

**NOTAS SOBRE *la resonancia temporal* EN LA ARQUITECTURA**

TONY DIAZ

Madrid/Junio de 2007

Agradezco a Gabriel Feld, Graciela Silvestri y Adrián Gorelik los comentarios y las críticas que hicieron al borrador de este artículo. En particular, debo a Adrián Gorelik la introducción del término *densidad temporal*.

*Supongo que “Volver” es una comedia dramática. Tiene secuencias divertidas y secuencias dramáticas. Su tono imita a “la vida misma”, pero no es costumbrista. Más bien es de un naturalismo surreal, si eso fuera posible. Siempre he mezclado los géneros y sigo haciéndolo. Para mí es algo natural. Pedro Almodóvar*

*La creatividad se basa en respuestas intuitivas, porque hay que distinguir entre la creatividad en sentido propio y la innovación. Muchas veces se confunden, pero son diferentes. La creatividad es lo que hace que podamos realizar nuevos trabajos, procede de un conjunto de imágenes que hay en nuestra mente y que nos permiten crear nuevas combinaciones. Si estas combinaciones son completamente nuevas en relación con el pasado, esa creatividad es innovadora. Esa persona tiene no sólo una mente creativa, sino una mente innovadora. En este proceso, la intuición es muy útil porque lleva directamente a la respuesta. Antonio Damasio / El País Semanal 11.11.07*

**@ Hablando de arquitectura, ¿por qué me gusta lo que me gusta?, ¿por qué les gusta a los otros lo que les gusta? Esta son pregunta simples pero de no muy fácil respuesta. Una explicación parcial puede partir de la siguiente hipótesis: aquello que gusta, que da placer porque da seguridad, es algo que en el momento de vivirlo se relaciona, sin darnos cuenta, con cosas del pasado y permite desarrollar ideas para actuar en el presente-futuro. En el caso de la arquitectura, cada vez que se usa o se visita un edificio, una calle, una plaza, etc., el grado de satisfacción está determinado por estas idas y vueltas, por la posibilidad de que se desarrollen estos viajes hacia atrás y hacia delante. Podemos definir este fenómeno como *la resonancia temporal* que produce ese edificio, esa calle, esa plaza o un paisaje. Cuando las cosas gustan, es porque se atraviesa felizmente por la experiencia de *la resonancia temporal*; cuando no gustan, es porque *la resonancia* no existe o está mal articulada.**

**@ El mundo de lo construido se muestra como una realidad inmediata que se podría conocer e interpretar por el solo hecho de percibirlo (consciente o distraídamente) y utilizarlo. Sin embargo no es así, y son precisamente los fenómenos culturales relacionados con los valores del gusto, del estilo, del lenguaje,**

de la estética, finalmente, de las formas, los que nos fuerzan a replantearnos el problema. Las ciencias del conocimiento están hoy en condiciones de contribuir a interpretaciones más complejas y profundas de las cuestiones culturales referidas a la arquitectura. Estas nuevas interpretaciones pueden ser más ricas y ajustadas a la realidad que aquellas basadas sólo en los elementos de la construcción, en la abstracción por la abstracción o en la forma por la forma misma.

@ Las técnicas y los materiales de la construcción son los medios que se utilizan (¿por ahora?) para concretar las formas en la arquitectura. Basados en su carácter científico y objetivo, en muchos periodos de la historia se ha intentado dar, a través de ellos, una explicación racional a los problemas culturales de los que se ocupa la arquitectura. Sería absurdo negar lo decisivo de la construcción en relación con estos problemas. Sin embargo, y sin dejar de lado el campo de las explicaciones materiales, decir, por ejemplo, que la arquitectura es una metáfora de la construcción, con ser cierto, no agota los problemas que conlleva tener que interpretar el alcance y la dimensión de las posibles metáforas. Además, en el caso de la arquitectura, estas metáforas, aunque sean originadas individualmente, tienen que ver con su construcción colectiva. Hoy, las dos tendencias preeminentes en el campo de la arquitectura (la escultórica y la tecnológica) dependen de una interpretación estrecha del rol de los materiales y de las técnicas de la construcción como metáforas: una minimiza y la otra sobrevalora sus roles.

@ La primera cuestión es dejar de lado la inocente interpretación de acción-reacción frente a un lugar o a un edificio, como si fueran percibidos pasivamente y sólo como parte de un acto del “presente”. Frente al uso y/o la observación de cualquier edificio, construcción, lugar o paisaje, se produce una serie de relaciones, inconscientes e inmediatas, con experiencias anteriores cuyo resultado es, en los mejores casos, de confort cultural, de coincidencia con el gusto individual y/o colectivo. Se trata de algo así como de un recorrido de ida y vuelta: hacia atrás, hasta los más variados elementos de referencia, y hacia delante, de regreso al presente, apuntando hacia un posible futuro. Este fenómeno, aunque no lo percibamos así, se produce en un lapso de tiempo que forma parte, a la vez, de la *densidad temporal y geográfica* que se ha ido amalgamando personal y colectivamente. En el caso simple del uso o de la contemplación (distráida o no) de la arquitectura, *la resonancia* señala nuestra relación abstracta e intangible con toda la realidad construida o, por lo menos, con la realidad construida que cada uno conoce.

@ A la *resonancia* la definimos como *temporal* porque se produce en un lapso de tiempo (aunque no sea percibido) y se relaciona, además, con otros y distintos tiempos. Pero es, a la vez, *geográfica* porque en esos tiempos se refiere no sólo a fenómenos espaciales sino también a lugares y cosas de diferentes lugares. Y es esa colección de espacios y tiempos lo que construye *la densidad temporal y geográfica de la resonancia*. Es decir, ella es consecuencia de la acumulación de conocimientos sobre lugares y cosas distribuidos en el espacio a través del tiempo.

+ Karl Schlögel, en su libro *En el espacio leemos el tiempo* (Biblioteca de Ensayo Siruela, 2007), replantea la validez del espacio frente a la prioridad que el historicismo le dio al tiempo. Dice Schlögel: *Pero si ya Hans*

*Blumenberg era cauto sobremanera al utilizar la metáfora “legibilidad del mundo”, y señalaba que no se trataba de leerlo a modo de libro, ello vale aún más para el presente ensayo: no es tanto leer textos cuanto salir al mundo y moverse en él en la forma paradigmática y primaria de explorar y descubrir. De ahí que esa frase de Friedrich Ratzel, “en el espacio leemos el tiempo”, parezca el lema más preciso que quepa pensar para las incursiones e intentos de descifrar e interpretar la historia del mundo emprendidos en el presente libro. Y agrega más adelante: No padecemos falta de imágenes, sino de una inundación de imágenes. El ojo tiene antes que pertrecharse, disponerse, ponerse en situación de poder aún discernir y leer. Así es que no se trata de un alegato en pro del uso de los sentidos, sino de la cuestión de cómo se los puede agudizar para la percepción histórica. Se podría hacer una carrera de Historia que fuera a trechos adiestramiento de sentidos y training de la vista: con ciudades y paisajes por documentos. Saber cómo hacer ver no es cuestión de un par de trucos literarios o teóricos, presupone para empezar el esfuerzo de mirar. De más está decir que esto es lo que correspondería tener en cuenta, también, con respecto a la carrera de arquitectura (donde, en realidad, como formación, se hace todo lo contrario). Schlögel plantea además: El presente texto gira en torno a otro modo de andar a vueltas con mapas, de tratar y de mirar los mapas y el mundo que reflejan. No en torno a la ilustración sino a la reflexión, no en torno a interpretar imágenes, sino a cómo agudizar y aún producir una mirada y una atención nuevas a todo cuanto ni está en los textos ni puede estar, lisa y llanamente porque el mundo, algo que se olvidó hace mucho, no consiste en textos. Este no es un libro para los ojos, sino para cabezas que tengan los ojos para ver o al menos quieran trabajar con ellos. En lo fundamental, gira en torno a un solo pensamiento, a saber, que sólo podemos hacernos con una imagen adecuada del mundo si empezamos a pensar otra vez juntamente espacio, tiempo y acción. Estas conclusiones sobre los mapas son válidas, también, para el campo de la arquitectura. Y una última cita: Quién tiene que tratar o escribir de lugares siempre ve varias cosas al mismo tiempo. Describir un lugar ha de corresponderse por fuerza con lo yuxtapuesto no con lo sucesivo.*

+“Diseño y Delito” (Editorial Akal, 2004) es un libro de Hal Foster compuesto por varios artículos donde, en uno de ellos, *Archivos de arte moderno*, Foster desarrolla de manera más general la idea de museo. Ahí aclara que él utiliza el término archivo como lo utilizaba M. Foucault, es decir, *para significar “el sistema que gobierna la apariencia de las proposiciones”, que estructura las expresiones particulares de un periodo particular.* Las que siguen son algunas citas del libro de Foster que interesan no sólo en cuanto a la idea de museo sino también a la de *la resonancia temporal*:

- *La memoria es el gran criterio del arte: el arte es la mnemotécnica de lo bello.* (Charles Baudelaire/ 1846). *En una palabra, en el esquema baudelairiano, la pintura es un arte de la memoria, y el museo es su arquitectura.*

- *De este modo la tradición no está nunca dada, sino que es siempre construida, y siempre más provisionalmente de lo que parece. Esta provisionalidad se nos ha hecho patente hasta el punto de que, si los*

*modernos sentían la tradición como una carga opresiva, nosotros probablemente la sentimos como una insoportable levedad del ser: aunque algunos continuamos proyectando sobre ella un peso que ya no tiene, como si la necesitáramos como un objeto habitual al que aferrarnos o al que oponernos*

- “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo como realmente fue”, escribe Benjamin. “Significa apoderarse de una memoria cuando destella en un momento de peligro”. Más que reanimar y reordenar la tradición, Benjamin urge a que sus fragmentos se emancipen “de su dependencia parasitaria del ritual” y se comprometan con los propósitos actuales de la política...

- Pero la pregunta que quiero plantear aquí en esta explicación sinóptica se refiere a nuestro propio presente: ¿hay sin embargo otra relación archival, un quinto momento en esta dialéctica del ver, permitida por la información electrónica? Si es así, ¿destruye la tradición y liquida el aura definitivamente, a la Benjamin sobre la reproducción mecánica, o por el contrario permite el hallazgo de cada vez más afinidades estilísticas, el estímulo de cada vez más valores artísticos, a la Malraux sobre el “musée imaginaire”? ¿O bien vuelve esta oposición, toda esta dialéctica, de alguna manera pasada de moda y difunta? ¿Una reordenación digital, qué epistemología cultural podría garantizarles igualmente a la práctica artística, al museo de arte y a la historia del arte?

**@ Esta hipótesis de la resonancia temporal se puede aplicar, por ejemplo, a la explicación de los grandes éxitos turísticos de la actualidad, a la popularidad de ciertos sitios o edificios. Dos lugares que podemos imaginar conformados por construcciones muy diferentes pueden servir para comentar esta noción de la resonancia temporal en la arquitectura. Uno puede ser un conjunto de cualquier lugar del mundo moderadamente uniforme y, el otro, un caso típico de guía de turismo, la plaza principal de cualquier ciudad europea. En un caso, los edificios podrían corresponder más o menos a la misma época, y los estilos de la arquitectura ser aproximadamente los mismos. En el otro caso, la arquitectura podría ser una mezcla de edificios de viviendas y hoteles, Catedral y Ayuntamiento, de las más diversas épocas y calidades. Si visitáramos estos dos lugares, experimentaríamos el placer que da la existencia de la resonancia temporal de la misma manera: recuerdos, referencias más o menos inconscientes, ideas para futuros proyectos (en el caso de los arquitectos), todo amontonado, al mismo tiempo, y sin tener conciencia de que esto está ocurriendo. Y el placer sería el mismo, aunque la resonancia temporal se origine de distinta forma, a partir de distintas configuraciones. Una conclusión inmediata, comparando los dos ejemplos, es que el placer es proporcional a la intensidad de la resonancia (es decir, más intenso cuantas más y mejores referencias se producen, hacia atrás y hacia adelante) pero que esto no depende de la cantidad y/o variedad de los elementos que componen ambos casos. Los lugares, los edificios, no gustan más sólo por ser más complejos, más complicados o más variados, sino por la cantidad y la calidad de las referencias que producen.**

**@ Reconocer la existencia de la resonancia temporal (y su utilización) en la arquitectura no es tarea fácil. Es más fácil entender la resonancia temporal de las ciudades ya que ella se ha ido estructurando más “naturalmente” y a la vista de**

todos. Lo que distingue a una ciudad de otra es, entre otras cosas, la distinta manera de articular esa *resonancia*. La producción de diferentes soluciones (urbanas y de arquitectura) a lo largo de la historia de las ciudades es lo que ha generado esa *resonancia temporal* a la que se puede reconocer como siempre presente. Esta *resonancia* siempre presente en la ciudad (y en todo lo construido) es la que va constituyendo el núcleo principal de *la resonancia temporal* de la arquitectura y, en consecuencia, la que sugiere la necesidad de saber interpretarla y utilizarla.

@ La arquitectura participa en la organización de *la resonancia temporal* de las ciudades a la vez que resuelve o no, edificio por edificio, la suya propia. *la resonancia temporal* de la arquitectura no es exterior a la obra; está contenida en la propia obra de arquitectura. Por ser temporal forma parte del fenómeno del tiempo pero no tiene nada que ver con el tiempo que se emplea en recorrerla u observarla, el que es parte de su historia particular o el de los fenómenos que se supone que puede asimilar en un futuro real o simulado. Se trata de un fenómeno que se produce por mimesis, por la combinación y superposición de elementos recopilados de lo existente a lo largo de la historia y que le da continuidad a la realidad. Es el fenómeno que permite reconocerse (individual o colectivamente) en un lugar, en un edificio o en un paisaje, por referencia inmediata e inconsciente a lo que hemos conocido o experimentado previamente. Es, por excelencia, un producto de la memoria. *la resonancia temporal* existe porque existe la memoria y es sólo a través de la memoria individual y/o colectiva que es posible construirla y perfeccionarla. Ella puede impregnar de tiempo a la arquitectura pero por *densidad temporal*, por el tiempo que *resuena* y no por el tiempo en que transcurre.

@ *la resonancia temporal* es, por lo tanto, una forma de conocimiento para ser desarrollada en el campo de la arquitectura, porque es a través del descubrimiento y el uso de todas *las resonancias* posibles que se puede reconstruir una mejor relación con la cultura colectiva. *la resonancia temporal* es más rica según la calidad y la cantidad de la acumulación cultural realizada. Hoy, que probablemente ya hemos articulado todos los estilos posibles (desde el naturalismo a la abstracción), lo que tal vez nos queda, es la atenta y precisa combinación de “lo que ha sido olvidado” (W. Benjamin) para una mejor articulación de *la resonancia* de la arquitectura del siglo XXI.

+ Son interesantes las reflexiones de Larry Shiner, en su libro “*La invención del arte*” (*Paidós Estética*, 2004) donde sostiene: 1) que la idea del artista (incluida la del arquitecto artista) como hoy la concebimos es muy reciente (siglo XVIII), y que esto no debe ser interpretado como un suceso definitivo sino, simplemente, como una etapa diferente en las idas y venidas de la historia de la cultura; 2) que en esta época postfordista, esta concepción, nacida hace poco más de doscientos años, se ha desarrollado hasta límites insospechados (en particular en el caso de la arquitectura) y, 3) que estamos en condiciones de prever (y de desear) un nuevo sistema del arte y, en lo que a nosotros nos interesa, un nuevo sistema de la arquitectura.

Lo más importante del libro de Shiner es la explicación de que la idea del artista, de la autonomía del arte o de lo estético, no es consecuencia de una predestinación irrevocable. La discusión que él plantea sobre la separación habida entre la concepción de lo que es un artista y lo que es un artesano, y

el abandono de un sistema del arte más utilitario, tiene que ver con el debate acerca de los trabajos con o sin un fin utilitario. Esta controversia se produce en una situación bastante particular de la arquitectura como disciplina. En este momento, gran parte de la arquitectura que se proyecta y que se construye le otorga, al resultado, a la representación, una importancia decisiva, cuando la arquitectura ha sido, siempre, el producto de un trabajo para cumplir con fines utilitarios. Y esto es lo que ha hecho que, a lo largo de la historia, siempre haya sido difícil ubicarla con claridad en la clasificación de lo que son los trabajos llamados artísticos y los que no lo son. Por ello, la arquitectura es una de las disciplinas que está hoy en mejores condiciones para aportar a una discusión acerca de lo que fue definido como artístico o artesanal y sobre la posibilidad de establecer un “tercer orden” que permita superar las diferencias entre arquitectura y vida. Por ejemplo, dice L. Shiner con respecto a la invención del arte: *El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desaparezca, con toda seguridad le seguirá un tercer sistema de las artes. Y concluye con respecto a este tercer sistema de las artes: Para mí, si puede o no darse un tercer sistema del arte más allá del antiguo, al cual ya no podemos retornar, y del moderno, que muchos luchan por superar, es una cuestión al mismo tiempo plausible y urgente.*

**@ la resonancia temporal en la arquitectura se produce sin darnos cuenta y, en este sentido, marca nuestra relación inconsciente con la realidad de toda la arquitectura. Sin embargo, la continuidad de su existencia y su instrumentación están estrechamente relacionadas con la posibilidad de utilizarla conscientemente a través de la amalgama y de la superposición “de lo que ha sido olvidado” (W. Benjamin). la resonancia temporal se manifiesta cuando algunas de las arquitecturas recogidas por la memoria se reconocen resumidas en una nueva situación.**

**@ Tomar conciencia de la existencia de la resonancia temporal es lo que nos permite replantearnos, de forma más clara, la vieja y necesaria cuestión de la decoración en la arquitectura. la resonancia temporal es la que posibilita reconocernos en el gusto, en el confort cultural que nos produce, con toda naturalidad, un edificio, una parte de la ciudad o un paisaje. En ese descubrimiento hay una ambigüedad de la que forman parte el reconocimiento de las referencias culturales, producto de la resonancia, y la novedad (que introduce la oportunidad para la innovación),**

+ Giorgio Grassi, *Sobre la cuestión de la decoración / La arquitectura como oficio y otros escritos / Gustavo Gili 1979*. En este artículo Grassi reflexiona sobre algunas cuestiones que es interesante tener en cuenta con relación al concepto de *la resonancia temporal* en la arquitectura. La reflexión de Grassi se centra en aquellos que, dentro de la experiencia europea de la arquitectura moderna, se plantearon la cuestión del estilo, se ocuparon del problema de la decoración. Grassi limita esta discusión a aquellos que encararon este problema de forma responsable, es decir, a cualquiera que se hubiera interesado en la cuestión de un común y unificado lenguaje para la

arquitectura. Pone entonces de ejemplo a Oud, inevitable referencia dentro de la arquitectura moderna, que defendió de esta manera su edificio para la Shell: *El edificio para la administración central de la Shell es un intento por reencontrar la arquitectura como una expresión del alma. En consecuencia, encontrarán en él elementos que, a través del tiempo, han demostrado ser buenos conductores de sentimientos universalmente reconocidos. Ellos tienen que ver con la geometría, la simetría, la armonía, las proporciones y, también aquí y allá, la jerarquía. Además, se han afrontado cuestiones como la idea de los módulos, el ornamento, etc. El ornamento no está usado aquí para esconder defectos de composición: el edificio podría estar muy bien sin él, pero su función es enfatizar el significado del edificio... La vida está iluminada, no determinada, por el ornamento. No se trata de un ornamento sólo para ser mirado; él da forma, con alegría, a las necesidades de la vida. La planta del edificio ha definido su forma de la misma manera: no se trata de una forma académica sin vida, como algunos de mis amigos americanos han sugerido, sino que es el resultado de una instancia estética más que funcional...*

Grassi explica respecto a la posiciones de Le Corbusier, Loos y Tessenov: *Si prescindieramos de la decoración de tipo simbólico, que es siempre algo extraña o marginal a la experiencia histórica de la arquitectura y a sus procesos de estilización y que es, por otro lado, la negación del ornamento como pura creación del espíritu según lo define Le Corbusier, nos daremos cuenta de que las opciones de las cuales hemos hablado son las dos únicas posibles con relación a la cuestión de la decoración. Ambas responden a las exigencias teóricas del pensamiento racionalista; una es aquella expresada por Le Corbusier y la otra es la posición adoptada por Loos y Tessenov. Pero una gran distancia las separa. La posición de Le Corbusier revela toda la tensión experimental (de vanguardia, en su sentido canónico) que se rescata sólo en la indiscutible calidad de la obra, en la exigencia de una refundación de la arquitectura como lenguaje que se renueva continuamente y, por consiguiente, la certeza de poder llegar a definir una nueva decoración. Loos y Tessenov sostienen la posición opuesta: aunque ellos desarrollan en forma diferente sus argumentos, ambos buscan confirmaciones en el pasado, en la historia de las formas. Ni uno ni otro creen en un nuevo ornamento. No creen en lo nuevo, en cualquier caso: su interés se revuelve hacia la tradición. Ni uno ni otro se plantea el problema de su participación directa en la resolución de estas cuestiones. La decoración, según Loos y según Tessenov, se reduce en realidad a una cuestión de citas. Grassi pone como ejemplo práctico de estas posiciones los proyectos de Loos para el Chicago Tribune, el edificio de la Michaelerplatz y la casa Rufer. Tessenov, según Grassi, tiene una posición más abierta, más compleja y más práctica: introduce una referencia precisa a la experiencia del pasado pero que, en lugar de transformarse en un elemento pomposo, lleva la composición a una condición familiar y natural.*

**@ Los arquitectos deberían empeñarse por impregnar de resonancia temporal la arquitectura de hoy porque ello se corresponde con el acto natural de percibir y conocer la arquitectura. Cuanto más se acerque el proyecto a un uso de la resonancia que ayude al acto de su reconocimiento y percepción, mayor será el**

confort cultural que produzca. Y este será socialmente más adecuado cuando el uso de *la resonancia temporal* coincida con el conocimiento y la percepción colectivas. Esto puede significar cargar a la arquitectura de una *densidad temporal* que no sólo sugiera su relación con el pasado de todos en general, sino que también indicase la importancia de su continuidad, es decir, de su validez para el futuro común.

@ Ocuparse de *la resonancia temporal* en la arquitectura tiene más que ver con la cultura digital y es más propio de las formas de vida de las sociedades postfordistas, y reemplazaría a las interpretaciones analógicas que están dejando de ser socialmente hegemónicas.

@ El concepto de *la resonancia temporal* no considera al pasado como una experiencia que hay que rescatar puntualmente (y conscientemente) para proceder con propiedad. El pasado se presenta inconscientemente en el momento de actuar, de tomar decisiones y de desarrollar acciones en el presente. Pero los elementos del pasado a los que *la resonancia* nos irá refiriendo, se pueden construir conscientemente y, además se los puede manipular, reducir, tergiversar o simplemente reprimir, también, conscientemente. En consecuencia, en el momento de proyectar, *la resonancia temporal* puede conducir a los arquitectos a las mejores o las peores referencias coleccionadas por la memoria ( que conforman su museo o biblioteca personal), o puede anular el contacto con aquellas referencias que se valoren como impropias. Un ejemplo claro es discriminar los recuerdos de cualquier cosa que consideremos que no se corresponde con los valores de nuestra época, como si el momento en que vivimos requiriera, exclusivamente, del uso de referencias contemporáneas elegidas por algunos como las únicas representativas de la cultura de hoy.

+ El objetivo de Paolo Virno en su libro *El recuerdo del presente /Ensayo sobre el tiempo histórico* (Editorial Paidós-Buenos Aires 2003) es discutir, a través del fenómeno del *déjà vu*, ideas como el fin de la Historia. En la contratapa del libro se puede leer: *¿Cuáles son las condiciones que vuelven histórica toda nuestra experiencia, incluso la más trivial? Virno responde poniendo en juego un venerable par de conceptos que se hallan en el corazón de la filosofía occidental: potencia y acto, y propone una interpretación de ambos términos en clave temporal: potencia es no-ya, inactualidad; acto es “ahora”, presencia. Sobre esta base, se pregunta si el tiempo histórico no estará constituido precisamente por el permanente entrelazamiento de potencia y acto, no-ya y ahora, inactualidad y presencia. Vale la pena citar algunos párrafos y frases del libro de Virno:*

*-La memoria no es “histórica” en virtud del contenido particular (político o social, por ejemplo) de los recuerdos. Lo es, en cambio, en cuanto “facultad” que distingue la existencia singular.*

*-La formación del recuerdo, dice Bergson, “no es nunca posterior a la de la percepción, sino contemporánea de ésta”.*

*-El recuerdo del presente se yuxtapone a su percepción. Simultáneos, coextensivos, referidos al mismo objeto, es así como recuerdo y percepción muestran su heterogeneidad esencial. Ya no se puede decir: al recuerdo le compete el “entonces”, a la percepción el “ahora”, sino que es necesario admitir: hay un presente percibido y un presente del cual se tiene memoria.*



- El dispositivo que, impulsando al pasado la realidad actual, le confiere un carácter potencial (incompleto, contingente), es el recuerdo. Precisando, el recuerdo del presente: aquel que “pertenece al pasado en cuanto a la forma y al presente en cuanto a la materia”. A él tan solo se le debe el anacronismo inevitable, que siempre instituye de nuevo la virtualidad. Escribe Bergson: “lo posible es el espejismo del presente en el pasado”. Esto significa: lo posible es el *hic et nunc* hecho objeto del recuerdo, colocado bajo el signo del “entonces”, reevocado en el mismo momento en que se lo vive. El orden de la potencia coincide hasta la identificación con el de la memoria. Los errores simétricos, que se cometen comúnmente a propósito del uno y del otro (creer que el recuerdo siga a la percepción, creer que lo posible preceda a lo real), requiere una única enmienda. Lo virtual es simultáneo a lo actual porque el recuerdo es simultáneo a la percepción.

-El pasado-en-general acompaña como un halo cada actualidad, pero sin haber sido nunca, a su vez, actual. Acompañar es, por tanto, la forma pura de la anterioridad. Una forma a priori, en condiciones de someter a sí toda experiencia: además de la transcurrida, también la actual y la venidera.

-El “pasado” que se busca preservar y venerar (una veneración que descansa sólo en el mimetismo y la imitación) no es otro más que el presente: o mejor dicho, el presente contrabandeado a través de un anacronismo real por cualquier cosa ya sucedida. La historiografía anticuaria aplica sus procedimientos típicos a la actualidad: trata como hallazgo sugestivo a todo lo que sucede mientras aún está sucediendo; se consume de nostalgia por el instante en curso. Cuando se concentra en el presente, a la inclinación anticuaria le corresponde, por lo tanto, un nombre más específico: modernariato. En el uso común este término designa el interés – sentimental, estético, comercial – por objetos y manufacturas pertenecientes al pasado próximo (tan próximo en algunos casos que llega a rozar el hoy): la música de los años sesenta, los afiches políticos de la década siguiente y luego, poco a poco, el lavarropas apenas obsoleto o el sombrero de moda visto en el verano. En la acepción radical que aquí proponemos, “modernariato” significa el desarrollo sistemático de una sensibilidad anticuaria con respecto al *hic et nunc* que, de tanto en tanto, se está viviendo. Por un lado, el modernariato es un síntoma del desdoblamiento del presente en un ilusorio “ya ha sido”; por otro lado, ayuda activamente a realizar siempre de nuevo dicho desdoblamiento. Podríamos decir que este párrafo de Virno alude a lo que todos conocemos como cita mecánica del pasado, de un pasado tan próximo que se convierte en un presente-futuro. Por eso, esta idea sobre el modernariato la podríamos referir, también, a las ultravanguardias concentradas principalmente en el futuro, en lo que se cree que está por venir o que debe venir, basadas sólo en el casi-presente. Referirse mecánicamente al pasado como solución es parte de un proceso que se alterna y se combina con el de los amantes de asumir, también mecánicamente, la última novedad del presente (la de los 30, como la de “hoy” mismo). Y esta novedad, más allá de la importancia de la necesaria innovación, en el fondo nunca es una novedad absoluta ni tampoco corresponde sólo al “presente” (tomado como futuro).

-El momento histórico particular, estando constituido por un polo posterior y un polo anterior, ofrece una imagen miniaturizada de las dos direcciones a

*lo largo de las cuales se despliega toda relación diacrónica: hacia atrás y hacia delante. La separación del hic et nunc en un “antes” y un “luego” funda una orientación regresiva (o retrospectiva): del “luego” hacia el “antes”; y una orientación progresiva (o prefigurativa): del “antes” hacia el “luego”. Lo importante de estas conclusiones es que, en el campo de la arquitectura, sería posible considerar al proyecto como un “momento histórico” (un acto) que no sólo tiene que ver (en el momento de “realizarse”) con el “futuro” (el luego) sino también y al mismo tiempo con el “pasado” (el antes). La comprensión de este fenómeno relativizaría la actitud normalmente “futurista” de la arquitectura y de los arquitectos. La relación de estos fenómenos tampoco estaría solamente relacionada con la producción de la arquitectura. Tan importante como esto es tener en cuenta que la propia lectura o interpretación de un edificio (de la arquitectura en general) se produce a través de este viaje simultáneo entre el hoy, el antes y el futuro. Virno agrega: *Es sólo para realizar el pasado (potencial) que construimos el futuro...La retrospección y la prefiguración corren el riesgo de precipitarse en el fetichismo. Si atribuimos a un acto acaecido tiempo atrás las connotaciones que pertenecen, en cambio, a la potencia de hoy, fatalmente lo veneraremos como un origen cargado de destino, del cual no dejamos de depender. Del mismo modo, si le imputamos a un acto futuro el peso de agotar la potencia, no dejaremos de intercambiarlo por el fin al que tiende todo devenir. Fetichismo del origen en un caso; fetichismo del fin en el otro. La doble apariencia fetichista se resquebraja, sin embargo, cuando queda claro que el evento de ayer (presunto origen) y el evento de mañana (fin anunciado) son, a su vez, los “luego” vinculados a un “antes” sin fecha; cuando queda claro, por lo tanto, que aquellos eventos retornan, a su vez, en momentos históricos insaturados.**

+ En su libro “La biblioteca de noche” Alberto Manguel dice lo siguiente: *Los estudiantes exigían ideas originales; olvidaban que citar es continuar una conversación iniciada en el pasado para proporcionar un contexto al presente. Citar es hacer uso de la Biblioteca de Babel; citar es reflexionar sobre lo que se ha dicho antes, y, a menos que lo hagamos, hablaremos en un vacío en el que ninguna voz humana podrá hacerse oír. “Escribir sobre historia es citarla”, declaró Walter Benjamin. Y agrega Manguel más adelante, tomando el caso tan actual de la Red: *Es interesante observar que, para los humanistas, existía una correlación entre la sospecha de la existencia de un espacio ilimitado que no pertenece a nadie y el conocimiento de un opulento pasado que pertenece a todos. Esto es, naturalmente, el reverso exacto de la definición de la Red. Se define ésta como un espacio que pertenece a todos y excluye la noción de pasado. En la Red, donde todos los textos son equiparables y tienen una forma semejante, se convierten en textos e imágenes fotográficas fantasmas. Y termina desarrollando en varios párrafos ideas que yo resumo en uno sólo: *Para los usuarios de la Red, el pasado (la tradición que conduce a nuestro presente electrónico) es irrelevante, ya que lo único que importa es lo que se ve en un momento determinado. Comparado con un libro cuyo aspecto físico delata su edad, el texto que traemos a la pantalla no tiene historia. La Red es casi instantánea, no ocupa tiempo alguno excepto la pesadilla de un presente constante. Superficie sin volumen, presente sin pasado, aspira a ser (y así se***

*anuncia) el hogar de todos los usuarios, que pueden comunicarse entre sí a la velocidad del pensamiento. Ésta es su principal característica: la velocidad. Nuestra futura sociedad sin papel, definida por Bill Gates en un libro de papel, será una sociedad sin historia, ya que todo en la Red es instantáneo. A esta alienación con respecto a nosotros mismos hemos añadido ahora la alienación con respecto a nuestras ideas, y disfrutamos contemplando la destrucción de nuestro pasado. Hemos dejado de registrar la evolución de nuestras creaciones intelectuales. Un observador futuro creerá que nuestras ideas nacieron, como Atenea de la frente de su padre, totalmente desarrolladas, sólo que, como nuestro vocabulario histórico habrá sido olvidado, esta imagen ya no significará nada. Pero la Red no es más que un instrumento. No debemos culparla de la superficialidad de nuestro interés por el mundo en que vivimos. Su ventaja radica en la brevedad y la multiplicidad de la información que ofrece; no puede proporcionarnos, además, concentración y profundidad. En 2004, el crítico inglés Paul Duguid observó: "Un breve análisis crítico sugiere...que si bien en muchos aspectos el PG se asemeja a las bibliotecas tradicionales – mejorándolas - , parece también el puesto de libros de un rastrillo de iglesia, en el que todos ellos reciben por igual la bendición del vicario porque todos han sido donados". Nosotros, y no nuestras tecnologías, somos los únicos responsables de lo que perdemos y sólo a nosotros se nos puede culpar cuando elegimos deliberadamente el olvido frente al recuerdo. Los petroglifos de nuestro pasado común están desapareciendo debido no a la llegada de una nueva tecnología, sino a que ya nada nos mueve a leerlos. Estamos perdiendo nuestro vocabulario común, construido durante miles y miles de años para expresarnos y deleitarnos e instruirnos, a cambio de lo que consideramos las virtudes de una nueva tecnología. Ser cosmopolita hoy puede querer decir ser ecléctico, negarse a excluir una tecnología por excluir otra. No está demás señalar el valor que estas palabras tienen, también, dentro del campo de la arquitectura.*

**@ la resonancia temporal en la arquitectura tiene que ver con la variedad y la decoración en el sentido que las plantearon Oud y Grassi. Podría decirse que cuanto mayor fuera la variedad mejor sería la resonancia en la arquitectura, y mejor sería su consumo consciente, tan natural como cotidiano. Es decir, se reduciría el consumo pasivo, propio de la arquitectura basada en el espectáculo visual o en el esquematismo vulgar que no desarrollan ninguna conexión con la resonancia. Este aspecto cuantitativo de la variedad es cierto, pero todo depende, también, de lo que consideremos como variedad o decoración y cual pudiera ser su origen. En primer lugar, debemos tener en cuenta que la variedad y la uniformidad son parte de un mismo sistema. La uniformidad representa la mínima expresión de la variedad. A partir de allí, la variedad tiende al infinito hasta reencontrarse con la uniformidad. No hay variedad que no tenga como última explicación a la uniformidad. En segundo lugar, la variedad que está relacionada con la resonancia temporal en la arquitectura es la conseguida a través del uso de elementos que tienen que ver con lo existente. la resonancia no tiene nada que ver con componentes inventados sin referencia alguna sobre la base abstracta, por ejemplo, de una posible significación con carácter de futuro. Lo mismo ocurre con la abstracción y el naturalismo. La abstracción es la mínima expresión del naturalismo y es éste el que tiende al infinito hasta reencontrarse con la**

abstracción. Y la abstracción, como el naturalismo, tiene que ver con *la resonancia temporal* en la arquitectura si está tamizada por la experiencia de la realidad. La variedad culturalmente más importante es la que se apoya en la continuidad. Es la que normalmente tiene una misma base física (que le da continuidad a la arquitectura) y cambia lo accesorio según las condiciones de tiempo y espacio. Por otro lado, la variedad y la decoración no sólo pueden perder significación por su alejamiento de la realidad sino también como resultado de la exageración. La sobreabundancia de variedad y decoración superpone significaciones y reduce las posibilidades de interpretación y conocimiento, sean estos conscientes o inconscientes. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la arquitectura actual desarrollada sobre la base (“artística”) del campo de la escultura.

@ Es parte del oficio de los arquitectos descubrir y desarrollar conscientemente el uso de *la resonancia temporal* en la arquitectura para que se integre con el “inconsciente” de la sociedad. La arquitectura sin *resonancia* pierde sentido cultural por su fugacidad y fragilidad. La arquitectura es culturalmente más estable cuanto mayor sea el reconocimiento general (consciente o inconsciente) de esa *resonancia*. La importancia de *la resonancia temporal* en la arquitectura es la de la continuidad que evita dar saltos en el vacío. Por eso, no se trata de integrar mecánicamente la arquitectura con las técnicas contemporáneas de la comunicación, sino de posibilitar su incorporación a *la resonancia* específica de la arquitectura, para que la impregne más allá de su función particular.

@ Para resolver los problemas de hoy no podemos proyectarnos hacia un futuro que no conocemos sin tirar del principio primitivo de todas las cosas. El cuadro de Manet, “*El almuerzo sobre la hierba*”, es un buen ejemplo del uso de *la resonancia temporal*, en este caso, en la pintura. En este cuadro Manet superpone y mezcla, conscientemente, distintos géneros y diferentes evocaciones. Con esto produce diversas asociaciones y un cierto movimiento de ida y vuelta, que relaciona, en un acto, el presente con el pasado (la experiencia conocida, los recuerdos, la memoria) y viceversa. Hal Foster en “*Diseño y Delito*” (Editorial Akal / 2004) explica con claridad la posición de Manet y desarrolla una interpretación muy interesante de dicho cuadro. Dice Foster: *Más explícitamente que sus predecesores, Manet expone o, mejor, propone una “estructura de la memoria” de la pintura europea desde el Renacimiento, o al menos un racimo de alusiones en este complicado texto. Según Fried, Manet es abierto en sus citas porque aspira a subsumir un pasado posrenacentista en la pintura europea a través de alusiones metonímicas al arte francés, el arte español, y el arte italiano (sus alusiones relevantes son a Le Nain, Velázquez y Tiziano entre otros, y su “Viejo Músico”/1862 es una especie de compendio de referencias). De esta manera, Manet produce, quizá por vez primera, el efecto de un arte transeuropeo, de una casi totalidad de tal pintura: un efecto que pronto permitió que la pintura se imaginara como Pintura con P mayúscula, y luego llevó a la asociación de Manet con el advenimiento del arte moderno... Un caso específico obvio aquí es “El almuerzo sobre la Hierba”/1863, no sólo por sus famosas evocaciones de maestros del Renacimiento como Rafael (en las figuras centrales se cita un detalle de su perdido “Juicio de Paris” por vía de un grabado de Marcantonio Raimondi), sino también por su insólita combinación de géneros pictóricos tradicionales como el desnudo, la naturaleza muerta, la retratística y el paisaje, todos los cuales son transformados en una “pintura de la vida moderna”.*

**@ La abstracción que interesa en arquitectura es aquella que se produce a partir de la realidad, aquella que no es abstracción de la abstracción. Y, cuando la abstracción parte de la realidad y es trascendente, tiende al naturalismo y viceversa. Si hacemos una interpretación no vulgar de la realidad, debemos considerar al naturalismo y a la abstracción como partes del mismo sistema. El naturalismo es el realismo llevado hasta sus últimas consecuencias; no tiene nada que ver con imitar a la naturaleza. El naturalismo que interesa en arquitectura es el que se confronta con la realidad para ver si es posible modificarla, no para aceptarla pasivamente. Se trata de un naturalismo utópico que parte de la realidad pero la contradice, la critica. Se transforma así en una alternativa crítica, en un paradigma alternativo. Transgredir la realidad es su objetivo y no se consuela con copiarla servilmente. Y esta situación de intercambio que va de la abstracción al naturalismo y viceversa, no tiene nada que ver con el problema del conflicto entre los sentimientos y la razón. Cuando la abstracción se basa en otras abstracciones, a pesar de las buenas intenciones que se tenga, el resultado es el de producir una violencia simbólica que es ejercida socialmente para imponer un cierto tipo de estética o de lenguaje cultural que tiene que ver con el control de los sentimientos. Y todo esto se hace, muchas veces, en nombre de la vanguardia y con la intención (declarada o no declarada) de ser mas avanzado que nadie.**

+ Derek Sayer, *“The Unbearable Lightness of Building-A Cautionary Tale”* publicado en *Grey Room 16*. En los últimos años se han publicado varios trabajos en que se hacen interpretaciones mas serias y precisas acerca de lo que realmente constituyó el pensamiento de la arquitectura y el arte moderno y, en particular, acerca de su relación con el realismo y la abstracción. Dos parecen ser las áreas más significativas en que se mueven estas nuevas reflexiones: 1) la relación entre realismo y modernidad y 2) los efectos que tuvo la Guerra Fría en la interpretación de ciertos fenómenos en el campo del arte y de la arquitectura. La Guerra Fría y la división del mundo en dos partes tuvieron mucho que ver con interpretaciones incompletas o incorrectas acerca de los fenómenos culturales ocurridos antes y después de la Segunda Guerra mundial. En lo que se llamó Occidente, lo moderno y lo abstracto fueron definidos como los estilos del siglo XX, los estilos democráticos por excelencia y, en consecuencia, los estilos oficiales del mundo occidental. A partir de aquí, la historia del estilo moderno en arquitectura se escribió con referencia a ciertos países que fueron declarados los productores principales y el origen de lo moderno, dejando de lado la importante experiencia, anterior a la Segunda Guerra, de otros países. Sayer, en su artículo, escribe acerca de aquellos lugares no plenamente reconocidos por su papel en el desarrollo del arte moderno: *Hasta un cierto punto, que fue tardíamente reconocido, la Checoslovaquia de entreguerras fue el laboratorio de experimentos de vanguardia en arquitectura y en las artes visuales, totalmente conectados con los que se desarrollaban en cualquier lugar de Europa.* Y agrega con respecto al modernismo: *La reducción del modernismo a un estilo- y de modernidad a modernismo- iba a jugar muy bien su rol en el mundo Occidental de posguerra, cuando el facismo dejó de ser el principal enemigo de todo lo que fuera progreso para pasar a serlo el comunismo...* También dice: *La denuncia de Adolf Loos de “el ornamento es un crimen” fue interpretada literalmente por muchos en los 20 y los 30, para ellos significaba un crimen contra los pobres.*

Además, y tal vez por las mismas razones mencionadas anteriormente, la relación entre realismo y modernidad casi nunca fue considerada. Tomás Llorens, en un reportaje que se publicó con el título de “*El realismo es la experiencia más seria de la modernidad*” ( *Babelia-El País* 8.10.2005. *Reportaje sobre la exposición “Mimesis. Realismos modernos 1918-1945”*) decía respecto a estos temas: *No hubo enfrentamiento entre abstracción y figuración. Hubo enfrentamientos políticos entre los artistas. Lo que pasa es que hemos visto el período de entreguerras a través de las lentes distorsionadas de la segunda posguerra. Pero esa historia era totalmente militante y precisamente trataba de ahogar la tendencia realista de los años treinta...* Llorens agregaba con respecto a las claves del realismo moderno: *Hay varias claves. En primer lugar estaría la construcción con fragmentos y después la introducción de la perspectiva subjetiva, que es el gran invento de James Joyce en literatura. La de “Dublineses”, por ejemplo, es literatura costumbrista de género, pero en la que los relatos están cortados de una forma que parte del subjetivismo y se combina con la tendencia a ensamblar fragmentos.* Y terminaba con la siguiente idea: *La tesis que intenta plantear la exposición es que el formalismo y el realismo estuvieron muy cerca entre 1918 y 1920. Y finalmente el realismo de los años treinta terminó siendo informal, terminó luchando contra la forma. Pero además del cambio he tratado de mostrar las facetas distintas del realismo. Hasta ahora, el realismo ha sido estudiado en clave nacional... (a los realismos de diferentes países) se los ha estudiado como movimientos realistas aislados, al margen de un movimiento cosmopolita que sería el de la modernidad. Lo que he tratado de mostrar en la exposición es que, aunque se exprese de modos distintos en los contextos nacionales, el realismo es una corriente de alcance internacional que podemos identificar. ¿Cómo mostrar eso? Pues encontrando afinidades entre las distintas nacionalidades. Son afinidades que responden a que el arte moderno en la posguerra, sobre todo en su vertiente formalista, está interesado en la noción de género pictórico: la naturaleza, el retrato, la pintura de la vida cotidiana.*

+ César Aira, en *Babelia / El País* - 2 de febrero de 2002, decía algo que puede ser una buena crítica a la (mala) vanguardia en arquitectura: *En lugar del placer y la excitación de encontrar sus temas y sus formas en la Historia, se satisfacen con el melancólico e inútil trabajo de reivindicar su cualidad de profetas. Eso también es una traición, porque la función social del artista, y su deseo más profundo, es hacer realismo. Pero hay que reconocer que técnicamente es más fácil, muchísimo más fácil, hacer profecías que hacer realismo.* Y agregaba: *...y como tanto el arte como la Historia se hacen con tiempo, nos hemos quedado sin los dos. O mejor dicho, nos quedamos sin esa confluencia de Historia y arte que llamamos realismo.*

+ Tomás Llorens (*Babelia/El País*- 27 de Julio de 2002)

El reportaje a Tomás Llorens aparecía con un subtítulo bastante significativo: *Los movimientos del siglo XX fueron una invención provinciana.* En ese reportaje Llorens respondía a las siguientes preguntas: ***¿Las vanguardias fueron más propaganda que ruptura? Ruptura es un término que carece de significado en la historia del arte. Es exclusivamente***

negativo. **¿Innovación formal?** Esa es una de las características que se asocian a la definición de vanguardia. Pero es una noción propagandística, no tiene más sustancia que la aparición de una diferencia **¿Cómo calificaría a lo que habitualmente llamamos las vanguardias del siglo XX?** En las tres primeras décadas del siglo se dan movimientos de vanguardia que son más intensos en los lugares más provincianos: cuánto más alejados estaban de París más vanguardistas eran los artistas. Junto a eso aparece un primer movimiento moderno. Obras que no se pueden simplificar reduciéndolas a un catecismo, como sí se pueden simplificar los trabajos de la vanguardia, creados por artistas individuales como Picasso, Klee, Beckmann, Derai... **¿De los movimientos que se dieron a principios de siglo...?** Los movimientos son invenciones de los historiadores. **En la primera mitad del siglo XX, ¿es la abstracción la característica más generalizada?** La abstracción es un concepto problemático. Es problemático porque se define a partir de un componente negativo: la ausencia de figuración y, como han dicho artistas como Picasso o como Miró, nunca hay una pintura que no sea figurativa de algún modo. Por supuesto que todo lo dicho anteriormente se podría repetir para el caso de la arquitectura. Y decía T. Llorens en el mismo reportaje: *La disponibilidad frente al pasado caracteriza la modernidad. Se ha pensado que la modernidad era la época en que la creación artística estaba más determinada por la contemporaneidad, pero no es cierto. El escultor románico está mucho más determinado por su tiempo porque no conoce otra cosa. La modernidad es histórica. Se caracteriza por la disponibilidad de un pasado cada vez más amplio y cada vez más rico. ¿Y la posmodernidad? Empieza precisamente cuando se vuelve a una esclavitud respecto a la contemporaneidad. Cuando se abandona la tensión que produce la llamada de lo atemporal, de lo que hemos salvado fuera del tiempo. Por decirlo de un modo paradójico, la posmodernidad, que no es más que una caricatura de la modernidad, empieza cuando se pierde en el espíritu moderno la tensión que introduce la llamada de lo clásico. También opinaba T. Llorens sobre el autor de la obra de arte: Toda obra de arte es abierta. Se propone como un ente que debe ser reapropiado por el espectador. El arte vive en la tradición de sus reinterpretaciones. No se agota nunca con la intención del artista que nunca llega a saber del todo lo que ha hecho. Se dirige al espectador porque quiere que éste le confirme el camino que ha tomado. Pero además quiere que sea el espectador el que enriquezca la vida de la obra mediante su interpretación. Las interpretaciones subjetivas son parte imprescindible de la entidad objetiva de la obra. Y eso es lo que da sentido a la historia del arte, que no habla del pasado. Habla de unos entes, que pueden ser Altamira o Las Meninas, que no pertenecen al pasado, siguen perteneciendo al presente. Demasiadas veces se cree que la historia del arte es un capítulo de la historia general y no es cierto. La diferencia es que la historia del arte se ocupa de seres que no están en el pasado sino que siguen estando presentes.*

**@ La variedad, como resultado de la decoración, es socialmente valedera si es el producto de la trasgresión de formas culturalmente reconocidas. Y esto es válido, también, para el caso de la uniformidad cuando esta se sintetiza como la mínima expresión de la variedad. El párrafo que sigue fue escrito por Tomás Marco para el Programa de un concierto con música de Stockhausen (Auditorio de Madrid / 12**

de marzo del año 2005). Aunque es un texto escrito exclusivamente desde el punto de vista de un crítico musical, las referencias a la repetición, a la regularidad, a la periodicidad, a la mezcla, etc., lo relacionan con los problemas de la uniformidad y la variación en la arquitectura: *Klavierstück IX es de 1961 y también causó un importante revuelo. Inmediatamente después de su estreno en Colonia en 1962, Aloys Kontarsky lo interpretó en Darmstadt y pude constatar personalmente la absoluta consternación de buena parte de los asistentes que provenían de los cinco continentes, y el alborozo de unos pocos. El disgusto tenía motivos evidentes. Kontarsky ante su piano tocó un acorde (do sostenido, fa sostenido, sol, do) 87 veces de forma absolutamente regular y graduando desde el extremo fortísimo al inaudible pianísimo. En un ambiente musical guiado por el dogma de la variación perpetua y de la no repetición, era como si uno de los gurús que había estado señalando el camino, les propinara a cada uno de sus fieles una patada en el cielo de la boca.. Pero otros sentían el alborozo de poder anunciar el momento exacto en que el serialismo integral recibía un brillante certificado de defunción. Pero la obra no es sólo el acorde que se hizo súbitamente célebre, sino un estudio entre la regularidad y la periodicidad que ese acorde representa y otras secuencias absolutamente aperiódicas, casi improvisadas. El propio Stockhausen lo decía meridianamente: “Periodicidad y una completa serie de grados de aperiodicidad. Monolíticos y monótonos acontecimientos se transforman en flexibles por concatenación o por mezcla que produce nuevas relaciones”.*

@ La arquitectura tiene que ver, en última instancia, con la significación de las formas y, como señalaba Oud, con los sentimientos. “*Los arquitectos se ocupan del significado de las formas y por eso su problema no es desarrollar cualquier forma sino indagar acerca de esos significados. Una obra es contemporánea no según cuando fue hecha o la tecnología con que fue hecha, sino según la vigencia cultural de los significados de sus formas*”. (*Incertidumbres 4 / Tony Díaz / Febrero 2001*). El problema reside en que la significación de las formas debería alcanzar a la mayor cantidad de gente posible incorporando, también, la interpretación de las formas producto de las experiencias comunes y cotidianas, ya que la arquitectura tiene que ver con los sentimientos de todos. Podríamos decir que, como una forma de oposición a la arquitectura del espectáculo y el formalismo, deberíamos construir la arquitectura de los sentimientos y los afectos. En las posiciones de Oud, Loos y Tessenov (como en la pintura con el cuadro de Manet, *El almuerzo sobre la hierba*) se pueden encontrar los orígenes modernos de una explicación al uso de *la resonancia temporal* en la arquitectura. La decoración es parte de la variedad. Pero esta variedad no se inventa individualmente todos los días, se funda en la experiencia de las formas. Y, al incorporar esta referencia a la historia de las formas, se crea una relación entre pasado y presente que introduce *la resonancia* y favorece la comprensión de la arquitectura. En consecuencia, la arquitectura no se separa abruptamente de la experiencia cultural de todos los días con unas propuestas que, siendo del presente, tienden inevitablemente al futuro. Un futuro que no tiene que ser inventado por los arquitectos en abstracto, sino que se tiene que resolver en conflicto con una respuesta apropiada al presente y en relación con la vida cotidiana de todos. Impregnar de *resonancia temporal* a la arquitectura es una manera lógica de dar forma, de decorar, de darle a la arquitectura la posibilidad de producir el placer de los mejores sentimientos. Sin la introducción de *la resonancia* la arquitectura se queda sin sentimientos. Por eso, mucha de la arquitectura llamada moderna y contemporánea no ha podido continuar la ciudad



con la calidad cultural que tiene mucha de la arquitectura tradicional. Una gran parte de la arquitectura contemporánea, basada en una actitud futurista y tecnocrática, impuesta “democráticamente” a la mayoría de la gente, no ha producido confort cultural, ha carecido de sentimientos.

@ Existe en el proyecto de arquitectura un tiempo mecánico que, por ejemplo, está relacionado a como puede crecer o desarrollarse un edificio, una parte de la ciudad, etc. Este es un tiempo que no tiene ningún compromiso cultural, de forma, más allá que el acuerdo de la continuidad basada en una cierta mecánica de crecimiento. Por el contrario, cualquier esquema de crecimiento que incluya *la resonancia temporal* en el sentido que estamos hablando, no sólo se estructura sobre la base de referencias, de asociaciones de ida y vuelta con el pasado y con lo existente, sino también con la adaptación ambiental y paisajística a los posibles escenarios de su desarrollo. Aunque luego no todas las previsiones se puedan cumplir, la noción de *resonancia* puede ayudar al desarrollo de una sostenibilidad realista, alejada de cualquier vacío mecanicismo, que represente una manera razonable de relacionarse con la naturaleza. No se trata sólo de considerar esquemas que concentren experiencias ya realizadas sino que también permitan intuir el futuro dentro de un orden “natural” de construcción del paisaje. Es decir, incluye también el concepto de *resonancia temporal* hacia el futuro sobre la base del conocimiento contemporáneo de la relación con la naturaleza. En este caso, *la resonancia* va y viene desde el pasado al futuro, pasando por el presente. Pero el futuro ya no es una abstracción; significa una tendencia desarrollada a partir de toda una experiencia cultural, a través de una *densidad temporal* elaborada a lo largo de la historia.

@ No hay oposición entre pasado y presente (y modernidad, contemporaneidad o futuro) si *la resonancia temporal* se constituye en un elemento fundamental de la arquitectura, en una tendencia que va arrastrando los sedimentos de la experiencia de las formas y sus variaciones, y las arroja hacia el futuro. Porque en el fondo todos forman parte de una colección, de la colección recogida en la gran biblioteca que es la ciudad y todo lo construido. Lo que hay que saber es recopilar todo aquello que amalgama los sentimientos de la mayoría de la gente más allá de cualquier manipulación cultural.

@ La arquitectura que recoge conscientemente la experiencia de *la resonancia temporal* es, también, la arquitectura del inconsciente. Por eso mismo sus resultados pueden relacionarse con el surrealismo. La mezcla, las citas, lo inesperado, la decoración, como parte de la variedad, pueden constituirse en la representación del inconsciente social, de sus sueños y, también, de sus aspiraciones, a través de la transposición de todos sus deseos culturales acumulados.

@ *la resonancia temporal* no determina que la arquitectura deba volcarse hacia el campo de lo irracional/inconsciente. En primer lugar, porque lo racional y lo llamado irracional son parte de un mismo fenómeno. Además, la arquitectura se debe apoyar en la elección de opciones racionales/conscientes tras el reconocimiento de las “interferencias” inconscientes (o no) del pasado. En segundo lugar, porque la arquitectura debe estar controlada por la economía en el uso de las técnicas constructivas. *la resonancia temporal* se construye sobre la utilización

racional de los recuerdos y de las técnicas constructivas. *la resonancia temporal* en la arquitectura incluye, también, el uso de formas que representan la continuidad de la experiencia tecnológica y constructiva y no al revés. No hay *resonancia* y, en consecuencia, no hay sentimientos compartidos, en las formas culturales que necesitan inventar nuevas técnicas constructivas y tecnológicas con el único fin de poder justificarse a si mismas. *la resonancia temporal* hace de la memoria su instrumento de trabajo y se relaciona con momentos determinados de la historia. *la resonancia*, que es dinámica, es la que se aprovecha de la memoria, de muchas memorias. La biblioteca de todo lo construido (y de todo lo proyectado) es la que recoge la memoria de todos los fenómenos referidos a la arquitectura. La idea de biblioteca permite entender mejor la forma de relación con la realidad construida (y proyectada y teorizada). Esta noción, al menos como idea, se presenta como más flexible y con más posibilidades de variación e intercambio que otras ya utilizadas (por ejemplo la de museo). Es decir, tiene más que ver con nuestro mundo de lo “digital”.

+ Al respecto de estos temas dice Alberto Manguel en su libro ya citado “*La biblioteca de noche*”:

- *El pasado es la patria cosmopolita, la patria universal, una biblioteca infinita. En ella (pensaba sir Thomas Browne) radica nuestra esperanza de un futuro soportable.*

-*Alejandro y sus eruditos, por el contrario, nunca confundieron la verdadera naturaleza del pasado: sabían que era la fuente necesaria de un presente siempre cambiante en el que nuevos lectores entablaban conversación con viejos textos que se renovaban en el proceso de una nueva lectura. Cada lector (en una biblioteca o en una ciudad) existe para asegurar a cierto libro (o a cierto edificio) una modesta inmortalidad. Leer es, en este sentido, un ritual de renacimiento. Pero la Biblioteca de Alejandría se fundó para algo más que para inmortalizar. Debía registrar todo lo que había existido y podía ser registrado, y esos registros serían resumidos en otros nuevos registros, un rastro infinito de lecturas y glosas que engendrarían a su vez nuevas glosas y nuevas lecturas. Y agrega más adelante: Como quizá descubrieron los bibliotecarios de Alejandría, cualquier momento literario (o de arquitectura) lleva necesariamente implícito todos los demás. Pero más que ninguna otra cosa, la Biblioteca era un lugar para la memoria, una memoria necesariamente imperfecta. Y a continuación cita a Joseph Brodsky (1985): “Lo que tienen en común la memoria y el arte es el don de la selección, el gusto por el detalle. La memoria contiene detalles precisos, no la visión de conjunto: los momentos culminantes, por decirlo así, no la totalidad del espectáculo. Más que ninguna otra cosa, la memoria se asemeja a una biblioteca en desorden alfabético y sin obras completas de nadie en particular”. Y termina Manguel diciendo: Haciendo honor al propósito remoto de Alejandría, todas las bibliotecas posteriores a ella, por ambiciosas que hayan sido, han reconocido esta función mnemotécnica fragmentaria. La existencia de cualquiera de ellas permite a los lectores conocer en qué consiste exactamente su oficio, un oficio que lucha contra las limitaciones del tiempo trayendo al presente fragmentos del pasado.*

- *Toda biblioteca es excluyente, ya que la selección que supone su contenido, por vasta que sea, deja fuera de sus muros innumerables estantes escritos que, ya sea por motivos de gusto, conocimiento, espacio o tiempo,*

*no han sido incluidos en ella. Cada biblioteca evoca su propia sombra; cada ordenación crea, en su estela, una biblioteca fantasmal hecha de ausencias. La Gran Biblioteca de la arquitectura no deja nada afuera porque coincide con la realidad misma. Es nuestra memoria la que selecciona y organiza, a la vez, una biblioteca personal (hecha fundamentalmente de ausencias) con la cual construye su resonancia que es así parte de la resonancia temporal colectiva: Toda biblioteca es autobiográfica. Lo que convierte a una biblioteca en un reflejo de su dueño no es sólo la selección de títulos, sino también el entramado de asociaciones que implica su elección.*

**@ La biblioteca de todo lo construido (y de todo lo proyectado) es la que contiene todos los elementos con los que se va estructurando la resonancia temporal individual y colectiva. Es el gran bazar de los componentes de la resonancia. Pero la resonancia temporal no se recibe o se construye en estado de gracia y en abstracto por siempre y para siempre. No es una articulación ideal y permanente, perteneciente a una persona o a un grupo de personas. Por ello, la resonancia temporal, articulada culturalmente, puede ser modificada y puede ser, también, innovada, desarrollada desde cero a partir de nuevas combinaciones. Y, en esa biblioteca de todo lo construido, no se define la resonancia temporal a partir, solamente, de ciertas obras o de ciertos arquitectos. Para construir la resonancia temporal no se debe descartar lo mejor de la cultura de los arquitectos, pero se debe tener en cuenta, además, no sólo la arquitectura cotidiana, la arquitectura popular, etc. sino también los conjuntos urbanos, los tejidos, los paisajes, las situaciones... En este sentido la resonancia constituye la mejor contribución al realismo (y del realismo) que así podrá desenvolverse con soltura entre la abstracción y el naturalismo. La arquitectura, hasta la primera mitad del siglo XX, tuvo que ver con desarrollos del sistema económico donde, uno de sus roles, fue el de colaborar en la creación y construcción de las nuevas tipologías que eran necesarias para apoyar aquellos desarrollos. Es decir, se ampliaron los componentes que constituían la biblioteca de lo construido. Ahora, en la etapa postfordista, parece no ser necesario contar con nuevas tipologías físicas, al menos, con la claridad y la importancia que tuvieron en épocas anteriores. De lo que mayormente se trata, en la actualidad, es de reelaborar las tipologías existentes en escala y calidad. Todo se mezcla y es más grande (o más pequeño, como en el caso de los lugares relacionados con los nuevas formas de producción), para más gente, y debe tener unos niveles muy altos de desarrollo tecnológico. En cualquier caso, es posible que, a la luz de coordenadas como las de otras formas de organización económica o del uso más racional de las energías, también estos aspectos del tamaño y de la sofisticación tecnológica deban ser revisados.**

*De modo que hay una verdad, pero no la posibilidad de transmitirla; existen medios de transmisión, pero no transmiten ni enseñan nada. Esta desconexión esencial en nuestra cultura sigue manifestándose en cada ocasión como un contraste entre lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, los “anciens” y los “modernes”. Lo que actualmente esta “querelle” impide ver es que tanto lo viejo como lo nuevo se han vuelto rigurosamente inaccesibles. Pues no es verdad que nuestro tiempo se*

*caracterice simplemente por un olvido de los valores tradicionales y por un cuestionamiento del pasado. Al contrario, quizás nunca una época ha estado tan obsesionada por su propio pasado y ha sido tan incapaz de hallar una relación vital con él, tan memoriosa de la “Halakha” y tan inepta para darle una consistencia “aggádica”. Extrañamiento y “readymade”, “détournement” y cita fueron en nuestro siglo las últimas tentativas para reconstruir esa relación (la vanguardia, cuando es consciente, nunca está dirigida hacia el futuro, sino que es un esfuerzo extremo por recuperar una relación con el pasado): su ocaso señala el comienzo de un tiempo en que el presente, petrificado en una facies arcaica, es siempre un escombros, mientras que el pasado, con su alienada máscara moderna, no es más que un monumento del presente. Giorgio Agamben, “Infancia e Historia”, Giulio Einaudi 1978/ Adriana Hidalgo editora S.A. 2004.*