

# La nostalgia del lugar. Sobre las relaciones de la arquitectura con el lugar contemporáneo

Site's nostalgia. On the relationship between architecture and contemporary sense of place

SANTIAGO DE MOLINA RODRÍGUEZ

## Resumen / Abstract

La arquitectura adquiere mayor valor cuando supera la simple construcción y logra una fusión indisoluble con el lugar donde hecha raíces. El trabajo del arquitecto se convierte en algo más delicado e intenso cuando está referido, tanto a la obra, como al invisible espacio complementario del objeto arquitectónico. No obstante, la noción de contexto y de lugar, entendido de este modo, no ha tenido la misma consideración ni en la historia de la arquitectura ni en la propia modernidad. Mucha de la arquitectura del siglo XX se ha comportado con extraña ambigüedad respecto al lugar donde se asienta, bien por violencia o por reverencial acatamiento. Hoy la nostalgia del lugar se manifiesta como una de los pocos reductos de la arquitectura para lograr alguna dosis de significación y evitar la intrascendencia.

Architecture is enriched when it goes beyond the fundamental act of construction and achieves an indissoluble unity with the site where it sets root. The architect's work becomes more delicate and intense when making reference, not so much to the building itself, but to the invisible complementary space surrounding the architecture object. However, the notion of context and place, understood in this way, hasn't received the same consideration either in architectural history or within modernist criticism. Much of the architecture of the twentieth century has exhibited a strange ambiguity about where it is located, due either to a violent or reverential obedience to the site. Today the nostalgia for site appears as one of the few instruments in architecture that still create significance and avoid the emptiness of sense.

## Palabras clave / Keywords

Contexto, lugar, arquitectura.

Context, site, architecture.

Santiago de Molina Rodríguez es arquitecto por la ETSAM (1997) y doctor arquitecto por la UPM (2001). Es profesor Adjunto de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad CEU San Pablo de Madrid. Compagina su labor docente con el trabajo profesional en su propio estudio. Ha sido premiado en diferentes ocasiones y ha publicado varios libros: *Arquitectos al margen*, *Múltiples. Estrategias de arquitectura y Collage y Arquitectura*, también numerosos artículos en libros y revistas especializadas. Es director del grupo de investigación "Contextos de la Arquitectura" y del Máster en Estudios Avanzados de Proyectos Arquitectónicos de la universidad San Pablo CEU de Madrid. Es editor de "múltiples estrategias de arquitectura" ([www.santiagodemolina.com](http://www.santiagodemolina.com)), página dedicada a los procesos del proyecto arquitectónico y considerada por *ebuzzing* como una de las tres páginas más influyentes del mundo en arquitectura en castellano durante 2010, 2012 y 2013.



[Fig. 1] Pirámides de Guiza, Egipto, 2570 a.C.

Fuente: imagen By Ricardo Liberato [CC-BY-SA-2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>)], via Wikimedia Commons, (consultada el 15 agosto de 2013).

## Una primera aproximación...

El escritor argentino, Jorge Luis Borges en un viaje realizado a Egipto, relata, ya ciego, como apenas a unos trescientos o cuatrocientos metros de la pirámide se inclina, toma un pequeño puñado de arena, lo deja caer silenciosamente un poco más lejos, y dice en voz baja: "Estoy modificando el Sahara". Después apostilla: "El hecho era mínimo, pero las no ingeniosas palabras eran exactas y pensé que había sido necesaria toda mi vida para que yo pudiera decirlas"<sup>1</sup> [Fig. 1].

El encanto del escrito de Borges se enraza en una cualidad puramente arquitectónica: la relación de un lugar con dos actos humanos enfrentados, la levedad de un gesto y la permanencia inmutable de las pirámides. Sin aquel territorio específico su gesto carecería de valor. Interiorizar esa cualidad indisoluble entre los actos de los hombres y el lugar donde se producen ha sido vital en la historia de la arquitectura, ya que, al menos tradicionalmente, tan inspiradores como los objetos arquitectónicos, lo han sido las relaciones que aparecían entre ellos y lo que les rodeaba.

No obstante si esta especial conciencia de la relación entre los lugares y los hombres es y ha sido universal, no siempre esa sensibilidad ha estado latente en los actos de la arquitectura en toda su historia, y en particular en las últimas décadas.

## La fragilidad del lugar

A diario millones de llamadas telefónicas comienzan preguntando al interlocutor por su paradero. La historia de la humanidad no ha cesado de inventar aparatos para poderse guiar y situarse en medio de lugares inhóspitos. Además de para su recuerdo, uno de los artificios más logrados para su establecimiento en un territorio ha sido la propia arquitectura. Por ello ésta ha adquirido auténtico valor cuando ha superado la simple construcción y ha logrado una fusión indisoluble con el espacio donde echaba raíces.

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. *Obras completas*. [Tomo 3], [2]. Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 445.

**SANTIAGO DE MOLINA RODRÍGUEZ**

La nostalgia del lugar. Sobre las relaciones de la arquitectura con el lugar contemporáneo



[[Fig. 2] Alrededores del Museo Guggenheim, Bilbao, vista aérea de la remodelación del entorno.

Fuente: [www.elcorreo.com](http://www.elcorreo.com), "joyas de bizkaia", <http://info.elcorreo.com/joyas-bizkaia/patrimonio/torre-iberdrola>, (consultada el 15 agosto de 2013).

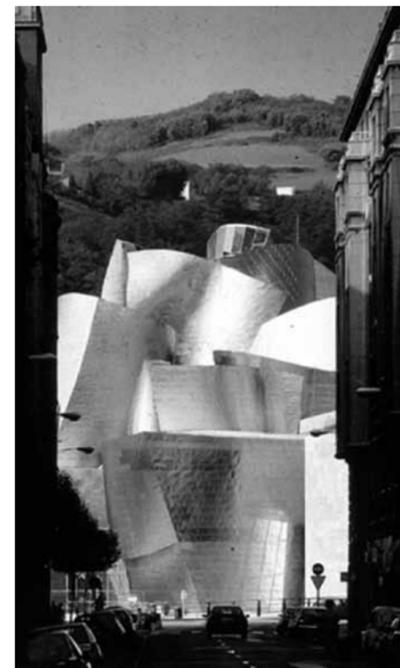
Los arquitectos de todos los tiempos han sido conscientes de que una de las mayores riquezas de su disciplina era el trabajo con algo ausente que rodea la construcción que debe ser previsto y manejado con medios indirectos. Contemplada desde esa perspectiva, la más importante tarea del arquitecto ha pasado, de ser la mera producción de objetos arquitectónicos, a otra, que consiste en extender una red de vínculos secretos e invisibles que construyen la red de la cultura.

No obstante, en los últimos veinticinco años, hemos tenido ocasión de contemplar un valioso aprendizaje: se quiera o no, lo quiera la sociedad o el arquitecto, lo tenga previsto o lo haya ignorado soberanamente, el lugar siempre se ve alterado por la presencia de la nueva edificación. Este hecho ha cobrado protagonismo, paradójicamente, en un instante en el que el debate sobre la noción de contexto había sido dado por finiquitado desde hacía tiempo.

Sorprendentemente la era de la llamada "arquitectura icónica" nos ha dado la oportunidad de presenciar nuevamente la flagrante tensión que aparece entre lugar y construcción. Injertar piezas de arquitectura que funcionan como señuelo para el desarrollo de la ciudad se ha mostrado como una estrategia productiva, principalmente, para la obtención de beneficios económicos y políticos. La arquitectura "espectáculo", cuya principal intención ha sido la de sorprender al espectador, ha demostrado que, respecto al terreno donde se insertaba, podía tener consecuencias imprevisibles.

El caso paradigmático del Museo Guggenheim en Bilbao, obra de Frank Gehry, es ilustrativo de este asunto. La ribera del río, el nudo de carreteras y la colosal presencia del puente alrededor del cual gravita el museo hacían de cada uno de sus gestos algo cuidadosamente elegido en relación a la ciudad. Aun no siendo el centro del discurso de Gehry, que estaba desde luego más centrado en explorar los límites de la forma y los de las relaciones entre arquitectura y arte, el tamaño del conjunto con respecto a las edificaciones vecinas fue estudiado con detenimiento para que la obra se estableciese, por contraste, con el lugar. El abrazo lanzado por el museo hacia las dos márgenes de la ría y su despliegue formal aspiraba a trascender el compromiso con su propio espacio edificado.

Gracias a un lenguaje complejo y barroco logró incluso evocar una especial memoria de las antiguas industrias navales. El titanio de sus fachadas se muestra aun



[Fig. 3] Frank Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, 1992-1997.

Fuente: J. Fiona Ragheb, ed., 2001. *Frank Gehry, Architect*. New York, Guggenheim Museum, p. 166.

hoy como un eficaz receptor de la luz de la propia ciudad y como una sustancia capaz de rememorar los brillos y colores de los antiguos astilleros [Figs. 2-3].

Sin embargo y frente a todos los esfuerzos y la sensibilidad empleada por establecer ese inesperado diálogo, esta obra ha hecho aparecer la problemática de la fragilidad del lugar ante una arquitectura que exploraba su vertiente icónica hasta el extremo. De hecho, a partir de la construcción del museo, y en un breve lapso de tiempo, el contexto original en que la obra se asentaba perdió su sentido original.

El Guggenheim ha transformado toda la vieja ría de Abandoibarra de un modo irreversible. La inmensa avalancha de turismo recibida ha provocado la necesidad de ofrecer a esos cientos de miles de visitantes un contexto menos hostil para su encuentro con el museo. Nuevos planes urbanos han alterado el suelo donde esta obra se asentaba. Se ha edificado todo, hasta llegar a una profunda y definitiva banalización del lugar.

Nada queda allí de los viejos astilleros, ni de su memoria, ni de su austero pasado. Sobre el nuevo contexto han brotado viviendas de lujo, torres de oficinas y jardines edulcorados y blandos. Y la obra de Gehry ha perdido el posible sentido en relación al lugar donde crecía.

La potencia formal del museo ha hecho que el contexto se haya visto alterado a una velocidad tal que hasta las obras allí en marcha han trabajado durante su construcción sobre un lugar que ya no existía como tal y que se estaba modificando a mayor ritmo que ellas mismas. El contexto de origen se ha esfumado. Y sólo queda allí un vacío de sentido, aniquilado por lo pintoresco.

La constatación de este hecho ejemplar ha puesto de manifiesto dos cuestiones: por un lado, ha colocado nuevamente el tema del contexto de la arquitectura en el centro del debate como un hecho abierto, frágil y en transformación. Por otro, ha animado a interpretar el lugar como un sustrato físico tan flexible y capaz de producir tanta riqueza, al menos, como la propia arquitectura.

Si la indiferencia hacia el concepto de lugar fue un hecho cierto con el cambio de siglo, no lo es menos que con el comienzo de éste ha aparecido su nostalgia aunque sin sus certidumbres.

### El locus en el pasado

Es imposible entender ya con un sentido pleno las obras de un pasado remoto. Hemos perdido prácticamente toda posibilidad de interpretación veraz sobre sus usos originales. El conocimiento de la cultura y la sociedad que las produjo es para nosotros inaccesible y sin embargo, somos capaces aún de hallar sentido en el legado de la arquitectura gracias a la fuerza del vínculo existente entre ella y el lugar con el que permanece trabada.

Sobre una llanura de hierba, ver erigido un monumento megalítico como el de Stonehenge es una declaración de la artificiosidad del hombre frente a la naturaleza. No somos capaces más que de trazar vagas hipótesis sobre su modo de construcción, sobre su pasado como calendario astronómico, como tumba o como monumento, sin embargo, el ensamblaje entre esas inmensas piedras y su territorio continúa vivo y actualiza la obra. Stonehenge es hoy más rico y complejo de lo que fue para los habitantes que lo erigieron [Fig. 4].

Las pirámides egipcias mantienen su fuerza gracias a su vinculación a los astros y al desierto más que a sus antiguos habitantes y su vieja función como lugar de reposo de faraones. Contemplar sus geometrías puras y voluminosas rompiendo la línea lejana e intocable del horizonte continúa siendo un signo de poder. El hom-

**SANTIAGO DE MOLINA RODRÍGUEZ**

La nostalgia del lugar. Sobre las relaciones de la arquitectura con el lugar contemporáneo



[Fig. 4] Stonehenge, Amesbury, 3100 a.C.

Fuente: trialsanderrors, Stonehenge, Salisbury, England, ca. 1895 [CC-BY-2.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/>)], via Wikimedia Commons, (consultada el 15 agosto de 2013).

bre se enfrenta a la naturaleza como ser capaz de planificarla y darle orden. Sin el lugar, sin esa oposición, las viejas pirámides de Guiza pierden su significado y mucha de su profundidad y su sentido. Sin el lugar podríamos dudar de su grandeza y el relato de Borges con el que comenzamos apenas tendría trascendencia intelectual. Sin embargo el concepto de lugar desde la perspectiva de la primera década del siglo XXI carece de la misma altura de miras.

La historia de los templos occidentales nos ofrece una relación interminable de superposiciones a las obras antiguas sobre las que se establecían. Desde la Acrópolis griega a cada una de las viejas catedrales góticas, cada sucesivo cambio de estilo o ampliación aprovechaba la vieja fábrica como una fuente de posibilidades, de contrastes y de riqueza. No obstante, hoy, lo existente apenas se considera ya como un signo del pasado desde un punto de vista reverencial sino como una mera oportunidad económica. Lo antiguo es contemplado como un reclamo turístico, y esa es la principal razón de su conservación, por encima de consideraciones de memoria, historia o cultura.

Cuando Pedro Machuca se enfrenta a la necesidad de erigir el Palacio de Carlos V en Granada, el imponerse frente a la arquitectura islámica, transformándola, se convierte en una necesidad perentoria. Frente al lugar existente, Machuca opone formas y materias, establece silencios, encabalga una estructura renacentista, grande y soberana, capaz de ordenar el mundo e imponerse en tamaño e intenciones a la delicadeza de las residencias nazaries. Y no obstante y aun a pesar de la intromisión y del brutal giro de su geometría, se injerta con delicadeza en lo menudo, custodia los antiguos ejes, conecta con sutileza, interrumpe ritmos y cornisas para ofrecer paños de piedra neutros y silenciosos para el acuerdo entre ambas obras. Se impone a lo existente pero hay algo de educación con la arquitectura dominada. Una sensibilidad que no dependía en exclusiva del talento de Machuca sino de la firme voluntad de toda una época por mantener lo existente como un valor del que sacar provecho significativo.

El renacimiento hizo uso de la arquitectura previa con especial sensibilidad. El Palacio Pitti de Brunelleschi fue ampliado multitud de veces, de siete vanos a los actuales veintitrés. Cada uno de los arquitectos que lo modificaron, entendieron que en aquella arquitectura solo cabía su crecimiento en horizontal, puesto que el palacio renacentista se establece sobre tres cuerpos apilados y no era de cortesía su crecimiento hacia arriba [Fig. 5].

[Fig. 5] Brunelleschi, Palacio Pitti, Florencia, 1458.

Fuente: Photoglob AG, Zürich, Switzerland or Detroit Publishing Company, Detroit, Michigan [Public domain], via Wikimedia Commons, (consultada el 15 agosto de 2013).



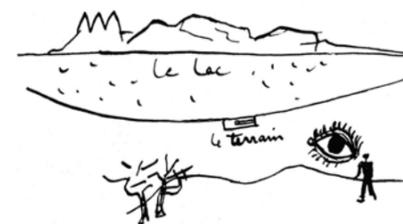
El movimiento moderno estuvo repleto de ejemplos donde el esfuerzo plástico desbordó cualquier preocupación por relacionar arquitectura y lugar. El espíritu del objeto moderno era independiente del territorio, tanto que quizás su imagen más representativa a este respecto no fue la de la vivienda sino la del pabellón. Toda una rama de la modernidad permaneció interesada en producir arquitectura en los mismos términos en que lo hacían las exposiciones universales, donde unas piezas se colocaban respecto al lugar como lo hacían los objetos expuestos en su interior.

La mayor parte de la arquitectura de principios del siglo XX concentró sus energías en la ruptura estilística con el pasado por encima de cualquier otra consideración, y desde luego por delante del establecimiento de ninguna relación con el lugar. Para la mentalidad moderna el lugar era el perfecto depósito de la historia, y por tanto, un lastre que había que estar dispuesto a soltar. Tanto, que el ideario del pabellón como objeto exento y desligado de su contexto, resultó triunfante.

Le Corbusier a lo largo de su carrera mostró ambivalencias y saltos respecto a las potencias y las taras de actuar frente al lugar como fuente de conflicto o energías para el proyecto. La modernidad de Le Corbusier entendió por contexto, más que el lugar en sí, el tiempo y las energías latentes de su momento histórico. Con el Plan Voisin estuvo dispuesto a exterminar el pasado de París con un acto de demolición desprejuiciada y masiva. Con la serie de sus casas Citrohan propuso aparcas su arquitectura en el paisaje junto con otros modelos exactos, del mismo modo que una batería de coches almacenados a la salida de una cadena de montaje.

En la casa que erigió para su propia madre en el lago Léman buscó un terreno idóneo para un proyecto ya redactado y ante el que tan sólo tenía que responder a una orientación y una posición precisas, lo que le permitió buscar solar entre los muchos lagos posibles de Suiza [Fig. 6].

Sin embargo esta indiferencia de Le Corbusier respecto al concepto de lugar no es permanente. Años después de aquellas obras, el monasterio de La Tourette o la capilla de Nuestra Señora de Ronchamp, parecen renegar de aquel pasado maquinal y hacen de su relación con el lugar la principal fuente de energía. Y en el caso de Ronchamp, esto llega a producirse de manera literal: desde el aprovechamiento de las ruinas de la antigua iglesia sobre la que crece, hasta su posición en la colina, todo parece en esa obra fruto de la memoria física y material del lugar donde nace, sin recurrir ni a una iconografía del pasado ni a sus formas históricas.



[Fig. 6] Le Corbusier, Casa en el lago Léman, 1925.

Fuente: Le Corbusier. 2008. *Una pequeña casa* 1923. (Versión en castellano, *Una pequeña casa*. Buenos Aires, Infinito), p. 11.

**SANTIAGO DE MOLINA RODRÍGUEZ**

La nostalgia del lugar. Sobre las relaciones de la arquitectura con el lugar contemporáneo

“Le *terrain était vide*”, dice sin embargo una anotación de Le Corbusier antes de edificar la ciudad de Chandigarh. Para la arquitectura blanca, moderna e internacional el lugar había sido considerado un lienzo igual de blanco que sus edificios. El esfuerzo para la producción de la ciudad se centró en establecer una moderna y funcional tabula rasa, un lugar esquilmado de significados y de historia, es decir quizás la última de las utopías imaginables. Ninguna operación arquitectónica fue capaz de eliminar todas las potencias y taras de un lugar específico. El lugar, como lienzo, siempre estuvo manchado, cuanto menos por la específica dureza del terreno, su irreplicable historia, su luz y su clima. Y si el caso de Le Corbusier es paradigmático en este asunto, lo es porque un recorrido semejante puede realizarse por la mayor parte de la arquitectura moderna con idénticas conclusiones.

Quizás por esta extraña uniformidad moderna respecto al concepto de lugar el panorama en los años cincuenta se manifestó crítico con los supuestos puramente mecanicistas de la ciudad y el lugar. Teóricos como Bruno Zevi, sensibles a las cualidades del lugar como lienzo ya iniciado, hablaron de las *preesistenze* ambientales aunque no encontraron mejores ejemplos que los de Eric Gunnard Asplund en la ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo [Fig. 7], de Ignazio Gardella en su espléndida Casa delle Zattere en Venecia [Fig. 8], y de la Torre Velasca, en Milán, de BBPR [Fig. 9], que con ser brillantes no dejaban de estar en el complicado límite de las relaciones figurativas y materiales, la cita y el regusto histórico que luego apreciaría la generación posmoderna<sup>2</sup>.

A finales de los años sesenta el concepto del lugar en arquitectura fue empleado como una herramienta de primer orden para garantizar la continuidad con la ciudad no sólo en términos puro-visuales. Para Aldo Rossi, figura principal en el nuevo debate, la arquitectura sólo cabía entenderla en relación a su lugar natural: la ciudad. En *L'Architettura della città*, el “locus” se manifiesta como “la relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar. La elección del lugar para una construcción concreta como para la ciudad, tenía un valor preeminente en el mundo clásico; la situación, el sitio, estaba gobernado por un *genius loci*, por la divinidad local, una divinidad precisamente de tipo intermedio que presidía cuanto se desarrollaba en ese mismo lugar”<sup>3</sup>.

Si para Rossi el *locus* fue ante todo un espacio “singular”, y por tanto capaz de acoger un “monumento”, para toda aquella generación el hecho de “analizar el contexto”, se convirtió en un modo de silogismo capaz de fingir el origen de cada proyecto. Desde ese análisis se entendió que el contexto era capaz de dictar la altura de cornisa, la forma y la materia. Igualmente la tipología y sus desviaciones.

Sin embargo, visto con distancia, la aportación de Rossi al debate del *locus* puede que fuese de más alcance desde una perspectiva política, como bien ha señalado Pier Vittorio Aureli<sup>4</sup>. Desde esa óptica el lugar no era ni más ni menos que un campo de batalla donde las luchas históricas y económicas habían dejado esa palpable huella denominada arquitectura.

Poco después, y tras el desarrollo de los conceptos nacidos a su sombra, tras la defensa del *Genius Loci* por parte de Norberg-Schulz, “la tendencia” y el “regionalismo crítico” fueron corolarios que se prolongaron con éxito limitado y desde luego no mayoritario. El interés de toda aquella generación activa en los años 60 y los debates en torno a la posibilidad de construcción en la ciudad histórica pronto dieron paso a un desplazamiento progresivo de la noción de contexto hasta quedar fuera del foco de atención. Un interés que fue deslizándose en los años 70 y 80 desde una conexión de la arquitectura con la historia y sus raíces significantes olvidadas por la modernidad, hasta un contexto en el que la fragmentación era el



[Fig. 7] Erik Gunnar Asplund, Ayuntamiento de Gotemburgo, Gotemburgo, 1917-1937.

Fuente: Blundell Jones, Peter. 2006. *Gunnar Asplund*. London, Phaidon, pp. 178-179.

[Fig. 8] Ignazio Gardella, Casa delle Zattere, Venecia, 1953.

Fuente: Rafael Moneo. 2010. *Rafael Moneo: apuntes sobre 21 obras*. Barcelona, GG, p. 136.

[Fig. 9] BBPR, Torre Velasca, Milán, 1956-1958.

Fuente: Rafael Moneo. 2010. *Rafael Moneo: apuntes sobre 21 obras*. Barcelona, GG, p. 136.

único material con el que relacionarse: es el viaje desde la posmodernidad a la deconstrucción.

La indiferencia respecto al lugar se asentó, pues, progresivamente, como algo propio de los signos de los tiempos. Textos como los “no-lugares” de Marc Augé, ciudades como Tokio o fenómenos de urbanización como los producidos en Dubai, en los años 90, dan fe de la indiferencia por lo que significó el contexto en los términos que manejaba la historia de la arquitectura. El “*fuck context*” de Koolhaas pronunciado al hilo de su artículo “Bigness”<sup>5</sup> o su texto sobre la “Generic City”, donde destacaba la tipología del aeropuerto como único punto de singularidad en las ciudades, son un fiel reflejo de esta inapetencia hacia lo que el contexto pudiese aportar de valor a la arquitectura a finales del siglo XX, desde un ateísmo irredento por esa olvidada divinidad que había sido el *Genius Loci*.

Sólo el hastío producido por los excesos formales de una arquitectura que ha despiñado el lugar y el suelo como un bien inagotable, ha provocado una reacción inversa. Una reacción vista con distancia en gran parte heredada del concepto Rossiano, pero que no parece haber producido un relevo pleno en su definición y que aparece como un signo aun vacío a la espera de sentido.

Hoy, ni la ignorancia del lugar ni su servidumbre a ultranza son posibilidades realistas para plantear el verdadero peso específico de la arquitectura en relación al lugar. En realidad y sordas, siguen resonando las palabras de Adolf Loos: “¿cómo es que todo arquitecto, bueno o malo, deshonra el lago?”<sup>6</sup>.

### Instrumentos de captura del lugar

El peso del lugar está presente en el quehacer de los arquitectos de medio mundo, aunque de un modo impreciso. Fruto de las nuevas tecnologías cientos de miles de propuestas expresan su indefinición sobre el contexto bajo el recurso del desenfoque y las neblinas crepusculares. Millones de fotomontajes se muestran sintomáticos de esa nostalgia de relación con el espacio físico ocupado por la arquitectura.

Tradicionalmente, entre el instrumental del que se sirvió la arquitectura para medir y anticipar sus relaciones con el territorio estaba el llamado “plano de emplazamiento”. Extrañamente este peculiar instrumento no ha perdido vigencia ni eficacia. Aun posee la complejidad de un relato capaz de anticipar la resonancia que producirá la arquitectura cuando toque un lugar. A pesar de la llamada de Rem Koolhaas a la inevitable vacuidad de la “Ciudad Genérica” en que todos nos hallamos, los planos de emplazamiento de su trabajo, en el territorio o en la escala urbana, se apoyan en la precisión instrumental para justificar por medio de gestos indudables las decisiones adoptadas. El Centro de estudiantes McCormick, en el campus diseñado por Mies Van der Rohe en el IIT, en Chicago, el Palacio de congresos de Córdoba, o tantos otros son una buena prueba de ello.

El último cuarto de siglo ha demostrado que puede trabajarse con el lugar como si fuese una hipótesis del porvenir, del mismo modo que puede hacerse con la memoria. Hoy ya sabemos que el lugar para la arquitectura no es sólo la topografía, ni acaso una tipología, no es ya siquiera el viejo *Genius Loci* como origen y guardián insobornable del lugar, ni algo semejante a aquella intangible hipercontextualidad promulgada por Peter Eisenman y que se reflejaba en una memoria de tramas estratificadas y superpuestas...

El regusto generalizado por encontrar, aunque sean leves o banales, justificaciones de la arquitectura por intermediación del lugar, ha entrado, quizás por fuerza, en la categoría de lo políticamente correcto y se repite una vez entrado el siglo XXI como un mantra salvífico. Por mucho que el proyecto aún no haya nacido del lugar

<sup>2</sup> Rafael Moneo. *Rafael Moneo: apuntes sobre 21 obras*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 137.

<sup>3</sup> Aldo Rossi. *L'Architettura della città*, (1966). En castellano, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 157.

<sup>4</sup> Entendido en el contexto político y cultural en que fue escrito, el *locus* debía ser entendido como un concepto dirigido directamente a contrarrestar los procesos de integración capitalista”. Pier Vittorio Aureli. *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism*. New York, Princeton Architectural Press, 2008, p. 60.

<sup>5</sup> Rem Koolhaas. “Bigness”, en *Small, medium, large, extra-large*. Rotterdam, 010 Publishers, 1995, p. 502.

<sup>6</sup> Adolf Loos. *Ornamento y delito: y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 120.

**SANTIAGO DE MOLINA RODRÍGUEZ**

La nostalgia del lugar. Sobre las relaciones de la arquitectura con el lugar contemporáneo



[Fig. 10] Tuñón, Mansilla y Peralta, Centro Internacional de Convenciones de la ciudad de Madrid, 2007-2010, Madrid.

Fuente: Emilio Tuñón, Luis Moreno Mansilla y Matilde Peralta "Centro Internacional de Convenciones de la ciudad de Madrid", *El Croquis*, Mansilla+Tuñón, Geometrías activas, 161 (2012), p. 270.



[Fig. 11] Herzog y de Meuron, Nueva Sede del BBVA, Madrid, 2007.

Fuente: Jean François Chevrier, "Una Conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron", *El Croquis*, Herzog y de Meuron, Programa, Monumento, paisaje, 152-153 (2010), p. 29.

como tal, lo vemos aparecer desde ese plano de emplazamiento, rico en condiciones ocultas, como de un suelo abonado antes de ver germinar una semilla aún invisible.

### La nostalgia del lugar

Tras todos estos cambios de sensibilidad respecto al lugar, hoy somos más conscientes que nunca de la irreversibilidad de la arquitectura. Aunque la arquitectura se destruya no es posible aniquilar el recuerdo que dejó sobre el terreno donde se asentaba. Toda demolición, lo más que alcanza a destruir, es su presencia física pero no la huella permanente que sobre el lugar dejó impresa. Gracias a la arquitectura el lugar será transformado y esa huella será perdurable. "No hay arquitectura sin destrucción, como no hay carpintero sin leñador ni cocinero sin matarife, y en esa condición violenta reside su grandeza culpable"<sup>7</sup>.

Hemos visto como incluso la arquitectura no construida interfiere y condiciona el lugar aún antes de adquirir presencia física. El ejemplo de lo sucedido con el Centro Internacional de Convenciones de Madrid, proyecto de los arquitectos Tuñón, Mansilla y Peralta, y su interrupción, aún antes de ver asomar siquiera la obra del suelo, ha condicionado el lugar y la obra que a poca distancia de allí estaban construyendo Herzog y de Meuron. El claro eco del proyecto de Tuñón y Mansilla sobre la sede bancaria diseñada por el equipo suizo se produce ahora sin la necesidad de su existencia plena, demostrando que el lugar está ocupado hoy antes de que llegue a él la arquitectura como presencia física palpable. El equilibrio secreto del lugar y la arquitectura se produce con anterioridad de que la nueva edificación haya tomado cuerpo [Figs. 10-11].

Tal vez por eso mismo, sobre esa nueva nostalgia del lugar no es posible ya la operación de borrar, sino tan sólo la añadir, superponer, o suplementar. El lugar es el soporte de un mensaje fallido que impele auxilio tanto a la arquitectura del porvenir como del pasado.

El lugar no está constituido ya siquiera por las "afueras" de la arquitectura. Lo exterior a la arquitectura simplemente es un paisaje al que se le dedica atención



[Fig. 12] TBIG, Bjarke Ingels Group, proyecto 8 Tallet. Proceso de toma de decisiones en torno al lugar.

Fuente: <http://www.big.dk/#projects-8>, (consultado 15 de agosto de 2013).

renovada por parte de sociólogos, ingenieros, jardineros, antropólogos, políticos y un sin fin de especialistas. Todos ellos entienden ese campo de juego como el último territorio sobre el que aún es posible actuar, ya que la ciudad es un "lugar" que, gracias a la forzada operación de perpetua sorpresa que ha soportado, ha perdido todo carácter. La atención extrema al paisaje puede considerarse otro de los síntomas inequívocos de esa nostalgia.

Hablar de la "adecuación al lugar" ha traspasado, pues, la esfera de la arquitectura y no sólo se ha instalado entre lo políticamente correcto, sino que se ha convertido en un acto de pura política. Aparece en el trabajo de estudios cuya producción está relacionada con la aceptación de su obra por parte de la sociedad, ya que su popularidad cuelga de esa misma correa de transmisión. La producción de BIG, hace gala de un sentimiento hacia una noción de *locus* tan inocente como banal, [Fig. 12] y se convierte en un síntoma de este cambio de paradigma.

Todo lugar, y no sólo los lugares "singulares" de Rossi, tienen ya la aspiración de ser redimidos de su vulgaridad, pero no por medio de gestos grandilocuentes o referencias materiales o formales de extraordinaria sofisticación, sino de un modo aun indefinido. El museo Guggenheim ha demostrado que la fidelidad material o tipológica no es necesaria ya para conectar y hacer aflorar las cualidades ocultas del contexto. La evocación al lugar se ha vuelto antfigurativa. Los viejos ejemplos de Asplund, Gardella o Wright en Venecia se miran, en el mejor de los casos, como una reliquia.

### El lugar de nuestro tiempo

Cada época construye su idea de lugar. El lugar contemporáneo trata de incluir una terminología propia para su redefinición: la terminología de lo termodinámico aspira a superar todo el ornamento de lo sostenible empleado en la última década del siglo pasado. Hoy parecemos conscientes de que el trabajo de la arquitectura en cada lugar supone la práctica conformación de un clima. Como si a cada lugar se le reconociera el derecho a respirar un aire propio antes que un aire puro. Contemplamos el consumo de energía y sus desechos, también el de la arquitectura pero aun no el que produce el lugar y el contexto en su manipulación. Pronto habrá que imaginar como reciclar el contexto y sus residuos.

Por otro lado el lugar y el proyecto están lejos de mantener aquella narcotizante relación puramente deductiva como la imaginada a finales del pasado siglo XX por medio de diagramas y sofisticados procesos gráficos. Hoy el lugar es un material en bruto a la espera de los efectos de la arquitectura, pero también, y a la inversa, la arquitectura es un material frágil que será puesto a prueba cuando de manera natural interactúe en su contexto. Porque más que proyectar mera arquitectura se hace necesario proyectar el propio lugar.

El proyecto anticipa por medio de qué materiales y formas ese rasgo significativo, que hasta entonces permanecía disminuido en el lugar, será amplificado. Por eso la arquitectura funciona respecto al lugar tanto más como una "caja de resonancia" –cuyos efectos en segunda instancia quedan dentro del ámbito de la intuición–, que como una vieja y selectiva "cámara oscura" que permitía contemplarlo virginalmente. El lugar hoy es un objeto humanizado, sin atisbos de posible redención como naturaleza primigenia.

Podemos ver ejemplos de todo lo dicho hasta ahora en los casos de la nueva filarmónica de Hamburgo de Herzog y de Meuron [Fig. 13], donde la antigua fábrica se ve reconvertida en un profundo estilobato y el contexto de la música se puede percibir dentro de un lugar impregnado de la antigua sensación industrial; o en

<sup>7</sup> Luis Fernández-Galiano. "Una historia de violencia", *Arquitectura Viva* 110, 2006, p. 11.

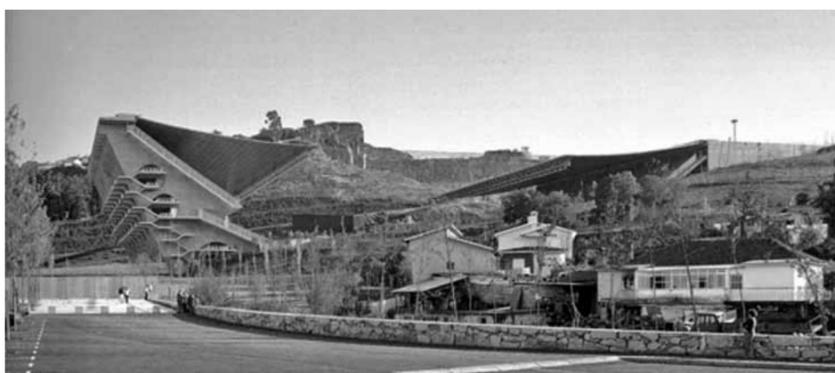
**SANTIAGO DE MOLINA RODRÍGUEZ**

La nostalgia del lugar. Sobre las relaciones de la arquitectura con el lugar contemporáneo



[Fig. 13] Herzog y de Meuron, Nueva Filarmónica de Hamburgo, 2003-

Fuente: "Elphilarmonie, Hamburgo", *El Croquis*, Herzog y de Meuron, Programa, Monumento, paisaje, 152-153 (2010), p. 154.



[Fig. 14] Eduardo Souto de Moura, Estadio municipal de Braga. Braga, 2000-2003.

Fuente: "Estadio municipal de Praga", *El Croquis*, Eduardo Souto de Moura, La naturalidad de las cosas, 124 (2005), p. 169.

el estadio de fútbol levantado sobre las antiguas canteras de Braga por Eduardo Souto de Moura [Fig. 14], donde la materia, la escala del lugar y el artefacto de la arquitectura adquieren en su relación mutua complejidad. Ambos casos espléndidos ejemplos de cómo esa nostalgia es capaz de activar los valores de la propia arquitectura, la ciudad, la materia y las preexistencias de un modo complejo, rico y esperanzador hacia una nueva redefinición del *locus*.

Parece aún vigente, pues, el interés por esa especial vibración a la que Rafael Moneo se refiere como el *murmullo del lugar*: "No es fácil describir cómo es este proceso. Y, sin embargo, no tendría inconveniente en decir que aprender a escuchar el murmullo, el rumor del lugar, es una de las experiencias más necesarias para quien pretende alcanzar una educación como arquitecto"<sup>8</sup>.

"Me doy cuenta de la dificultad de este argumento", había balbuceado Rossi acerca de la compleja definición de las relaciones entre contexto y arquitectura en los años 60: "quizá no queda más que la afirmación pura y simple del valor del *locus*; puesto que esta noción del lugar y del tiempo parece inexpresable racionalmente"<sup>9</sup>.

### Conclusión

Quizás todo lo dicho hasta ahora respecto a esa contemporánea nostalgia del contexto en arquitectura podría haber sido explicada por medio de otra imagen significativa.

Cuenta Matisse en su biografía que al mostrar su "Estudio Rojo", sus invitados le reprocharon severamente su radical falta de veracidad [Fig. 15]. Su estudio desde luego no era ni mucho menos de ese fantástico rojo cadmio que aparecía en el cuadro de 1911.

<sup>8</sup> "Discernir entre aquellos atributos del lugar que deben conservarse, aquellos que deben hacerse patentes en la nueva realidad que emerge una vez que el artefacto estructuralmente inmóvil aparece como un edificio construido, y todos aquellos otros que sobran y que, por tanto, deben desaparecer, es crucial para un arquitecto. Entender qué es lo que hay que ignorar, añadir, eliminar, transformar, etc. de las que son las condiciones previas del solar, es vital para todo arquitecto", Rafael Moneo, "The Murmur of the site", *Anywhere*, Japón, (1992). En castellano "Inmovilidad Substancial", en *Circo* n° 24, (1995), <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>, (consultada el 15 de mayo de 2013).

<sup>9</sup> Aldo Rossi. *L'Architettura della città*, (1966). En castellano, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 158.

[Fig. 15] Matisse, Estudio en Rojo, 1911.

Fuente: Archivo MOMA Nueva York.



El estudio de Henri Matisse daba a un jardín y la manera de incorporarlo, de representarlo verazmente, era mediante el uso de su color complementario. El rojo que teñía la habitación hablaba de lo invisible pero de un modo tan pleno, que se hace imposible para nosotros no pensar en él y sus cambios de estación y sus flores y su luz.

Para explicar que significa hoy ese anhelo del lugar que vive la arquitectura contemporánea, sin rebajas ni erudiciones oscuras, difícilmente podría encontrarse un ejemplo mejor que el de Matisse y ese jardín invisible.

### BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc. 1993. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Versión en castellano, *Los "No lugares": espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1994

AURELI, Pier Vittorio. 2012. *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism*. New York, Princeton Architectural

BORGES, Jorge Luis. 1989. *Obras completas*. [Tomo 3], [2]. Buenos Aires, Emecé

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. 2006, "Una historia de violencia", *Arquitectura Viva* 110. Madrid

KOOLHAAS, Rem. 1997. "The Generic City". *Domus*, 791, (marzo 1997). Versión en castellano, *La ciudad genérica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006

MONEO, Rafael, 1992, "The Murmur of the site", *Anywhere*, Japón. Versión en castellano, "Inmovilidad Substancial", en *Circo* n° 24, 1995, <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>, (consultada el 15 de mayo de 2013)

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1980. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York, Rizzoli

ROSSI, Aldo. 1966. *L'architettura della città*. Versión en castellano, *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971