

Tras franquear un vestíbulo muy exiguo, demasiado subdividido, se entra a espacios realmente agradables y reposados, llenos de luz natural, en unas plantas casi libres, en las que los núcleos de circulación se sitúan de manera estratégica y simétrica.

La extrema complejidad de la recepción, tratamiento y almacenaje de la sangre se resuelve con un volumen semisubterráneo, al que se accede desde los núcleos verticales y desde el aparcamiento, iluminado por un gran patio inglés, y resuelto con la máxima eficacia para un funcionamiento y normas de seguridad muy estrictas. En este sentido, la arquitectura consigue un resultado de la máxima eficacia para un programa tan específico, que requiere espacios tan especializados como laboratorios totalmente aislados de infecciones o como cámaras de conservación a bajísimas temperaturas; y que exige unos niveles extremos de seguridad para un tratamiento y almacenaje de sangre, tejidos y sus derivados tan vital para la sociedad.

La extrema climatización del edificio, según los criterios rigurosos de sostenibilidad, se resuelve con la perfeccionada solución de ventana vertical y un sistema de lamas graduables que regulan la entrada o no de luz y de sus efectos reflectantes. Todo el edificio se controla por medios electrónicos para su correcta climatización y ahorro de electricidad y agua.

Sin embargo, uno se pregunta ¿la sostenibilidad no debería ser algo más natural y bioclimático y no depender tan exclusivamente de la tecnología de los ordenadores? Ante esta solución tan funcionalista, de una gran caja y una única ventana repetida igual en cada fachada y orientación, uno se pregunta si era necesario renunciar a hacer una arquitectura expresiva, con espacios singulares y generosos. Uno se pregunta si es posible resolver hoy la complejidad de requerimientos de la arquitectura, la construcción, la habitabilidad y la sostenibilidad con una sola forma prismática y con un solo elemento, el modelo de ventana; que se va repitiendo?

En el Banc de Sang i Teixits hay una renuncia a aspectos de la arquitectura que recuerda los estrictos y austeros razonamientos de Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*.

¿No tendría que ver la sostenibilidad más con edificios sanos y versátiles, variados, cálidos y pintorescos, llenos de la vida y aportaciones de sus usuarios, más simbióticos con el entorno, con vegetación, agua y viento?

En definitiva, la discreción, neutralidad y eficacia del Banc de Sang i Teixits se contraponen a la puesta en escena del MediaTIC, con su derroche de estructura vista, espacios y artilugios.

La cuestión es si la auténtica sostenibilidad ha de ser visible. En el Banc de Sang i Teixits es tratada como una caja con un potente automatismo interno que no es visible. En el MediaTIC aparece como experimento y espectáculo. ¿No tendría que ver la sostenibilidad más con edificios sanos y versátiles, variados, cálidos y pintorescos, llenos de la vida y aportaciones de sus usuarios, más simbióticos con el entorno, con vegetación, agua y viento? ¿No serían más sostenibles edificios sencillos y bioclimáticos, sin tanta tecnología de ordenador y control interno y sin tan aparatosos artilugios y megaestructuras?

Todo ello nos lleva a preguntarnos si, realmente, ambas obras son tan opuestas como parece. Ciertamente, tienen más puntos en común que los señalados al principio: ambos son objetos aislados que no interactúan con su entorno; ambos se refieren retroactivamente a unas formas de la era de la máquina –la megaestructura y la caja minimalista– que, seguro, la arquitectura del inminente futuro más versátil y contextual, ecológica y sostenible va a superar claramente.

En cualquier caso, en el MediaTIC, de expresionismo tecnológico, hay exhuberancia de fachadas y diseño, estructura y arquitectura; y en el Banc de Sang, minimalista, un uso estricto de los elementos básicos de la arquitectura.

Josep Maria Montaner (1954) es Doctor Arquitecto y catedrático de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Un niño copiando partituras a la luz de la luna

Carlos Martí Arís

Carlos Martí Arís (Barcelona 1948) es arquitecto, doctor en Arquitectura y profesor titular del Departamento de Proyectos de la UPC. Fue subdirector de la revista *2C Construcción de la Ciudad* durante todas su singladura (1972-1985). En la actualidad es redactor de la revista *DPA* y dirige la colección *arquitectura/tesis* para la Fundación Caja de Arquitectos.

Ha desarrollado una amplia reflexión teórica vertida en numerosos escritos y conferencias. Ha publicado diversos artículos en diarios como *El Noticiero Universal* o *El País* y en revistas profesionales donde cabe destacar *Lotus*, *El Croquis*, *A+U*, *AV Arquitectura-Vivienda*, *Ciudad y Territorio*, etcétera.

Entre sus libros pueden destacarse: *Las variaciones de la indentidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura* (CLUP, Milan, 1991), *Santiago de Compostela. La ciudad histórica como presente* (consorcio de Santiago, 1995), *Sostres arquitecto* (COAC, 1999, con Antonio Armesto), *Silencios elocuentes* (Ediciones UPC, 1999) y Christian Marinotti Ed., 2002), *La cimbra y el arco* (Fundación Caja de Arquitectos, 2005 y Christian Marinotti Ed., 2006) y *La arquitectura del cine* (Colección Arquia/temas, Fundación Caja de Arquitectos Ed., 2008).

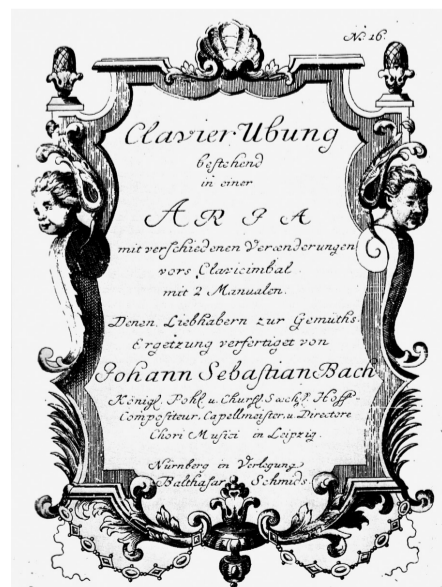
Sus actuales temas de investigación son, entre otros, *Lugar público y ciudad contemporánea* y *Años cruciales: arquitectura y cine entre 1950 y 1964*.



Las obras de los artistas están, en muchos casos, profundamente entrelazadas con su biografía.

Por ello, para introducirnos en el tema que queremos tratar (el problema del aprendizaje de las disciplinas artísticas, ya sea la literatura, la música, la arquitectura, u otras) vamos a empezar hablando de algunos rasgos biográficos de un gran artista cuya vida transcurrió con relativa placidez, sin apenas sobresaltos, sin episodios marcados por la exaltación o la tragedia. En efecto, la vida de Johann Sebastián Bach (1685-1750) no se presta a la épica de los grandes acontecimientos y las pasiones desatadas. No es una "vida de héroe", al gusto del espíritu romántico que se apoderó de la cultura pocas décadas después de su muerte. Su trayectoria personal tiene más semejanzas con la vida del artesano, acompañada al latido pausado de lo cotidiano, una vida siempre unida al ritmo del propio trabajo, al riguroso orden de los utensilios, al cuidado minucioso de los instrumentos y al paciente objetivo de perfeccionar lo ya logrado e ir consolidando el saber adquirido lentamente.

En ese sentido, no puede haber nada más opuesto al estereotipo del genio irreflexivo y excéntrico que tanto ha proliferado últimamente, que ese carácter laborioso y estable que domina por completo su vida y se refleja también en su obra. Pese a esta divergencia respecto al perfil canónico del genio, hay un acuerdo general en considerar a este discreto personaje no sólo como el máximo representante de la música barroca alemana sino como uno de los más grandes creadores de la historia, un músico gigantesco capaz de resumir las conquistas de las épocas anteriores a él y de anticipar, al mismo tiempo, las que sólo dos siglos más tarde llegarían a obtener carta de ciudadanía en el universo musical.



Entre los muchos episodios que jalonan la fecunda trayectoria de Bach, hay uno en especial que, a mi juicio, ayuda a desactivar la aparente contradicción entre su vida y su obra. Se produjo hacia 1695, cuando Johann contaba diez años de edad, pocos meses después de la muerte de su padre que le dejó en una total orfandad, obligándole a ir a vivir con su hermano mayor, organista en Ohrdruf, quien a partir de entonces asumiría el papel de tutor de su formación musical. En esa época, el entusiasmo del joven Bach por la música era ya tan intenso como para inducirle a pasar noches enteras estudiando las obras de los maestros más reconocidos. El ansia de aprender es el origen de este episodio.

En ese sentido, no puede haber nada más opuesto al estereotipo del genio irreflexivo y excéntrico que tanto ha proliferado últimamente, que ese carácter laborioso y estable que domina por completo su vida y se refleja también en su obra.

Los diversos biógrafos cuentan básicamente lo mismo con pequeñas variantes. Las cosas parecen haber sucedido así: Bach solicitó a su hermano mayor que le prestara, para ejercitarse, un libro que contenía partituras de Fröberger, Kerl y Pachelbel, entre otros, a lo que éste se rehusó. Entonces el pequeño Johann, disconforme con la decisión del hermano, le hurtó a escondidas el preciado libro y se dedicó a copiarlo con detalle durante las noches, siempre que la

presencia de la luna se lo permitía. Fueron seis meses de obstinados esfuerzos que quedaron abruptamente interrumpidos al ser descubierto en plena tarea por su tutor. Éste, enojado por lo que juzgó un acto grave de desobediencia, le arrebató al niño el manuscrito que con tanto sigilo había ido construyendo y lo rompió en pedazos ante sus ojos atónitos.

Desconocemos los daños psicológicos que este acto despótico pudo causar a la sensibilidad del joven Johann, pero a los efectos de su formación musical fue, sin duda, un acto fallido ya que, al margen de la lamentable destrucción del manuscrito, el objetivo que su autor perseguía en esta operación de reescritura no era otro que comprender y absorber los valores musicales que contenían las partituras transcritas durante esas noches de luna que el cielo quiso regalarle. Un objetivo que, por lo que hoy sabemos de la música de Bach, cabe afirmar que había ya alcanzado plenamente.

De este episodio, tal como ha llegado hasta nosotros, sorprende menos la estulticia y el autoritarismo del hermano mayor, que la determinación de ese niño de poco más de diez años que es castigado, e incluso humillado, por algo que él no podía considerar sino una acción virtuosa. Él quería imperiosamente aprender música y, además, sabía como hacerlo: dedicándole mucho tiempo y atención, ejercitándose en los aspectos técnico-prácticos, eligiendo sus propios maestros para repetir sus estrategias con la intención de impregnarse de su sabiduría. Demasiada lucidez para un jovencuelo que a su edad debía haberse limitado a obedecer y, en vez de hacerlo, ponía a todo el mundo en evidencia al afirmar, con insólito aplomo, una verdad que otros no hubiesen sido capaces de descubrir aun viviendo cien años: que, para el artista, *la transcripción no es otra cosa que el paso obligado hacia la creación*.

Johann Sebastian Bach. Variaciones Goldberg. Aria

