



Zaha Hadid. Vivienda Social para la IBA, Berlín, 1985.
Foto del exterior.

“El primer intento de usar un modelo generativista en la comparación de lenguas fue propuesto por Z. Harris. Harris hizo un intento de modelo comparativo en su *Transfer grammar* (1954)... El modelo de Harris establece un conjunto común de estructuras para las dos, o más, lenguas contrastadas, y un conjunto de reglas de transferencia de una estructura dada en la lengua materna a una estructura, diferente pero equivalente, en la lengua de llegada... Di Pietro resume la fórmula de Harris de la siguiente manera:

$$RLm + (RLII - RLm) = RLII$$

es decir, las reglas de la lengua de llegada se obtienen mediante la suma de las reglas de la lengua materna y las reglas de la lengua de llegada que no se encuentren en la lengua materna. En esta formulación se haya implícita la idea de que existen reglas que son compartidas por ambas lenguas, que las lenguas tienen una base común, idea claramente relacionada con la hipótesis de los universales lingüísticos que los gramáticos generativistas iban posteriormente a defender.”*

*Luis Querada Rodríguez-Navarro. *Robert di Pietro y la lingüística de contrastes*.

no en su significado. Estas posturas Giulio Carlo Argan la llamó “*arte cinética*” en un primer intento de entender el momento>>fig90.

“cualquier pesquisa... Debe tener como objeto no una única imagen, sino una secuencia de imágenes, y no pudiendo considerarse ninguna como privilegiada o mas significativa que las otras. Lo que interesa ya no es la imagen per se y sí el ritmo de la producción, reproducción, asociación y mutación de las imágenes. Un elemento esencial de la investigación visual es, pues, el factor cinético. Este puede estar implícito en la secuencia de imágenes dadas; como en el caso de observadas dar una impresión de que se mueven, generando unas a otras.”¹⁰

A partir de aquí el proceso pasa a tener mayor importancia que el propio proyecto. Y la seriación de la que Argan habla en arquitectura estaría constituida únicamente por variaciones de orden formal. Entonces si en la lingüística generativa no interesa lo que queremos decir y sí el cómo lo estamos diciendo, para la arquitectura fundamentada en la lingüística, no interesa el proyecto final y sí cómo hemos llegado a él, el recorrido, la significación de estas variaciones formales. Dentro de esta filosofía el objeto que se construye ahora representa sólo una parada arbitraria en una secuencia fílmica, “*kafkiana*” si se quiere, ya no hay inicio, no hay final, sólo desarrollo conceptual>>fig90. La radicalización de esta postura buscó también un vaciamiento de significación explícita de la obra. Esto abarca desde el nombre de la obra, casa 1, casa 2, casa n, hasta el entendimiento de que la obra no representa (significado explícito perceptivo) absolutamente nada que no sea a sí misma>>fig57; ni a su propio autor, ni a su materialización tectónica. Autismo formal en estado bruto donde la geometría racional

¹⁰ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p 563. (T.d.a.).



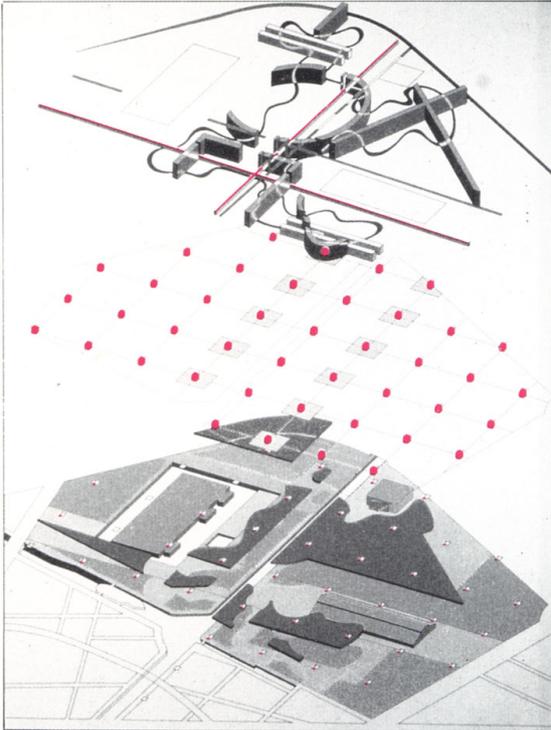
Bernard Tschumi. Parque de La Villette, 1982. Esquema procesal.

generalmente de formas puras y regulares estructuradas organizadas, interceptadas y relacionadas juegan el papel preponderante. También hay un cambio de nomenclatura, ahora es **la obra**, como **obra de arte**, la arquitectura pasa a ser encarada como **objeto**, como maqueta. Su mejor representación es por medio de la perspectiva de tipo isométrica>>fig72-73. Una perspectiva que no es real porque no es el reflejo de la vista lo que se representa, se representa sólo el objeto como objeto y [des]contextualizado de su entorno y de cualquier referencia o interferencia humana. En un momento también se la trató como una “*arquitectura de cartón*”¹¹ por que así vaciaría aun más los contenidos figurativos, las casas eran pues construidas en estuco pintado de blanco para que se vieran como maquetas.

Seguiremos buscando las identificaciones de los procesos de arquitectura con la lingüística y con la narrativa y como estos mecanismos de la narrativa fueron introducidos en la arquitectura. O sea, verificaremos la absorción del discurso narrativo por los procesos de proyecto arquitectónicos>>fig94,108,118.

de la sintaxis al texto. En una actitud *demodé* y agotadas las posibles salidas de la sintaxis formal se buscan nuevas orientaciones de investigación que son encontradas principalmente en la narrativa y en trechos de textos filosóficos y psicológicos. La utilización de la literatura del absurdo, como son las narrativas de Borges, Kafka y Beckett>>fig126, también formó parte de este juego que se amplió y que fue ganando nuevos adeptos en casi todas las áreas del conocimiento. Los proyectos parten así de elucubraciones de la escritura. Hay una

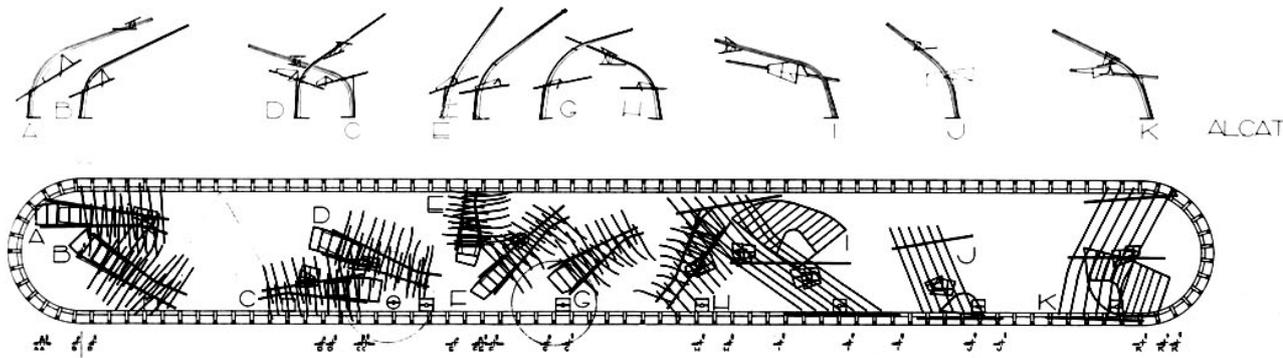
¹¹EISENMAN, Peter. “Castelli di Carte: Due Opere di Peter Eisenman”. *Casabella*, nº 374, febrero, 1973, p 17-31.



Bernard Tschumi. Parque de La Villette, 1982. Esquemas de Layers.

Tschumi trabaja el parque con tres diferentes capas de objetos. Una primera capa conformada por puntos son las llamadas folies, constituidas por estructuras de cuño formal, cubos de acero de diez metros de lado. Una segunda capa de líneas constituidas por continuaciones de estos puntos y conformarían las directrices de algunas construcciones. Una tercera capa de superficies son los diversos planos de suelo, césped y pavimentación. Las folies, dada su repetición sarcástica, crean una especie de laberinto de espejos donde se torna dificultoso distinguir una de otra y el lugar exacto en que se encuentra cada una de ellas. Hay así una repetición de tipo intencionada A A A A A... Lo sarcástico consiste en que esperamos el siguiente "A" pero al encontrarlo estaremos desplazando el "A" anterior. Y este último entrará en un lugar privilegiado, y en el anterior irá a parar a un frasco lleno de las mismas bolas de color rojo, indiferenciables una de las otras. Pérdida de sentido, vacío de sentido, que encontramos también en la extensión del parque dada su específica discontinuidad.

fuerte apelación a lo textual, a partir de la cual el sistema del proceso y la asociación con la lingüística son abandonados, el valor está ahora en transponer al proyecto fragmentos textuales. Cabe decir que siempre a base de aproximaciones interpretativas que muchas veces no pasaban de elementos de ficción científica, como lo apunta David Harvey en la nota de apertura de este capítulo>>fig78. Su prefiguración es de fundamental importancia para el entendimiento de la cultura del fragmento y podemos intuir del mismo modo una transposición de la narrativa a la arquitectura que se aplicó de forma directa, esta arqueología aquí apuntada sirvió de pretexto para el colage arquitectónico, colage en el cual pasan a convivir en un mismo proyecto diferentes momentos, diferentes espacios y sobre todo diferentes recorridos, la lectura de la misma obra nunca es la misma>>fig89. La lectura de la obra en estos proyectos no es lineal y siempre, absolutamente siempre, tendrá diferentes abordajes. Leerla una y otra vez constituye la arqueología de ir reconociéndola paulatinamente y, en parte, a lo que nos lleva es a aproximaciones de la obra y a diferentes interpretaciones>>fig94,108,118. No es una suma de valores, porque no existe más la tentativa de totalidad. Se trata de interpretaciones parciales de recorridos que dependen del intelecto de cada uno. El proyecto no tiene valor propio, ni como contenido, ni como forma>>fig121, El valor reside en las diferentes aproximaciones a su lectura. La mayoría de las veces el elemento de partida es tan complejo para el lego que es necesario el texto explicativo para tener acceso a la obra. Por consiguiente, presentar la obra, con un trecho de su narrativa originaria se convirtió en una actitud dominante>>fig110,126,130.



La primera vez que me encontré con el Pergolado de la Avenida Icaria nunca antes había oído hablar de Enric Miralles y Carme Pinós. La obra me dejó un sentimiento de extrañeza. Se trataba de nuevos códigos que si bien ya había visto en revistas y oído hablar nunca los había experimentado plenamente. Entonces buscaba descubrir a qué se parecían estos armatostes. ¿A una floresta maquina? ¿La destrucción de algo? ¿Un rayo que había caído del cielo sobre un pergolado? El caso es que hubo algo de fascinación por estos objetos incomprensibles. Después leí varios artículos sobre el asunto, inclusive uno realizado por los autores, pero absolutamente ninguno de ellos me satisfacía. Digamos que no lo podía creer. Hasta que un día pasé en coche por la avenida a cierta velocidad y en un juego de "mirages" con los espejos retrovisores del coche lo entendí como un recorrido, como un camino, lo leí como si se tratara de fotogramas a pasos agigantados... Quería leer en los objetos los gigantes cabezudos a que los autores hacían referencia pero nunca

La relación entre texto y arquitectura fue apuntada por varios autores contemporáneos, pero no de manera directa. Uno de ellos es Otilia Arantes cuando dice;

*"Como resultado- si es que se puede decir así- al contrario de volúmenes cerrados, una arquitectura en abismo, laberintica -en la misma época la crítica literaria reinventaba a Borges- espacios inconclusos, formas sin función, como mucho destinadas a provocar en el observador un sentimiento de extrañeza."*¹²

La autora no va más allá de estos comentarios pero el comparar el laberinto borgiano>>>fig124 con la obra de arquitectura despierta el interés en profundizar estas cuestiones. Ya otro autor que relaciona texto y arquitectura es Josep María Montaner que clasifica varios arquitectos de la postura de la "nueva abstracción formal"¹³ como promotores de la arquitectura de lo textual, al afirmar que estos arquitectos (Hejduk, Tschumi, Eisenman) proponían a sus estudiantes la creación de espacios a partir de la lectura de Jorge Luis Borges, Marcel Proust, Thomas Hardy y otros.

Veremos a continuación algunos ejemplos de proyectos que utilizaron este tipo de mecanismos y compararemos analíticamente un cuento literario con una obra de arquitectura para demostrar así las afinidades conceptuales que queremos evidenciar.

¹²ARANTES, Otilia Beatriz Fiori de. "Margens da Arquitetura". In: **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. São Paulo: Edusp, 1993, p 80. (T.d.a.).

¹³MONTANER, Josep Maria. "La nueva abstracción formal". In: **Después del Movimiento Moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p 246.