que existe una conexión entre estos dos últimos, el método y el fenómeno? ¿No será que la escasez de alojamiento, o, por mejor decir, su aparente insolubilidad, está causada por la antítesis entre hombre y método?

Ésta es la tesis resumida que propongo. La investigación de lo que hoy ocurre demuestra que su antítesis tiene raíces más profundas de lo que se hubiere podido sospechar en 1918, y sus efectos perjudiciales pueden apreciarse en cada uno de los aspectos del alojamiento moderno.

No sólo pueden conectarse con ello las deficiencias del alojamiento, en términos humanos, sino también, en grado sumo, el que el programa de la construcción en su conjunto esté comprometido en su realización.

El método a que nos hemos referido puede

ser descrito como alojamiento de masas. El aspecto del mismo que ha provocado la resistencia de los usuarios es su rechazo de la participación y de la iniciativa del habitante. Si además llegamos a probar nuestra tesis según la cual la escasez de alojamiento es sin lugar a dudas el resultado de la sorda lucha entre hombre y método, ello supondrá la condena del alojamiento de masas. Significará que el *modus operandi* que hasta ahora se ha seguido nos ha impedido proveer en clase y cantidad el alojamiento que necesitamos.

La conclusión será que hay que aceptar la vuelta a la consulta y participación de los usuarios en su sentido más literal.

Naturalmente, razones de peso se necesitarán para justificar tal conclusión radical. Por tanto, aquellos argumentos a los que pudiéramos llegar sólo por una investigación crítica, por muy aceptables que sean, serán escasamente suficientes. Pienso que sólo podré atreverme a condenar el alojamiento de masas cuando otra solución sea posible. La crítica sólo tiene sentido cuando ofrece algo mejor en lugar de lo criticado. Y creo que, desde luego, éste es el caso. Empezando por aceptar la participación y la iniciativa del usuario como punto de partida hacia un alojamiento contemporáneo, podremos divisar la vía por la que salgamos del constreñimiento en que ahora nos vemos obligados a operar. Posibilidades inesperadas surgen. Ambos aspectos, el tecnológico y el humano, del problema de la vivienda adquieren nuevas perspectivas. Escasamente hay ningún límite a las posibilidades que se nos van a abrir, y un nuevo y por largo tiempo ausente enriquecimiento de la vida volverá otra vez a ser alcanzable.

El del alojamiento no es de ninguna manera un problema inafrontable. Al contrario: parece como si fuera posible un cierto desarrollo según el cual los primeros pasos hacia una manera humana y moderna de alojarse pudieran darse. Pero, con el fin de franquear las barreras que se oponen a un desarrollo futuro, voy a emprender un análisis crítico del presente.

Las páginas que siguen son el resultado de una preocupación por decisiones futuras, más que por las de ayer o de hoy.

Conclusión

Ha llegado el momento de recoger y marcharse. Aún quedan problemas por resolver, pero hemos llegado a un punto desde el cual podemos echar una mirada amplia a la nueva disposición de las fuerzas. El nuevo paisaje que contemplamos está aún cubierto de brumas, pero ya se pueden discernir claros hitos con que orientarnos. Las estructuras de soporte hacen posible una nueva orientación.

— Permiten a sus ocupantes participar a través de su vivienda independiente.

— Diferencian la producción industrial de la obra en el terreno.

— Diferencian entre lo general y lo particular, permitiendo así desarrollo industrial, pero, al mismo tiempo, acogiendo a ambos en un aparato industrial más amplio.

— Hacen posible la ciudad viviente, la ciudad que evoluciona.

— Ofrecen, como armazón de la ciudad, grandes oportunidades en términos urbanísticos.

— Acaban con los aspectos artificiales de la forma en que la sociedad es alojada.

— Diferencian entre el campo del arquitecto y el del urbanista.

— Estimulan el crecimiento de una sociedad nueva.

La idea de las estructuras de soporte y las ciudades de soporte es una idea basada en las realidades de las relaciones humanas. Ningún pensamiento dirigido hacia un futuro mejor podrá fructificar si no lleva emparejada la confianza en la naturaleza humana con la máxima explotación de todos los medios útiles.

Si queremos restablecer las relaciones humanas en el alojamiento, pero pretendemos excluir las posibilidades técnicas actuales, seguiremos un camino hacia el pasado, un camino

que no debemos seguir. Si queremos tan sólo desarrollar el potencial tecnológico sin tocar las relaciones humanas, acabaremos con algo similar al alojamiento de masas. Las ciudades de soporte son, hasta cierto punto, inherentes con las actividades actuales. La tecnología se ha desarrollado hasta tal punto que un estudio serio de la noción de estructuras de soporte es ya realizable. El empobrecimiento de la sociedad humana en las ciudades de alojamiento de masas es universalmente reconocido. Como un gusano en su capullo, nos hemos rodeado de un potencial técnico que, hasta ahora, no ha encontrado su sentido. Ha llegado el momento de liberarnos y de recuperar...

El continuo desarrollo de la situación presente nos ha de llevar necesariamente a cierto tipo de sistema de estructura de soporte. No se trata aquí de ninguna ocurrencia, sino más bien de cierta premonición. Por eso hay que planteárselo. No podemos permitir que nuevas formas se nos impongan de la misma manera que se nos impuso el alojamiento de masas, como un desastre natural. Nuestra tarea consiste en tratar de comprenderlo, cosa que hacemos tan claramente como sea posible, no en tratar de explicarlo e interpretarlo cuando ya ha sido hecho. Tenemos que descubrir lo que el futuro nos reserva para poder juzgarlo, reconciliarnos con ello o luchar contra ello.

Si formas nuevas de alojamiento humano ofrecen nuevas oportunidades, tendremos que poder decir por qué son preferibles a las viejas. Para ello se necesitará una visión clara de lo que realmente significa vivienda. Una vez que nos pongamos de acuerdo en que es necesario reintroducir al habitante, o fuerza activa, en el proceso de alojamiento, podremos enfrentarnos al futuro con confianza. Construir siempre ha sido una cuestión de confianza y, para hacer de ello una realidad, tendremos que ser claros e inequívocos respecto de la naturaleza de las necesidades de alojamiento del hombre.

EL LINZ CAFÉ Y EL LENGUAJE DE LOS PATTERNS

Christopher Alexander

La teoría de los «patterns», elaborada por Christopher Alexander y un amplio equipo de colaboradores de la Universidad de Berkeley, se halla desarrollada en tres volúmenes: y no, The Timeless Way of Building (El modo intemporal de construir) que constituye el texto teórico; A Pattern Language (1977) (Un lenguaje de patrones) que constituye el manual de uso; y The Oregon Experiment (1975) (Urbanismo y participación. El caso de la Universidad de Oregón), que presenta un ejemplo concreto.

La teoría de los «patterns» se basa en la continuidad de los métodos funcionalistas y se estructura según un sistema de partes de edificios que siempre han funcionado correctamente. Con el método de los «patterns» se pretende recuperar la capacidad individual y colectiva del hombre para diseñar su medio ambiente armónicamente con él mismo y con la naturaleza circundante.

El texto que se presenta es el que acompaña la explicación de una de las más emblemáticas experiencias de aplicación de los patterns: El Linz Café en Viena proyectado por el mismo Christopher Alexander. La descripción del método para proyectar el edificio sirve de repaso a las ideas claves de la manera intemporal de construir que Alexander pretende recuperar.

Christopher Alexander (1936). «Linz Café. Valutazioni dell'autore», en Lotus International, núm. 40, 1983. Los tres libros básicos tienen versión castellana en la editorial Gustavo Gili.

El Café Linz es uno de los primeros edificios en que he conseguido llevar a cabo casi todas las intenciones expuestas en mis recientes libros. Se trata de un pequeño edificio de tres plantas construido en Linz, a orillas del Danubio, en el marco de la exposición «Forum Design» del verano de 1980.

Desde el primer momento resultó claro que, con toda probabilidad, el edificio no podría quedarse en el emplazamiento en que de momento se encontraba; por tal razón se construyó de modo que pudiera desmontarse y volver a montar en otro lugar.

Los organizadores de la exposición me pidieron que construyese sencillamente «algo que expresase enteramente mis ideas y sentimientos sobre la arquitectura». Por mi parte les hice saber que sólo sabía construir algo que tuviera un fin... y como la exposición era muy extensa —el pabellón mismo tenía casi 200 m de longitud— y, por tanto, su visita muy fatigosa, llegué a la conclusión de que la gente iba a necesitar, ante todo, un lugar para sentarse y descansar los pies, un lugar para aliarse... en resumen, algo así como un café.

Dada la naturaleza peculiar del problema constructivo, me permití aventurarme en otra dirección que recientemente se ha manifestado en mi obra y que en *The Timeless Way of Building* es sólo una sugerencia. Después de todo, aparte de las exigencias que a mí mismo me planteaba, no había ni programa ni cliente... simplemente el deseo de levantar un edificio. Ello me permitía considerar sin más, con mayor profundidad de lo que anteriormente me había sido posible, la naturaleza de un edificio como objeto en el que una persona puede verse reflejada a sí misma, fiel o infielmente... un lugar, que, en virtud de su estructura, parece contener de algún modo un espejo de la interioridad de una persona... de manera que, al entrar en él, uno se sienta sólidamente plasmado, transformado en algo más pleno, más en paz, más resuelto en su vida íntima... esencialmente encalmado, tranquilo y feliz, con una felicidad simple, comparable a la que sentimos en un prado... o en presencia de un objeto religioso muy antiguo y aparentemente sencillo, como una alfombra turca para los rezos o un primitivo cáliz cristiano.

Me doy cuenta de que, con el sencillo edificio que aquí presento, he alcanzado este propósito sólo parcialmente..., pero las cosas serían aún menos claras para el lector o para el visitante del mismo si, debido a mis propios fallos, me callase y no explicase al menos honestamente qué me había propuesto. Por tal razón solicito la benevolencia del lector, con la esperanza de que al menos logrará vislumbrar cuáles han sido mis intenciones.

Primeros esbozos

Cuando se me invitó a participar en la exposición, se pensaba en que los edificios principales de la misma se situaran a orillas del Danubio y que el mío estuviera colocado en el extremo oriental. Tras pasar algún tiempo en el emplazamiento, decidí construirlo en ángulo recto con el eje principal de la exposición, con una terraza principal orientada hacia el río como foco esencial. Desde un principio concebí el edificio como lugar adaptado a la manera de sentir de la gente corriente —como cualquiera de nosotros— donde cada sala, terraza, alcoba, balcón y hasta cualquier comodidad; un lugar donde uno pudiera sentirse completamente como en casa y en paz.

Sin embargo, cuando este proyecto fue aceptado en principio, el emplazamiento había cambiado; ahora el edificio principal de la exposición se situaba lejos del río, en un ángulo de 45 grados respecto a él y separado del mismo por un talud. Se me pidió que modificara mi proyecto en función de estos cambios.

Expuse que, al haber cambiado el emplazamiento, sería imposible utilizar mi primer proyecto, y que un buen edificio sólo puede levantarse en el lugar que le corresponde. Así, pues, estuvimos de acuerdo en que volvería a Austria y no sólo proyectaría allí el edificio sino que, al mismo tiempo, determinaría todos los detalles constructivos.

Proyecto final

En el nuevo emplazamiento no se veía el río desde la planta baja a causa del talud interpuesto de tres metros de altura; la perspectiva

no era directa y todas las demás vistas y la orientación variaban completamente. Pasé, por tanto, dos días en aquel lugar, intentando imaginarme visualmente un café con el mismo carácter del primero, pero correctamente situado y que fuese el resultado de esta nueva situación.

Desde el principio tuve claras unas cuantas cosas. La orientación principal del edificio debería dirigirse hacia la luz de la tarde y hacia el río. Y, puesto que nos hallábamos tan cerca del talud, la planta principal del edificio, la única importante, habría de estar al menos 2¹/₂ m por encima del suelo, de modo que la gente pudiera ver el río desde el interior del edificio.

Partiendo de estas ideas, comencé a ver un edificio largo y estrecho, con su fachada mayor orientada al oeste y hacia el río... con la planta principal por encima del nivel del suelo y accesible directamente desde el punto principal de la exposición. [...]

Para concretar los detalles del edificio comencé a imaginarme visualmente el sistema de acceso. Pensé en una persona que, encerrada en él, iba andando por el largo y estrecho pasillo de la exposición, llegaba a una entrada, pasaba a algún tipo de pequeña sala de acceso, siempre de cara al norte, y en ese momento giraba volviéndose al oeste y, en la primera habitación grande, pasada la entrada, veía el río Danubio a través de los grandes ventanales de esta primera sala, orientados al oeste.

Luego, pasada esa primera habitación, vi el espacio principal del edificio, un poco más alto, casi como una nave de iglesia, con una galería corrida alrededor y pequeñas alcobas, siempre a lo largo de la galería, donde la gente podía estar tomando su café.

Cuando comencé a pensar más en detalle, vi la entrada misma con un porche, dos asientos y un escalón. En el interior de la pieza de entrada, un banco, una escalera alrededor de ella y un techo bajo, en un ambiente bastante oscuro; luego, pasada esta entrada, la visión del interior de la primera gran habitación del edificio, llena de luz, con un ventanal en el extremo oeste con vistas al río. Veía esta primera habitación con una barra de cafetería y mesas, y en el extremo oeste, en el lado del

río, una puerta que daba a la terraza soleada que corría a lo largo del edificio.

A continuación, dirigiendo la mirada a la nave, comencé a imaginar la vista siguiendo el eje longitudinal del edificio: la parte principal del mismo, a modo de nave, con un tramo de escaleras amplias que partían desde el observador en la dirección del eje del edificio y llevaban hasta la planta baja; en torno a esta escalera, una galería con columnas bastante estrechas, con pequeñas alcobas a ambos lados de carácter íntimo, cada una con su propia ventana y sus asientos y mesas.

Hice un dibujo de estas alcobas: todas estaban bellamente pintadas por fuera de un verde vivo punteado con flores de lis con una banda de rojo grisáceo alrededor del verde, y en su interior de rojo, con un amarillo sobre los bancos y tras el respaldo... parecido al del exterior del edificio. [...]

El edificio real, tal como está construido, sigue casi con toda exactitud estas primeras visiones y en las fotografías pueden verse cada una de esas diferentes salas. Sin embargo, para conseguir que cada detalle funcionase correctamente en el marco de estas visiones indeterminadas, fue necesario, por supuesto, trabajar cada uno de los detalles con mucha precisión, probando y tanteando y utilizando maquetas a escala 1:1 para conseguir con toda exactitud las dimensiones, forma y proporciones. Por ejemplo, en el caso de las alcobas pasé varias horas en mi estudio probando con sillas, mesas y paneles de madera, hasta dar con absoluta precisión con las dimensiones de la alcaoba. Supe que lo había logrado cuando resultó tan confortable que todas las personas del estudio se reunieron, se sentaron en el simulacro de alcaoba a tomarse un coñac y se negaron a salir de allí.

Más tarde, durante la construcción real del edificio, hice lo mismo con la posición exacta de paredes, huecos, puertas y ventanas y con la forma de los remates del banco en el mirador... dándoles siempre forma previamente por tanteo y sujetando con clavos trozos de materiales más o menos en su lugar, hasta que encajaban con toda exactitud.

Esto, más que los dibujos, es lo que confiere su carácter al edificio. Los dibujos recogen las primeras ideas imaginadas, para así poder co-

menzar a construir, pero son las pequeñas decisiones, una vez iniciada la construcción, las que dan esa sensación de justeza.

Armonía cromática

En mis primeros bosquejos de color elaboré una serie de colores de los que resultaba en conjunto una luminosidad más bien intensa, de un carácter muy austero, pero brillante. Entre estos colores estaban el amarillo pálido, el rojo carmesí profundo y un verde almendra muy ligero, casi tirando a blanco. [...]

Mi intención con los colores es encontrar cierta luminosidad interior suave que surja únicamente del color en su empleo más sutil... una sensación que transmiten, por ejemplo, ciertas miniaturas persas y turcas de los siglos XVI y XVII, donde los colores están elegidos con tal cuidado que al estar juntos parecen entrar en incandescencia, no en un sentido literal de fosforescencia, como en las obras recientes del «op art», sino con algo que sólo puede llamarse «luz interior», en la que se siente afectada la luz que hay dentro de uno mismo.

Para conseguirlo es necesario aplicar los colores con extremo cuidado. Se ha de estudiar cada uno de ellos, se ha de comprobar en el sitio y se ha de mezclar, contemplar y examinar en su relación con los demás colores ya aplicados, respondiendo únicamente a esta cuestión: «¿Acrecienta esto la luz interior, o no?», sin cesar de trabajar hasta haber logrado el tono que realmente incrementa esa luz.

Naturalmente, este trabajo no puede llevarse a cabo eligiendo colores de una serie de ejemplos o del muestrario de un fabricante de pinturas. Sólo puede conseguirse en el lugar donde realmente se va a aplicar el color y en un proceso en que la mezcla y su aplicación son uno e idéntico proceso. De hecho, todos los colores eran mezclas hechas a mano. Yo mismo los iba preparando a la vez que los probaba, tras lo cual hice también las cantidades necesarias para pintar las superficies reales. Cada uno de los colores fue probado, modificado, aplicado sobre un tablero de pruebas y sujeto en el lugar donde debía emplearse; así podía yo ver el tono verdaderamente conseguido en

las condiciones de luz dadas y reales. El flujo de luz naranja que llegaba a los toldos terraza daba, por ejemplo, en el lado oeste una luminosidad completamente distinta de la luz amarilla producida por los reflejos del exterior del edificio en los lados norte y este.

Los colores finales tienen, una vez aplicados, la hermosa cualidad de parecer cambiar constantemente por todo el edificio, con las diferentes combinaciones de luz que crea la interacción de las distintas superficies.

Decoración

Las flores y ornamentos pintados en las distintas paredes interiores desempeñan una función importante en el carácter del edificio. Naturalmente, antes de pintarlas pasé varios días pensando en ellas. Su realización final fue, sin embargo, muy rápida: en unos quince minutos pinté las flores blancas sobre las paredes verdes.

Una observación interesante sobre la curiosa situación del arte en nuestra sociedad. Casi todos los que ven las fotografías suponen en un primer momento que estas flores están impresas sobre algún tipo de papel de empapelar... y luego, cuando se lo explico, me dicen: «¿Quiere decir que las pintó usted mismo...?»

La rapidez fue esencial para la libertad en el dibujo. Había gente por todas partes —si los hubiese hecho algo más despacio, mi concentración se habría visto constantemente trastornada—. Por así decirlo, durante los minutos en que estuve pintando no miré a izquierda ni a derecha, sólo a las flores, y las pinté tan rápidamente como me lo permitía el tener que mojar el pincel.

Comodidad sencilla

En principio y ante todo, el edificio nace del deseo de hacer algo que sea sencillamente corriente y confortable. Esta comodidad sencilla depende de ciertas pautas definidas y especificables... muchas de las cuales están descritas en *A Patterns Language*, en tanto que su interacción y uso se describen en *The Timeless Way of Building*.

Por ejemplo, los ventanales orientados hacia el sol de verano, las terrazas y las ventanas que miran hacia las vistas, los asientos en las ventanas, la serie de estancias y espacios que forman la entrada, las pequeñas alcobas para la privacidad y la intimidad... Y, junto con ellos, los *patterns* especiales de mayor dimensión... la serie de espacios para sentarse, los ámbitos de circulación, las diferentes alturas de los techos, la situación de las zonas de tránsito y escaleras, el uso de espacios en parte interiores y en parte exteriores...

Estas relaciones y muchas otras existentes en el edificio están descritas con todo detalle en *A Pattern Language* y se emplearon para proyectarlo. Para los lectores familiarizados con *A Pattern of Language* presentaré aquí unos pocos bocetos, a fin de mostrar la forma que se les dio en algunos casos interesantes.

He explicado en *The Timeless Way of Building* cómo, de una u otra manera, los «patterns» son la fuente de toda genuina comodidad y bienestar... y cómo, en las culturas tradicionales, estos «patterns» se emplean constantemente para generar la forma de los edificios.

Así, de alguna manera, podríamos decir que el edificio es un producto directo de la interacción de estos *patterns*... y que recibe su forma del modo como éstos interactúan, con las circunstancias específicas del talud del Danubio en Linz, la posición del sol de tarde, la necesidad de una cafetería, su vinculación con la nave de la exposición y la luz y el clima especiales de la Vieja Austria.

Todo ello no es ni más ni menos que un lugar común y se basa en el sentido común; naturalmente, esta manera de construir fue la normal durante miles de años.

Si hoy merece la pena escribir tal cosa es sólo porque este procedimiento corriente y sensato se ha olvidado en la actualidad... y porque los sorprendentes y asombrosos edificios de los últimos años han resultado ser tan artificiosos y artificiales y basados en una variedad tan grande de ideas innaturales y poco comunes, que se hace necesario subrayar este sencillo fundamento de la comodidad humana en cuanto necesidad fundamental.

No creo en absoluto posible construir un edificio con sensatez mientras no se parta de aquí.

Una intención más profunda

Pero, naturalmente, no basta con este sencillo sentido común. Aunque todas las construcciones de épocas pasadas se beneficiaban de esa especie de sentido común y de estos *patterns* funcionales que hacen agradable un edificio... en el fondo, sin embargo, pretendían siempre algo distinto, algo mucho más profundo.

Si observamos la choza de montaña más simple construida para guardar la hierba en los Alpes, o si consideramos una gran obra, un prodigio, como el Baptisterio de Florencia, vemos que tienen algo en común... ambos son retratos de alma humana. Una cosa fácil de decir, pero difícil de hacer entender. Pero, en un cierto sentido, las obras de arte que nos conmueven, que suscitan en nosotros grandes sensaciones... son obras creadas consciente y deliberadamente como ofrendas a Dios, como imágenes del universo o de algo que está más allá del Universo... como representaciones del alma humana. Es fácil, evidentemente, hacer todo esto en tiempos de fe, en que el alma humana, Dios y el universo material son una misma cosa y están tan claramente relacionados que se puede pensar sin problemas, e incluso como algo obvio, en la ejecución de un cuadro que sea a un mismo tiempo el retrato de todos ellos.

Pero para nosotros, en una época de falta de fe en que nuestra relación con el universo es absolutamente confusa... en que resulta embarazoso incluso hablar de algo que suene a Dios... sin verse al mismo tiempo tragado por un remolino de sectas Moon o de fanáticos religiosos... cuando hablar del alma resulta anticuado... ¿cómo podríamos hablar sensatamente del esfuerzo por realizar algo que es todo esto a la vez?

Y, lo que es aún peor,... ¿cómo podríamos hacerlo, sin parecer casi indeciblemente pretenciosos?

Pero, en cualquier caso, de eso se trata aquí. Mi principal intención es producir algo en lo que una persona se vea reflejada a sí misma, algo de lo que podamos afirmar que es la imagen visible de un mundo en miniatura y poderlo hacer a modo de ofrenda... como un don al universo.

Esto que aquí tenemos no pasa de ser, des-

de luego, un manojo de ramas apresuradamente reunidas... y una afirmación de tan altos vuelos podría exponerlos a la risa y hacerlo parecer ridículo. Pero quizá fue posible entenderlo como una especie de ejercicio... como un ejercicio previo en el que lo necesario para hacer algo así se expone a la vista de todos... se realiza... se comprueba... y en el que tengamos la oportunidad de ver si es posible, en la actualidad, hacer algo donde contemplar un mundo completo, donde nos veamos a nosotros mismos... en donde sintamos no simplemente la felicidad, sino la visión de una persona corriente, sentada en su casa tomando el té. [...]

Método constructivo

El edificio está hecho casi enteramente de madera. Dado que actualmente la madera no es en Austria un material de construcción corriente, se me preguntó una y otra vez si en mi elección estructural había algún sentido especialmente ecológico o algún otro significado estético.

En la mayoría de los casos, los edificios construidos por mí fueron de hormigón. Éste lo hice de madera por la sencilla razón de que se necesitaba levantarlo muy rápidamente —con un sistema constructivo que permitiera mucha flexibilidad y variaciones a medida allí donde se necesitase que los espacios funcionaran correctamente—. Prefiero trabajar con hormigón, pero para llevar a la práctica en Austria un sistema constructivo que nos permitiera un empleo complejo del hormigón tal como lo habíamos desarrollado en nuestros experimentos en California, habríamos tardado meses —y teníamos que construir todo el edificio en unas diez semanas—. Ésa es la razón de que eligiera la madera, pues se trata de algo conceptualmente muy simple [...].

Con las actuales técnicas de construcción con hierro u hormigón habría sido difícil hacerlo. Sobre todo, la manera personal en que pude dar forma a los elementos individuales como las puertas de las alcobas, los respaldos de los bancos o las formas exactas de las ventanas, habría sido impensable con casi cualquier otro material y con la actual tecnología. La madera se puede cortar, recortar y ensam-

blar rápidamente, de modo que es posible dar a cada elemento su forma y dimensión exactamente apropiadas para que encaje en el conjunto.

No creo, sin embargo, que la madera sea en general, hoy en día, un material de construcción muy apto para la estructura principal de un edificio... pues es de poca calidad, no está bien curada y resulta demasiado cara. La mayoría de mis actuales experimentos en California tienen por objeto desarrollar un sistema de hormigón inyectado capaz de producir resultados similares; con él, el corte, ensamblaje y configuración graduales de elementos menores de la construcción pueden llevarse a efecto sin grandes aumentos de costos o de tiempo.

Lo esencial y necesario para la ejecución de un edificio así es precisamente y sobre todo *esta* propiedad. La cuestión de si se hace con madera u hormigón, o incluso con cualquier otro material, es mucho menos importante que la de si el sistema constructivo posee las propiedades que permitan hacer un edificio con *sentimiento*, de modo que cada elemento particular pueda recibir su forma personalmente, *in situ*,

mientras se levanta la obra. Esto es lo que más interesa. [...].

El café Linz se basa conscientemente en esas realidades constructivas necesarias para la comunidad humana y para la naturaleza de cualquier espacio construido, considerándola como un todo. Por eso se asemeja a los edificios del pasado... no por haber nacido de algún deseo de ser como en el pasado, sino a la manera como en el océano una ola se asemeja a otra ola —porque se basa en las mismas reglas.

Estoy totalmente seguro de que para finales de siglo y en el siglo próximo, cuando ya no se considere a estos datos constructivos como privativos de la «teoría» de un individuo, sino que se entiendan de hecho como los datos más fundamentales relativos al espacio, todos los edificios tendrán, una vez más, su lugar entre el tipo de construcciones sensatas de los últimos tres milenios... En ese momento del futuro, la forma peculiar de las construcciones de mediados del siglo XX se verán retrospectivamente como lo que fueron, una deformación temporal producida por la negativa voluntaria a atenerse a hechos que son intemporales.