

El arquitecto y profesor Carlos Martí ha renovado mi interés por la arquitectura de la memoria¹, a partir de sus precisas observaciones sobre la nueva dimensión de la capacidad de evocación de la arquitectura del movimiento moderno y de sus “fracturas” figurativas en relación al arte de las academias de siglo XIX.

Se trata, nada más ni nada menos, que del viejo problema de la memoria en la cultura occidental y de los profundos cambios de este problema en nuestro siglo, expresados explícitamente en los trabajos de Henri Bergson, Gilles Deleuze (que hizo su tesis doctoral sobre Bergson) y finalmente, de Paul Ricœur, que en sus últimas obras ha construido la primera teoría de la “memoria”, moderna y actual.²

No escabará a ningún arquitecto sensible que esta problemática de la memoria

los escritos proféticos de Platón, brillantemente analizados por Jacques Derrida en su KHÔRA³, poco o casi nada se había desarrollado en nuestra cultura aparte de los trabajos, muy separados en el tiempo, que he citado. Por que el tema, como demuestra el último libro, fundamental, de Paul Ricœur, es complejísimo, y sin clarificarlo, de nada sirve al arquitecto, perplejo, entre los defensores de la “momificación” de las ciudades y de su memoria, por una parte, y los defensores de que destruir es ya innovar, por otra parte, ambos destructores, por un igual, de la memoria. Voy a intentar resumir los resultados de las indagaciones de Paul Ricœur a partir, como decía, de los trabajos anteriores de Deleuze y Bergson, y, obviamente, de la filosofía clásica griega y de muchos otros. De una manera muy esquemática las reflexiones de Paul Ricœur han llegado al siguiente punto:

1) El Relato de Ficción (y el proyecto) y el Relato Histórico (y la ciudad construida) son complementarios, y de su encuentro, o entrecruzamiento, nace el espacio/tiempo vivo, social y humanamente productivo.

2) Recordar es, entonces “proyectar hacia atrás”, en forma contrapuesta a inventar hacia adelante (hacia el futuro) o “proyectar hacia adelante”. El presente se construye como cruce, o entrecruzamiento, o “inversión”, entre memoria y innovación. (Proyecto hacia atrás y hacia adelante).

3) La memoria justa, feliz y viva, en el presente, no es ni olvidar todo, ni recordar todo, sino un “trabajo”, que construye la distancia óptima entre el “recuerdo justo” y “la innovación justa”. Tomando como ejemplo el “trabajo” de “duelo” de

Freud, por el que, no aceptar la muerte de un ser querido o ignorarla, produce, igualmente, la patología humana y la muerte de la vida psíquica, y donde solamente el trabajo feliz, del duelo, de: “ser vivo en el recuerdo de lo que fue” y de “olvidar que vive”, o de “perdonar los malos recuerdos”, puede ser positivo.

4) *Para recordar, pues, hay que olvidar.*

5) Así la historia real es proyecto y memoria y las historias pasadas posibles, o virtuales y futuras, son también proyecto y memoria. *Solamente intercambiando el pasado como proyecto y el futuro como memoria podemos construir una cultura viva.*

6) La base de todas estas reflexiones, como decía, está en la filosofía clásica griega (Platón y Aristóteles sobre todo), Henri Bergson y Gilles Deleuze. (Siempre según Paul Ricœur).⁴

Arquitectura y memoria, hoy

El corolario de todo este galimatías filosófico es que los arquitectos no podemos escaparnos del tiempo o del espacio, “reales”, para instalarnos en el tiempo espacio “virtual”, sin que estas formas “virtuales” se nos transformen en mitos “reales” (mediáticos y/o religiosos) de un fanatismo que llega hasta la autodestrucción y la extrema violencia. Dicho de otro modo: la arquitectura se instala en el espacio/tiempo “vivo”, en el cruce entre realidad y virtualidad, memoria y proyecto, si, y solo si, se consigue superar, *tanto la reproducción mimética de un pasado (sea este figurativo o abstracto) como la instauración de una arquitectura virtual, transhumanista (- insensible ante cualquier sufrimiento-) que nos aboca necesariamente al fanatismo y a la indiferencia global.*

La consecuencia inmediata es que la arquitectura no puede ya apoyarse en la repetición de formas históricas, una falsa memoria, ni en el “collage” de estilos, una manipulación de la memoria, ni en la repetición de formas iguales, una memoria mecánica, ni en la obra totalmente enigmática basada en la pérdida total de memoria, de “cualquier” memoria.

La arquitectura, está, pues, condenada, a buscar en cada proyecto la memoria “justa”, “exacta”, la que consigue el equilibrio vital entre olvido y recuerdo, equilibrio a partir del cual las relaciones inter-subjetivas encuentran en los edificios y en las ciudades el soporte “justo”, “exacto” y “feliz”⁵ para decidir y desarrollar las acciones sociales necesarias en cada momento histórico.

Los excesos de la memoria, en uno u otro sentido, produce una arquitectura que nace excesivamente anclada en el pasado o en futuro, y no en un presente culto, rico y bien medido, capaz de soportar acciones y deseos más y más ajustados a la situación social actual. Estos excesos tienen su origen en actitudes de los arquitectos autistas, esquizofrénicas, paranoicas y/o depresivas, que paralizan la capacidad de una arquitectura como memoria feliz.

Memoria y Sociedad: dos posturas

Antes de pasar al comentario de alguna obra concreta, hay que atacar de frente

una diferencia esencial entre dos maneras opuestas de definir la memoria, que llamaré “intrínseca” y “extrínseca”, parafraseando la conocida distinción de Peter Eisenman, el cual, por cierto, desarrolló un agrio debate sobre este tema con Jacques Derrida hace unos años⁶, que acabó de mala manera debido justamente al tema que nos ocupa. La extensión de este artículo no me permite ser más “explícito” con respecto a dicho debate⁷.

La postura “intrínseca” defiende que es desde y a través de la propia experiencia arquitectónica y de la propia documentación de la obra: planos, fotografías, *tal como los arquitectos las valoran*, lo que constituye el conocimiento base de cualquier consideración sobre la arquitectura. Esta “memoria implícita” no es partidaria de relacionar la arquitectura estricta con la “arquitectura” a nivel general abierta a las ciencias sociales, filosofías, teorías de la historia, ciencias matemáticas, etc.

La postura “extrínseca”, que yo defino también como memoria dialógica, defiende que el conocimiento disciplinar no puede definirse “desde dentro” sin abrirse a la situación inter-disciplinar, o inter-textual. Por lo tanto el significado y el valor cultural de un edificio o de una ciudad no puede saberse “desde dentro”, intrínsecamente, sino solamente desde el análisis de cómo el significado intrínseco se relaciona “extrínsecamente” con toda la cultura, la sociedad, la historia, etc., no específicamente arquitectónica.

Evidentemente, no hay *memoria extrínseca sin memoria intrínseca*, desde una perspectiva dialógica; en cambio, para los defensores de la memoria intrínseca, sí que existe un conocimiento de la arquitectura construido al margen de lo que éste significa en el mundo exterior a la disciplina arquitectónica.

Ello nos lleva a una paradoja, ya que muchos defensores de la memoria implícita, justifican su arquitectura a partir de la poca consecuencia y sensibilidad de la sociedad con respecto a la arquitectura. O sea que, en el fondo, se trata de una postura anti-dialógica más que de una autonomía del conocimiento arquitectónico. Es decir: los arquitectos (unos pocos) definimos lo que es de verdad la arquitectura y nos mantenemos incontaminados ante una sociedad (todos los que no son estos pocos arquitectos) ignorante, inconsciente, con respecto a la arquitectura, que nos impide hacer una buena arquitectura. Es evidente que estamos al otro lado de una postura que valora lo extrínseco como base esencial de una dialogía que permeabiliza las relaciones entre arquitectura y sociedad.⁸

He caricaturizado una oposición que desde: “yo soy el único buen arquitecto del mundo y yo creo la memoria de los buenos arquitectos que toda la sociedad, ignorante, ha de aceptar”, hasta: “los arquitectos construimos el mejor territorio posible a partir de la cultura actual de nuestra sociedad, tratando, de optimizar lo que apoya la buena arquitectura (intrínseca) y de anular los valores negativos”. Desde una postura extrema a la otra, repito, hay una finísima gradación intermedia. De hecho cada arquitecto y cada proyecto autodefine su “permeabilidad”, y la asimilación de disciplinas “extrínsecas”, a la propia arquitectura.⁹ No existen, en la práctica, arquitecturas cien por cien “intrínsecas”, empezando por el mismo Peter Eisenman que después de zanjar el debate con Jacques Derrida con un último, despectivo y definitivamente agresivo: “*Usted no sabe nada de arquitectura*”, se

1. Spagenbergen y Steinkilberg arquitectos, edificio en Berlín
2. Spagenbergen y Steinkilberg arquitectos, edificio en Berlín



1

2

permite asimilar en sus proyectos conceptos y fenómenos físicos y sociales que vienen de la semiótica, de la filosofía, de la historia urbana, de las ciencias sociales y psico-sociales (alabando a Christopher Alexander), de la informática, etc. Es decir una postura anti-dialógica, “virtual”, que esconde o representa una cultura dialógica “real” de la que los arquitectos (intrínsecos) parecen avergonzarse.

La memoria necesaria (justa, bella y exacta) de la arquitectura

Tal como indicaba G. Gadamer la solución arquitectónica justa, bella y exacta (feliz) es la que soluciona simultáneamente el objeto en sí y su relación con el contexto, de tal manera, que el contexto antes y después de la construcción del nuevo objeto justifica “felizmente” la forma de este. Esta “felicidad” en lo estético, en lo ético y en lo científico de la arquitectura se manifiesta en la permeabilidad y inversión entre objetos y contextos, hasta el punto en que las diferencias entre el antes y el después, entre el olvido y el recuerdo, lejos de interferir y dificultar la calidad de la arquitectura global resultante, consiguen una articulación cualificada y viva. Esto es lo que defiendo con la memoria “dialógica”, abierta a la memoria justa, bella y exacta, y cerrada a la memoria patológica de la imitación (olvido cero) o de la indiferencia al contexto (olvido infinito). Como indica Paul Ricœur, calibrar el olvido justo y necesario es la base de una buena memoria.

Contra lo que podría postularse, y evitando el error de Peter Eisenman de identificar un estilo con lo “intrínseco” y los demás con “lo extrínseco”, el arte abstracto, no figurativo, es un excelente medio para conseguir esta memoria justa (en lo ético) bella (en lo estético) y exacta (en lo científico) porque permite evitar la imitación (olvido cero) y, a la vez, construir el recuerdo necesario (evitando el olvido infinito). Pero, para conseguirlo ha de asimilar el contexto “no-abstracto”, “invirtiendo” el futuro con el pasado, y el pasado con el futuro. Fue el arquitecto Peña Ganchegui el primero que me orientó en este análisis, hace ya bastantes años, al indicarme lo afortunado de un objeto abstracto en la naturaleza o entre edificios “figurativos” y lo desacertado de los monumentos “abstractos” entre objetos “abstractos”, hasta el aburrido infinito del olvido total. Por el contrario, me dijo: “qué ridícula es una escultura figurativa de un animal en medio de un bosque o de unas casas eclécticas, y qué bien que resulta en una caja de cristal o entre contextos abstractos de una arquitectura desprovista de referencias figurativas”. La memoria justa, pues, busca esta adecuación, *su* adecuación.

Los objetos en equilibrio o las condiciones de la construcción de la memoria justa

“Solamente intercambiando el pasado como proyecto y el futuro como memoria podemos construir una cultura viva”.

Repito esta frase, puesto que será la que me guiará en las imágenes que seguirán y que presentaré de forma muy resumida, solo como ilustraciones. Sin embargo, es preciso analizar antes un texto excelente, también de Paul Ricœur, sobre los paralelismos entre arquitectura y narrativa.¹⁰

Establece este autor un paralelismo muy completo entre las categorías básicas

Magda Saura, rehabilitación de una casa en el núcleo medieval de Arenys d'Empordà, 1976

3. Acceso exterior a la casa.

4. Umbral interior de la casa.



3



4

hermenéuticas de prefiguración, configuración y refiguración de la narrativa en literatura, y la arquitectura, a partir de un origen común, “prefigurativo”, del proyecto entre Construcción y Habitar (o uso), para pasar a una “configuración” del territorio construido, para acabar, finalmente, en una “lectura” del territorio por un “uso” que “refigura” lo construido.

En relación a la memoria es útil reseñar que dentro de este paralelismo la memoria espacio / temporal del relato se compara a los “lugares de la memoria” en la arquitectura, en los que nuestra mirada y nuestros pasos se detienen como el “flâneur” de Walter Benjamin citado por Paul Ricœur al final de su artículo. Pero esta “memoria” no es posible sin que el territorio “construido” tenga unas cualidades de “trama” o “intriga”, de “inteligibilidad”, o “claridad”, y de “intertextualidad”, o sea de correcta articulación entre “relatos” (o edificios) en diferentes lugares y proviniendo de diferentes épocas. O sea que el “relato” literario de alto nivel, que ocupa un lugar de privilegio en el mundo de la literatura cumpliendo estos requisitos de calidad configurativa, recuerda a los arquitectos que sus obras en un territorio deberían seguir las mismas exigencias de calidad con respecto a la trama territorial de la ciudad o del paisaje.

La memoria justa, exacta y feliz, será pues, el resultado de esta correcta configuración de la construcción de una arquitectura del territorio para conseguir así una gran riqueza refigurativa de un habitar, dando luego una réplica adecuada a la prefiguración entre habitar y construir, que estaba en el origen proyectual de este mismo territorio entre objetos en equilibrio.

La Memoria Dialógica en Imágenes

Las figuras 1 y 2 corresponden a un edificio en Berlín de Spagenbergen y Steinkilberg Arquitectos. El “diálogo” entre lo nuevo y lo viejo se establece sin concesiones a la copia, con sumo respeto a lo existente que se mantiene intacto. El respeto no implica sumisión y copia, sino lo contrario: invención e interpretación.

En las figuras 3 y 4 correspondientes a la rehabilitación de una casa del núcleo medieval de Arenys d’Empordà de la arquitecta Magda Saura Carulla (1976), lo nuevo y lo viejo se interpenetran sin destruirse, sino que, todo lo contrario, se reflejan mutuamente para construir un poder poético que se fija, se adhiere, al visitante y no quiere dejar de estar en su memoria. Nada en lo nuevo copia lo viejo, nada en lo viejo copia lo nuevo, sin embargo, el espacio, como el que se establece entre viejos amigos que se reencuentran, es “feliz”.

La figura 5 recuerda el tantas veces publicado cementerio de Enric Miralles y Carme Pinós en Igualada. Pero no por más conocido es menos poderosa su memoria. He escogido justamente esta imagen en la cual la escalera que atraviesa las tumbas es un inquietante paso que convierte un subir y bajar una escalera en una experiencia iniciática muy compleja, impregnada de simbología y constructora de “memorias”.

Y aquí se abre un viejo “mundo” de discusión, hoy muy nuevo, sobre el “origen” de esta memoria, pero este será ya otro artículo ...

1. Previos estudios en "La Arquitectura de la Memoria en la obra de Enric Miralles" 3ZU. Revista ETSAB, Barcelona, 1994.
2. *La Memoire, L'Histoire et l'Oubli*, Gallimard. París. 2000.
3. *Khôra*. Galilée. París. 1994.
4. Ver también referencias en J. Muntañola *Topogenesis*. Edicions UPC. Barcelona. 2000.
5. G. Gadamer expresó ya este concepto en *Verité et Méthode*, Seuil, Paris, 1960.
6. Leerlo en *Critical Architecture and Contemporary Culture*, William J. Lillyman, Marilyn F. Moriarty, David J. Neuman editors, Oxford University Press, Oxford, 1994.
7. Se comentará ampliamente este debate en un próximo libro.
8. Ver J. Muntañola, *Arquitectura, modernidad y conocimiento*. (Homenaje a Enric Miralles). Serie "Arquitectònics", Edicions UPC, Barcelona 2002.
9. En un curso de Master hemos analizado qué conocimientos son esenciales para proyectos concretos realizados por prestigiosos arquitectos contemporáneos. Desde el cine a la pintura, desde la antropología hasta la fenomenología psicológica, dichos arquitectos han defendido la absoluta necesidad de algunos de estos conocimientos para poder realizar sus proyectos.
10. "Architecture et Narrativité", en *Urbanisme* nº 303, 1998, Paris.

