

**[Eduardo Souto de Moura]
la invención de problemas**

Luis Rojo de Castro

contextualización

En ocasiones la arquitectura recupera una función icónica y representativa para trasladar un mensaje de dimensión social o cultural que se disemina rápidamente por los medios de comunicación. Aparecen así imágenes arquitectónicas que operan como medio de expresión de un estado de opinión, o de una corriente ideológica, que necesitan ser visualizadas, identificadas y reconocidas. Imágenes que, consecuentemente, se ven sometidas a los esfuerzos de trascender fronteras, de internacionalizarse, pero también de banalizarse, de ser plagiadas y constantemente repetidas.

La interpretación de la obra de Eduardo Souto de Moura -que no la obra en sí-, se ha visto condicionada con frecuencia por el consumo propio de su extraordinaria divulgación. Ello ha potenciado dos discursos superpuestos, ajenos e incluso contradictorios entre sí. El uno, operativo y el otro, divulgativo. Este segundo, proclive a la simplificación propia de las técnicas de la comunicación, se ha superpuesto sobre su obra, ocultando a nuestros ojos algunas de sus cualidades.

Afirmar que vivimos en una sociedad dedicada al consumo no es probablemente una reflexión original, pero no es por ello es menos cierto. El consumo implica un gasto irreflexivo y voraz; el uso innecesario y excesivo de un objeto, de una idea o de un recurso. En este caso particular, la inmediatez del consumo y de la divulgación han hecho oídos sordos a los mensajes lanzados por el propio arquitecto que, aun declarado poco afín a la literatura crítica, ha construido un discurso fragmentario que sirve como guía para desmontar este "consenso" excesivo, amenazado por los clichés. O, al menos, es capaz de sembrar la duda. Por que otra razón afirmaría que "nuestro mirar es como el de las moscas, de múltiples perspectivas".

Por el contrario el discurso operativo de Souto de Moura, objeto de esta reflexión -aquel que describe los mecanismos y técnicas de producción de la arquitectura- no es susceptible de simplificación. La búsqueda de una síntesis fenomenológica, la construcción de imágenes perfectas y sin fisuras que ocultan su propia dificultad o la severa auto-limitación de los elementos que entran en juego en cada partida son, entre otros, señuelos inequívocos de las tensiones que subyacen bajo la apariencia de las cosas.

Por su carácter disciplinar y por su tortuosa precisión -"pienso, con una dosis de masoquismo, que me salen mejor los proyectos en los que tropiezo con mas dificultades" -, la arquitectura de Eduardo Souto de Moura queda atrapada entre los conceptos contrapuestos de la autenticidad y la simulación. Y, bajo la aparente naturalidad de las continuidades, el arquitecto, restringido por voluntad propia a los

instrumentos que proporciona la arquitectura -su único y obsesivo campo de reflexión-, construye un complejo sistema de ambigüedades y apariencias.

Toda la arquitectura portuguesa ha sufrido, en mayor o menor medida, las consecuencias de este "consenso" simplificador, cuyo origen y responsabilidad reside, en parte, en la reducción del análisis y las propuestas del Regionalismo Crítico a un conjunto de *slogans*. Una vez más, en aras del consumo. Razones históricas de coyuntura política y retraso económico propiciaron la conservación en Portugal, hasta hace relativamente poco tiempo, de patrones tipológicos, tradiciones edificatorias y oficios de la construcción en entornos urbanos y rurales relativamente intactos, y cuya absorción en la propuesta ecléctica y pragmática característica de la obra de Álvaro Siza propició una imagen instantánea: en Portugal, milagrosamente, tradición y modernidad no entraban en conflicto.

Los propulsores y defensores del Regionalismo Crítico creyeron encontrar en la arquitectura portuguesa un ejemplo de equilibrio entre las necesidades funcionales, tecnológicas o materiales de la arquitectura contemporánea y el conocimiento de los medios y técnicas locales más eficientes para la resolución de problemas específicos de cada entorno: rendimiento climático, economía de la construcción y continuidad sin conflicto en la escala y en el paisaje. Con ello resolvían dos conflictos a un tiempo: por un lado, se ofrecía una alternativa operativa sólida y crítica a la corriente Post-moderna en expansión; de otro, se construía un discurso que, aunque ligado a la modernidad, era suficientemente autónomo y crítico con respecto a esta como para justificar su validez. Y, como consecuencia, la paradójica y retórica afirmación de F. Tavora "Cuanto más local, más universal" dejó de extrañar.

Los protocolos locales se elevaban a la condición de últimos bastiones de la resistencia no solo frente al internacionalismo homogeneizador que había caracterizado el proyecto moderno, sino también frente al eclecticismo historicista y el cinismo propio de aquellos años 'post'. Y, lo que es más interesante, estos, los protocolos locales, terminarían por mediar en el discurso binario entre homogeneidad y localización reproducido nuevamente en las polémicas de la globalización.

Sin embargo, esta herramienta crítica tan aparentemente afín a la especificidad y a las particularidades nos enfrenta a afirmaciones excesivamente generales, ofreciendo como resultado un 'cajón de sastre'. Y nos obliga, necesariamente, a empezar de cero, obra por obra, propuesta por propuesta.

simulación

Bajo el manto de esta recién descubierta *autenticidad contemporánea*, surgida a la sombra del regionalismo contextualista, quedaron protegidas múltiples y diferentes idiosincrasias, de entre las que destacaron en su momento las de Shindler, Lewerenz o Barragán. Pero también la de Eduardo Souto de Moura, indisolublemente asociado al paisaje portugués y a la manipulación de sistemas constructivos tradicionales.

En el caso de Souto de Moura, la autenticidad se conforma como un discurso complejo, ya que se bifurca sucesivas veces, para volver sobre si mismo, para ponerse en cuestión. Hay una autenticidad disciplinar, construida desde la reivindicación de la coherencia como la forma de trabajo afín a la arquitectura. Hay una autenticidad matérica, convocada como idea y como imagen, que caracteriza las casas patio construidas desde el inicio de su vida profesional. Y hay una autenticidad ambiental, ligada a la continuidad con el entorno, pero exclusivamente cuando este es 'natural como una ruina'. (¿no estamos ante una paradoja?)

"Me interesan las ruinas, son lo que más me gusta de la arquitectura, porque son el estado natural de una obra..."

La ruina es un huella anterior, un vestigio, la marca de acción previa que asegura la continuidad con lo nuevo. Pero, tal y como proponían los pintoresquistas ingleses del siglo XVIII, también nos anuncia el deseo de añadir y no de borrar, de mantener el control aunque de manera imperceptible. En definitiva, introduce la utilización de un sistema operativo más complejo que a veces se muestra como orden y como forma, pero que otras se camufla como preexistencia o como contexto.

La naturalización, como la autenticidad, no puede ser el resultado de una búsqueda. Sin embargo, su simulación estratégica permite equilibrar las técnicas disciplinares de la conexión y la fragmentación, o la continuidad y la diferencia. Pero bien entendido que la arquitectura y su entorno son abordados como una misma cosa, al menos desde un punto de vista disciplinar. Ambos, la arquitectura y el entorno, se construyen con las mismas técnicas, para alcanzar un mismo propósito, construir un único equilibrio. Solo se diferencian en su grado de visibilidad, en su deseo de hacerse presentes o imperceptibles, formales o ambientales.

La arquitectura despliega, por tanto, una estrategia cuya coherencia no es explícita, cuya naturalidad está construida, y cuya autenticidad es simulada. ¿Pero, acaso podía ser de otra manera?

La casa en Moledo do Minho es un ejemplo paradigmático en la implementación de estas técnicas, aunque muchas otras obras servirían igualmente como ejemplo. En este caso particular su planta, repetitiva y anónima, parece inmediata: una cocina, un salón-comedor, tres dormitorios y dos baños a lo largo de un pasillo recto. Encima, una losa de hormigón "como caída del cielo" . Entorno a ella, un paisaje construido con bancales y ruinas de un pasado agrícola anónimo. Hasta ahora, lo que se vé. Pero, ¿y lo que no se vé, pero que está presente?

Por ejemplo, la estructura. ¿Quién sujeta la losa? Desaparecidos los pilares, liberados ambos frentes de cristal de la obligación de mediar con los soportes, el espacio se hace más isótropo, pierde frontalidad, y la casa queda atrapada, simétrica, como un estado intermedio entre el valle y la roca. Reivindicando de este modo una condición exenta y longitudinal, su transparencia se incrementa proporcionalmente a la ligereza ganada por la losa. La caja de cristal se impone a la arquitectura de habitaciones: la planta no es literalmente libre, pero la idea de un espacio abierto y continuo merodea con eficiencia, para terminar afirmándose.

O, por ejemplo, la entrada, cuya ubicación -cuidadosamente camuflada- es

difícil de adivinar. Ello permite mantener continuos e uniformes los muros de vidrio longitudinales, cuya carpintería corredera acentua su condición de planos autónomos. Pero también permite reforzar su vocación de envolvente con tendencia a desaparecer, de pasar finalmente inadvertida. Ajena a la idea de cerramiento y de fachada, evita la frontalidad e impone la tangencia, la percepción en escorzo.

O, por ejemplo, la multiplicidad de equívocos creados entre las cosas y las imágenes de las cosas. Algunas son conocidas, como propiciar la confusión entre las paredes y los muebles, entre lo que es fijo y lo que es móvil, para fomentar la idea de la planta libre. Otras son esquivas, como la diferencia entre ambos planos de vidrio: el que mira al valle es de madera, más sólido y material, interesado en marcar un límite psicológico; el otro es más ligero y metálico, del color de la piedra, capaz de desmaterializarse y desaparecer, o de reflejar el exterior e interiorizar la roca tallada.. Iguales pero diferentes, afirman y niegan la simetría longitudinal introducida por la arquitectura entre el valle y la roca.

Finalmente, el equívoco entre su vocación abierta y transparente, por un lado, y su intensificada paleta de materiales confortables y protectores por otro -¿es un mirador o es un refugio?-, nos confirma la sospecha. El espacio susceptible de ser transformado por la arquitectura es todo. La casa quiere interiorizar el paisaje, depende del paisaje, se extiende en él, quiere formar parte de él. Por ello, el paisaje, el entorno, debe ser re-construido, o deberíamos decir simplemente construido. Muros de bancada, plataformas horizontales, vacíos en la roca descarnada, plantación de árboles, rasantes de la ladera,... todo forma parte de un mismo problema, y todo debe recibir su forma apropiada para construir la apariencia del equilibrio, la imagen de la naturalidad. Pero, para ello, no todo debe percibirse igual ni tener la misma presencia.

La arquitectura asegura el control a través de una coherencia interna construida para cada ocasión, legible como figura, como geometría y como repetición, haciendo aparentemente de cada obra un ente autónomo, cuya aspiración a la autosuficiencia estética los aproxima a la modernidad y los aleja de nosotros. Sin embargo, el control no se limita a esto. De hecho, se extiende más allá, para construir también un contexto con la misma precisión que la edificación, incluso con las mismas herramientas. Naturalizar la arquitectura y artificializar el entorno son la misma cosa; dos operaciones de simulación para construir la realidad.

Si esto es así, habrá que empezar a hablar del contexto y de la localización de otra manera distinta, menos lineal e ingenua. No en vano sabemos que hoy lo universal es la simulación de lo local y que la autenticidad es un sabor.

No debería sorprendernos, por tanto, que cuando los proyectos se trasladan a los entornos urbanos y consolidados -el edificio de Viviendas y Oficinas en Maia, las Viviendas en Rua do Teatro o las Viviendas en la Plaza de Lieja-, la arquitectura se quede desnuda, puesta en evidencia su autonomía, expuesto su orden homogéneo y reglado.

Faltos de un entorno envolvente capaz de ser manipulado y construido 'ad hoc', de un marco fenomenológico y ambiental que pueda establecer con los edificios una relación especular y simbiótica, los volúmenes

abstractos surgen con rotundidad, poniendo ahora de manifiesto su confianza en la coherencia de la estructura, de las formas identificadas por límites precisos, con figuras que revelan una geometría cerrada, ajena a la ambigüedad o la contradicción.

"Es una de las ventajas de la estructura Do-mino, que puede completarse en el exterior según las intenciones figurativas de cada arquitecto"

En la ciudad la arquitectura se enfrenta a un entorno fragmentario e incompleto que se manifiesta como conflicto, expresión inequívoca de contemporaneidad. Y, con ese mismo carácter contemporáneo, el conflicto regurgita en la forma de pragmatismo operativo, haciendo paradójicamente innecesaria la simulación allí donde precisamente se ha gestado y reproducido: en la ciudad. Y, en su lugar, se ofrecen las imágenes representativas de un orden articulado y ensamblado.

la construcción de un problema

"Cuando todo parece desarrollarse sin problemas, [Álvaro Siza] se inventa las dificultades, crea cierto dramatismo; sino las maquetas, cubiertas de polvo, se vuelven grises."

El propósito de estas palabras del propio Souto de Moura es, evidentemente, ayudar a entender el proceso de trabajo de Álvaro Siza. Sin embargo, en el trabajo de Siza se adivina una capacidad de coincidencia con el mundo ajena a la dificultad. Podremos llamarlo naturalidad, pragmatismo o talento. El hecho es que su arquitectura se aparta de los conceptos de resistencia para integrarse en entornos dispares sin aparente dificultad, o al menos con la capacidad para redimir y absorber tal dificultad, ocultándola a nuestros ojos.

A pesar de su imaginería blanca y abstracta, su arquitectura evita el conflicto por principio: dialoga con las tradiciones locales a través de la invención, con las instituciones a través de una monumentalidad cívica, con el paisaje a través de las técnicas más contemporáneas de la figuración y la fragmentación, y con el sistema productivo en general aceptando con provecho los sistemas convencionales disponibles (materiales, estructurales y técnicos).

"La aparente simplicidad de las imágenes obliga siempre a soluciones tortuosas, a masacres de la vegetación, alterando los materiales. ¿Cómo puede ser que el mismo muro interior salga al exterior presentando el mismo aspecto?"

Por el contrario, la arquitectura de Souto de Moura solo puede entenderse como reflexión disciplinar, como discurso sobre la arquitectura. Por eso es interesante preguntarse como y por qué un trabajo tan opaco y preciso, -tan tortuoso, en sus propias palabras-, es capaz de producir imágenes tan accesibles y equilibradas, tan 'naturales', propicias para la divulgación entre audiencias más amplias.

La arquitectura se produce como resultado tanto de resolver problemas específicos, funcionales, constructivos, económicos o técnicos, como de la necesidad de poner a prueba las herramientas que le son específicamente propias demostrando su efectividad, su operatividad, su flexibilidad. Por ello, su técnica de trabajo está jalonada de dificultades construidas y de limitaciones autoimpuestas.

El ejercicio de la arquitectura es el ejercicio de su pensamiento, la demostración de que es un sistema de conocimiento y análisis de aquella parcela de la actividad humana dedicada a la producción de la realidad material y del habitat humano. Y ese ejercicio, esa práctica, debe autoalimentarse, reflexionar sobre sí misma como disciplina y como método, como técnica y como herramienta.

¿Como podría explicarse sino tantos ejercicios de virtuosidad y control planimétrico? Para Souto de Moura la planta es como el tablero del ajedrez, en el que los movimientos reglados se suceden para mostrar distintas estrategias normativas, para doblegar el problema, para solucionarlo. Pero, como en el ajedrez, cada problema, cada partida, una vez planteada puede resolverse de múltiples maneras, tantas como uno pueda imaginar dentro del marco del tablero y sus normas.

Sirva como ejemplo las Viviendas en la Plaza de Lieja, cuyas tres plantas superpuestas se adaptan y modifican a la secuencia de posiciones de la puerta de entrada al apartamento: a la derecha en la planta primera, a la izquierda en la planta segunda y de frente en la tercera. Como en un tablero, en cada planta se dibuja una estrategia posible para una misma partida, y el mismo problema es solucionado varias veces, en cada planta, como variaciones de una técnica virtuosa, de un método complejo y normalizado.

Pero esta vocación disciplinar, este interés por resolver problemas específicamente arquitectónicos -aquel area de conocimiento que, aunque no el único, es el propio de los arquitectos- evidentemente no es suficiente. Aunque esté mal decirlo, la arquitectura resuelve problemas en la misma medida en que los crea. Por eso es una forma de conocimiento del mundo, una manera entre tantas otras de acercarse a él.

O aceptamos esta hipótesis, o nos resultará más difícil comprender, por ejemplo, el proceso de producción del Estadio de Municipal de Braga. Construido contra la pared de piedra de la cantera del Monte Castro, acumula en su arquitectura una secuencia de decisiones que conviene enumerar y analizar.

Sus cuarenta metros de altura median entre el nivel del núcleo urbano y la explanada natural que, extendiéndose hacia el norte, construye la vega del río Cávado.

El acceso principal del público se produce por el norte, a través de una explanada de aparcamiento cuya dimensión se controla por medio de una plantación reticular de abedules. Desde la explanada, subiendo una ligera pendiente, nos acercamos al Estadio en diagonal, acompañados por su vista escorzada, lateral. Desde este punto de vista, el Estadio se entiende como un recipiente cóncavo, como una vasija abierta, percibiendo a un tiempo el espacio interior y la cáscara envolvente.

A medida que se asciende por la suave pendiente, el escorzo se transforma en visión frontal de la estructura de hormigón del graderío Norte. Enfrentados a las pantallas de hormigón, estas pierden su carácter de estructura en favor de la composición monumental de un fachada cuya forma báscula entre el orden clásico y la repetición moderna.

Sin embargo, esta primera impresión pronto se ve cuestionada por

múltiples particularidades que sugieren -obligan- a nuevas lecturas: la existencia de escaleras ficticias en los extremos; la inestabilidad de la plataforma de apoyo, sustancialmente inclinada como si fuera "terreno natural"; la presencia de múltiples rampas de pendiente contrapuestas y variables, poniendo en cuestión la presencia de una base e impidiendo que nos acerquemos al "pórtico"; o la inquietante inclinación de este hacia adelante como consecuencia de su función de contrapeso de la cubierta tensada, capaz de poner en evidencia que no estamos ante el plano frontal de una fachada sino ante un artefacto estructural.

Las rampas, ordenadas como las teclas de un piano, materializan finalmente el carácter instrumental de filtro asignado a este frente. Unas, las pares, ascienden suavemente para llevarnos al graderío norte que se levanta ante nosotros. Otras, las impares, descienden con la misma suavidad para dirigirnos a la grada sur por debajo del campo, a través de una sala hipóstila de la misma dimensión que el campo, situado inmediatamente encima.

Incrustado sobre la roca, inaccesible -a drede- por los laterales, el público que accede por la entrada principal debe "by-pasear" el campo de fútbol por debajo para llegar al graderío sur. Un recorrido que nos lleva hasta la pared de roca excavada, y que como una caverna laberíntica, se eleva hacia arriba atravesada por pilares, escaleras, ascensores y núcleos de baños exentos. Una caverna limitada indiscriminadamente por la pared de roca y por la losa de hormigón del graderío sur, ahora a nuestras espaldas. Creíamos haber entrado, pero nuevamente estamos fuera, o quizá debajo.

El terreno de juego, verde y artificioso, se muestra rotundo, rectangular y plano visto desde la fuerte pendiente de ambos graderíos. Estos, ahora sorprendentemente simétricos y enfrentados como imágenes especulares, dominan el campo con rotundidad, extendiendo sus límites en la cubierta tensada que lo sobrevuela. Y todo ello hace más evidente la presencia de los dos laterales abiertos, cuya presencia como espacios vacíos y como terreno natural -aunque no sean naturales en absoluto-, contrasta con la geometría precisa y repetitiva de los graderíos de hormigón, exagerándola.

Este conflicto visual entre la rotundidad geométrica y formal del estadio y las paredes naturales e informes que lo rodean encuentra, finalmente, un punto de síntesis en la cubierta tensada, cuyos cables, deformados por el peso, son capaces de camuflar su secuencia repetitiva en la textura cambiante de su entorno paisajístico.

Finalmente, descubrimos que el Estadio también tiene un acceso desde arriba, desde la ciudad, y que la simetría frontal de los graderíos se complementa con la simetría horizontal de los accesos: a pesar de su carácter de impedimento impuesto contra la ladera, la cavidad entre el hormigón y la roca nos permite transitar un recorrido, de abajo a arriba o de arriba abajo, que esquivo el estadio para mostrárnoslo por detrás y por debajo. Un "bypass" que, a modo de paseo arquitectónico -de "promenade"-, hace visible el conjunto de técnicas y mecanismos que posibilitan la construcción del artefacto.

Una vez más, la arquitectura se construye como un sistema de discursos superpuestos, entrelazados pero autónomos entre sí. Algunos tienen por objeto instrumentar soluciones a problemas específicos; otros tan solo formular preguntas.

¿Y si provocáramos que el fútbol se contaminara con la escenografía del teatro?

Madrid, Abril 2005

"Nuestro mirar es como el de las moscas, de múltiples perspectivas. Es así y tenemos que adaptarnos a esta atomización fáctica de los mensajes culturales. Que es tanto más irresistible y devoradora de nuestro propio tiempo, aquel en el que pensamos, en lo que recibimos, que es un mensaje sin sujeto, puro flujo de todos y de nadie. Detener ese flujo, recuperar nuestra capacidad de juzgarlo, no solo es una forma de no resultar disueltos en él, sino también de ser libres. Cada vez resultará mas difícil y, por ello, ser arquitecto será mas apasionante." *Eduardo Souto de Moura*. Gustavo Gili, Barcelona 2004. Pág. 365.

Eduardo Souto de Moura. Opus Cit. Pag 214

Mónica Daniele. Entrevista Biográfica a Eduardo Souto de Moura, Diciembre 2002. Gustavo Gili, Barcelona 2004. Pág. 436

Eduardo Souto de Moura. Memoria del Proyecto.

Eduardo Souto de Moura. Gustavo Gili, Barcelona 2004. Pag 215.

Eduardo Souto de Moura. Gustavo Gili, Barcelona 2004. Pag 61.

Eduardo Souto de Moura. Gustavo Gili, Barcelona 2004. Pag 93.

PAGE