

Curro González de Canales

A LO LARGO DE LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS LA OBRA DE GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA HA ESTADO SALPICADA POR DIVERSOS ENCUENTROS CON LO PORTUARIO —ENCUENTROS COMPROMETIDOS QUE MARCAN SINGULARMENTE EL DESARROLLO PROFESIONAL DEL ARQUITECTO—. LA FINALIDAD DEL PRESENTE ARTÍCULO ES TRATAR EN TRES EPÍGRAFES ALGUNOS ASPECTOS ESPECÍFICOS DE ESTA RELACIÓN, QUE NOS SITUARÁN EN UNA PERSPECTIVA MUY PARTICULAR DESDE LA CUAL ENTENDER SU OBRA MADURA. SE TOMARÁN PARA ELLO CINCO INVITADOS QUE RECORREN COMO UN EJE FUNDAMENTAL SU PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA: *EL PABELLÓN DE LA NAVEGACIÓN EN SEVILLA* (1989-91), *LA ORDENACIÓN DEL BORDE MARÍTIMO DE VIGO* (1993-2004), *EL MUSEO DEL MAR DE GÉNOVA* (2000-2004), *LA CAPITANÍA MARÍTIMA DE AYAMONTE* (2001) Y *EL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA MARÍTIMA EN CARTAGENA* (1995-2006), CINCO CONCRECIONES PARTICULARES QUE NOS ACOMPAÑARÁN EN ESTE RECORRIDO ENTREVERADO ENTRE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD PORTUARIA.¹

1_ PUERTA-PUERTO

Puerto es una definición *masculinizada* de puerta. Un puerto es un paso, un punto desde el que atravesar.² El puerto se abre como la puerta al exterior de la ciudad, como una mano que se extiende sobre la promesa salvaje de su prosperidad económica. Puerto y puerta sirven para pasar al otro lado y su vocación es permitir el tránsito, estar siempre abierto. Se podría decir que el puerto es una *ciudad-puerta*, una ciudad abierta, mientras que la ciudad tradicional es una *ciudad-muro*, enclaustrada. Por ello la ciudad-puerto es a menudo la ciudad con otra ley, ciudad industrial, segregada; pero también, ciudad libertaria. La ciudad católica y normativa, organizada por collaciones parroquiales, frente a la ciudad *golfa*, libre de intercambios, con bares, tabernas y prostíbulos como sus principales sedes. Marsella, Valparaíso, Buenos Aires, Génova, Barcelona, Nápoles, fueron ciudades deliberadamente marcadas por este *otro* estigma.

/2/

Así por lo menos lo es en la montaña.

Como símbolo económico, el puerto es también la puerta como portada, fachada de la ciudad, presentación simbólica. Gran parte de las litografías de las ciudades de la era moderna se representaron desde la orilla opuesta al puerto, mostrando así su portada de bonanza. El puerto es lo visible como presentación —como lo era la bahía del Hudson con sus rascacielos imponentes—, pero es también flanco trasero, la parte oscura, la *parte maldita*. Paradójicamente, el puerto es la puerta que no conoce aquello que resguarda, pues durante años, ciudad y puerto han sido dos realidades que crecieron y se desarrollaron casi independientemente, dos vecinos que apenas se conocieron.

Las circunstancias económicas, sociopolíticas y culturales han potenciado que en los últimos treinta años estas dos ciudades se hayan querido unir. Por un lado, llevar la desinhibición y la distensión portuarios a la ciudad en forma de ocio, abrirla a sus mares y ríos, y recuperar terrenos valiosos; por otro, llevar al puerto lo público y su incorporación a la vida social resguardada, su aprovechamiento económico y urbanístico, y su renovada promesa de prosperidad. En cualquier caso, esta fusión no se presenta como una tarea sencilla, y es en esta problemática, juntura entre dos ciudades o realidades, paso de la una a la otra, en donde se sitúan algunas edificaciones de Vázquez Consuegra. Arquitecturas que podrían ser entendidas como la revisión del edificio como puerta, una puerta *problematizada* que no puede presentarse franca, como un pasar sin más, sino como un ejercicio de presentación entre dos realidades que nunca se hubieron conocido, pero que en su urbanidad cívica no pueden hacerse prevalecer la una sobre la otra. Durante siglos, la puerta ha sido símbolo de pasar de un ámbito al otro, del bien al mal, de la sombra a la luz. Ahora la puerta debe ser negociación o incluso imposibilidad de un traspasar unívoco, tanto en el traspasar de los cuerpos como el de las miradas.

/1/

Se puede acceder a información gráfica relevante y una breve memoria escrita de estos cinco proyectos en la página web del arquitecto www.vazquezconsuegra.com. Para más información ver también la completísima monografía: Vázquez Consuegra, Guillermo (ed.): *Guillermo Vázquez Consuegra. Opere e progetti*. Milán, Electa, 2005 (con un ensayo de Víctor Pérez Escolano). Ver también para los cuatro últimos proyectos: Gulinello, Francesco (ed.): *Guillermo Vázquez Consuegra*. Rávena, Faenza Editrice y Facoltà di Architettura di Bologna, 2002; Vázquez Consuegra, Guillermo y López Silgo, Luis (eds.): *Vázquez Consuegra. Proyectos y Obras 1996-2001*. Valencia, ICARO, Colegio de Arquitectos de Valencia y Diputación de Valencia, 2001 (ensayos de Vicente Verdú y Javier García Solera).

La historia del arte y la arquitectura reciente ha estado nutrida de ejemplos paradigmáticos de esta relación problemática del traspasar. Así lo muestran la *puerta-doble* de Duchamp, que desarticula la relación dentro-fuera en la lógica misma del traspasar los espacios (fig. 1); la *puerta-múltiple* de Van Eyck, que en su voluntad de combinar neoplasticismo y arco del triunfo muestra la ineludible condición ambigua de su ser atravesada (fig. 2); la *puerta-horizonte* de Chillida, como marco dinámico de un paisaje expandido, que se encierra y abre a medida que el habitante lo va experimentando (fig. 3); la *puerta-cosmos* de Hejduk, punto límite de sus *wall houses* —la casa por excelencia del ser atravesado—, en su querer traspasar a un tiempo los cuatro puntos cardinales (fig. 4); o la *puerta-encuentro* de Siza, como una condensación de su obra de mediación espacial entre realidades a priori extrañas entre sí, que se manifiestan en aperturas espaciales cruzadas, dislocadas vertical y horizontalmente (fig. 5).

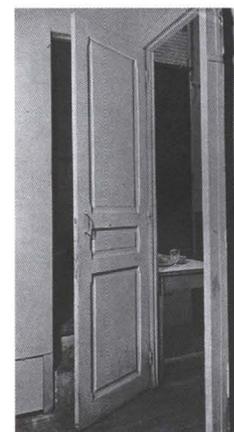


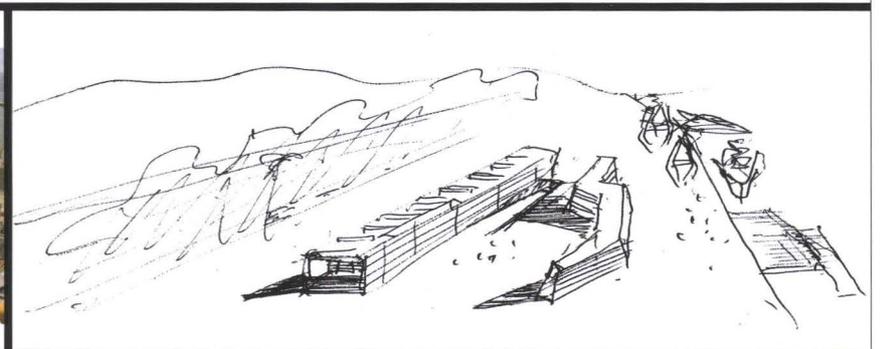
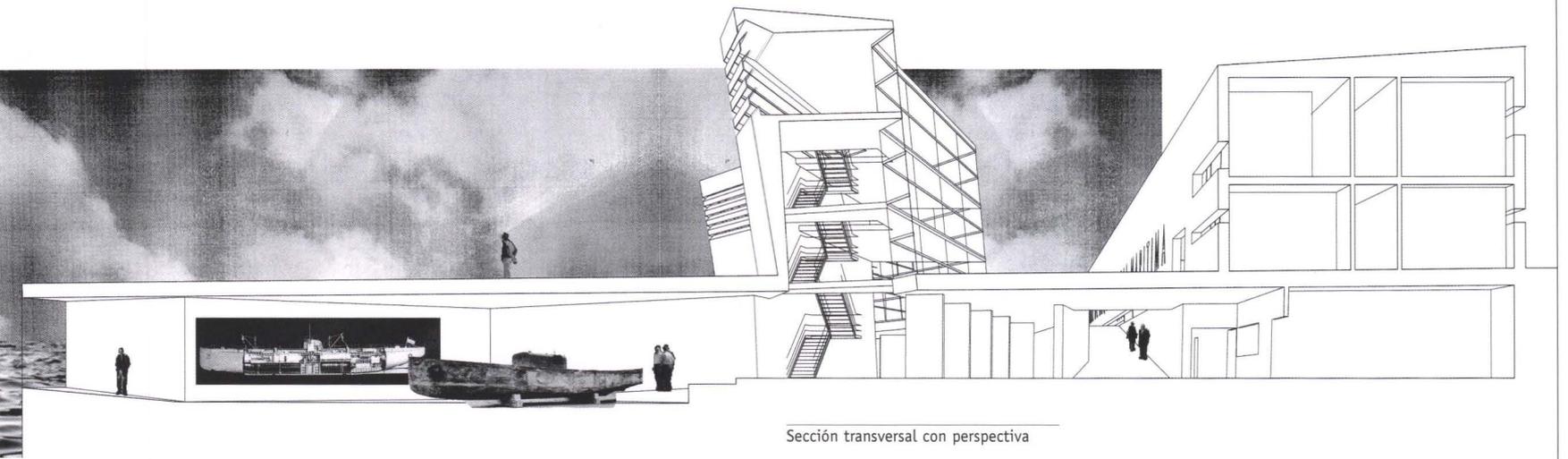
Fig. 1: 11, Rue Larrey, Marcel Duchamp, París, 1927. La obra es una puerta en su propio estudio, dispuesta de tal modo que sirve a dos habitaciones. La puerta nunca puede cerrarse, porque al cerrar una habitación abre siempre la otra.



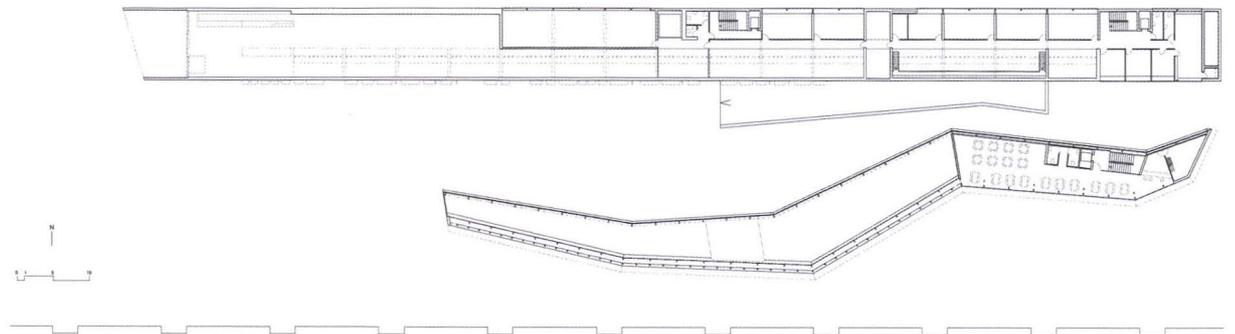
Fig. 2: Puerta Ahoy, Aldo van Eyck, Rotterdam, 1955. La puerta fue diseñada para el festival Ahoy y se retiró al concluir éste. En ella Van Eyck muestra su interés sincrético por el diálogo entre distintas realidades culturales, noción que había desarrollado en aquellos años tras su lectura de una obra de uno de los padres de la filosofía del diálogo, Yo y Tú (1923) de Martin Buber.



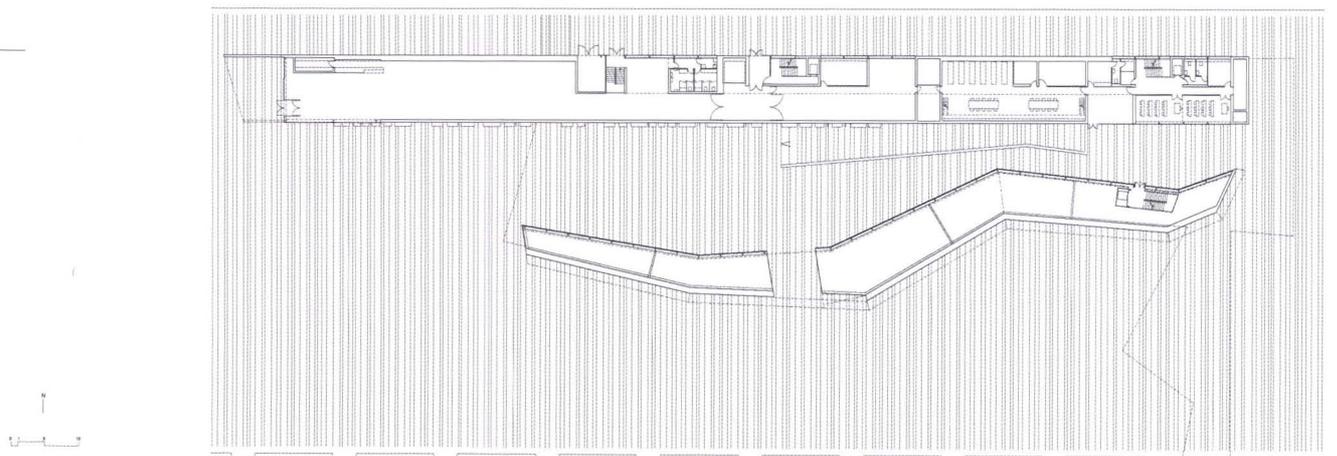
Fig. 3: El Elogio del Horizonte, Eduardo Chillida, Gijón, 1990. La obra enmarca dinámicamente un paisaje. El marco que encierra va modificando su relación respecto al observador a medida que este lo experimenta, acota, abre y envuelve constantemente. Esta condición es lo que llevó a Martin Heidegger a utilizar la obra de Chillida como referente para su opúsculo *El arte y el espacio*.



Planta primera



Planta baja



Siguiendo el ejemplo de la tradición artístico-arquitectónica, la presencia de la *puerta-puerto* será parte de la reflexión tácita de la arquitectura de Vázquez Consuegra como expresión de la comprometida negociación ciudad-puerto o ciudad-litoral. En el caso del **Pabellón de la Navegación**, por ejemplo, el arquitecto evita explícitamente la presencia del edificio como portada o siquiera trasfondo de la ciudad. De este modo, el edificio se coloca paralelo a la orilla, pero no como la pieza reticular y racionalista que se muestra hacia el interior de la Cartuja, piezas con las que Vázquez Consuegra había definido su manera de hacer ciudad, desde Nápoles hasta Cádiz o Madrid.³ En su lugar, la presencia del edificio desde el río se hace esquiva, elusiva, colocando sobre la retícula de hormigón una curva de desarrollo vertical que impide el careo frontal con el edificio, desaparecido entre el brillo dorado del albero y el reflejo de las planchas de cobre. Si el edificio, como se ha dicho, es la metáfora de un hangar,⁴ ningún hangar se colocaría nunca de este modo, girado, y complicando su acceso desde el agua. De alguna manera, el pabellón de la navegación hace de puerta al río pero no abriéndose a él, sino en la forma en la que éste es atravesado, es decir, en el sentido en el que el visitante tiene que bajar hasta el río, por su sombreada rampa de embarcadero, para poder acceder a él. Lo más fluvial del pabellón no es la forma *fluida*, la analogía con el hangar de puerto, ni la metáfora náutica de la estructura de grandes costillas de madera. Lo más fluvial del pabellón es sin duda una manera de traspasar heredera de los compases y secuencias espaciales de antaño. Un modo de traspasar que obliga al visitante a salir de la ciudad-isla, girarse y bajar hasta al río para reconocerlo en su cauce y su medida, convirtiéndolo de nuevo en parte de su imaginario de la ciudad construida.

En el **Museo del Mar de Génova** la puerta tampoco quiere presentarse. Se hace espesa, se vuelve una bolsa de aire que dilata el momento de la presentación mutua, ciudad-puerto, edificio-agua. La intervención en Génova está prácticamente centrada en el espacio surgido en esta fachada expandida, es decir, entre la recuperación de la fachada neoclásica del edificio y el film acristalado superpuesto que la cubre con la ganancia de una crujía necesaria. La puerta al mar sigue siendo el viejo arsenal del puerto de Génova, pero en un momento retenido, filtrada por una pantalla que modula y pausa el encuentro, una pantalla que no es solamente de piel o velo, sino que es espacial, cargada arquitectónicamente. Del mismo modo, en el **Museo Nacional de Arqueología Marina de Cartagena** la mediación ciudad puerto es dilatada incluso más ampliamente. Ya no se trata de un implante-filtro de una crujía, sino que el museo desaparece, se sumerge bajo tierra arqueológicamente, dejando sobre rasante la pastilla racional y geométrica del Centro Nacional de Investigaciones Submarinas. No obstante, la pieza tectónica no puede presentarse franca al mar, sino que *problematiza* su presencia con una nueva burbuja cristalina, un lucernario magnificado que sirve de vitrina a la vez que surte de luz al museo soterrado. Plaza, exposición y cristal, se convierten en un triple filtro espacial, que sostiene de nuevo el estado de relaciones de la arquitectura como puerta en su encuentro con el mar. Definitivamente, la mirada sobre la costa no puede ser la del especulador descarnado, no es de poder y apropiación del litoral, sino que se sitúa en la difícil problemática del traspasar y el ser traspasado, esto es, de traspasar secuencias espaciales que el arquitecto propone, y de dar cuenta de cómo ella misma es traspasada por otras realidades ajenas como el oleaje, el viento, la marea. La mirada del arquitecto se dirime entre filtros espaciales, recorridos girados y formas tensionadas, y sólo bajo tierra, oculta, y casi a escondidas, se permitirá un *voyerismo* discreto en el mirador enterrado que se abre bajo la losa del muelle.



/3/

Nos referimos a su propuesta, junto a Ignacio de la Peña, para la *Intervención en Monteruscioello*, Nápoles, para la *XVII Trienal de Milán* (1986), y a los edificios de viviendas en *Ramón y Cajal*, Sevilla (1983-87), en la *Barriada de la Paz*, Cádiz (1986-91) y en la *M-30*, Madrid (1987-1991). Más recientemente estaría paradigmáticamente expuesto en su serie sus ensayos sobre la *Ciudad de la Justicia* en Valencia (1997), Málaga (2000), Almería (2000), Ciudad Real (2000-2006), Barcelona (2002).

/4/

Ver por ejemplo 'En dique seco. Pabellón de la navegación. Guillermo Vázquez Consuegra', *A&V* no.20, 1989, p.24; 'Pabellón de la Navegación', *El Croquis*, no.55-56, 1992, p.19; Buchanan, Peter, 'Introducción' en Vázquez Consuegra, Guillermo (ed.). 'Vázquez Consuegra'. Gustavo Gili, Barcelona, 1992.

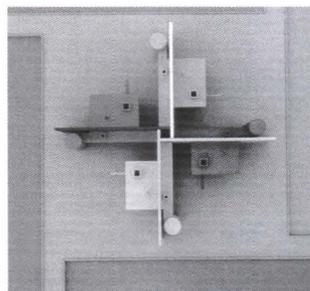


Fig. 4: North, East, South, West House, John Hejduk, 1985. Las wall-house de Hejduk, que desarrolló en secuencia entre 1968 y 1974, muestran la importancia del atravesar en el hecho de lo íntimo. Lo importante en lo íntimo no es la intimidad en sí, sino cómo se llega a ella, cómo pasar al otro lado. Frente a la casa de vidrio de la modernidad, la wall-house debe ser atravesada para acceder al ámbito que recrea. La casa North, East, South, West muestra ese punto imposible en el querer atravesar a un mismo tiempo en las cuatro direcciones cósmicas.

2 PUERTO-TRÁNSITO

La apertura del puerto, el abrirse a lo exterior y poder traspasar al otro lado, su extensión implícita como medio, implican a su vez un proceso continuado de incorporaciones y desprendimientos, de ganancias y pérdidas. Hablar de arquitectura y puertos es siempre hablar de tránsito y de intercambio, procesos dilatados en el tiempo que se desarrollan tanto en el sentido material, como en el de las memorias y símbolos transportados. Son por ello los tráficos transculturales, los que ponen en contacto sociedades y culturas diversas —unidas circunstancialmente bajo la *heterotopía* transnacional del puerto—, los que implicarán profundamente su modo de hacer.⁵ El puerto ha sido el espacio de todas las banderas, el lugar de paso que a la vez no es ninguno en particular. Sin embargo, no deberíamos verlo como un *no-lugar* neutralizado en el sentido que lo ha definido la antropología francesa, sino como un rico conjunto de paisajes entramados, sobre los que se configura un clima de aporte y contestación continuados.⁶

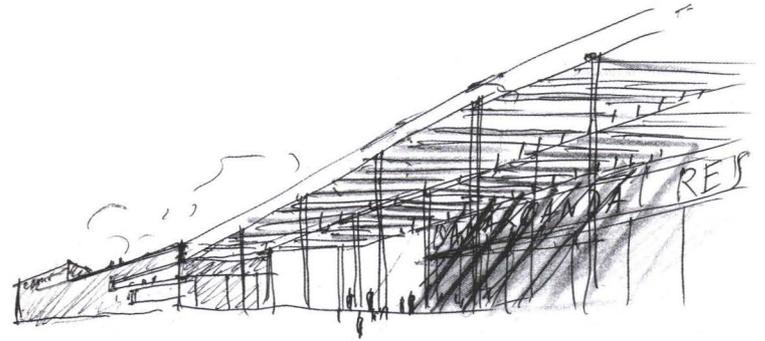
/5/

La noción *transculturación* ha sido utilizada ampliamente por la crítica cultural latinoamericana (Arguedas, Rama, De la Campa) apareciendo por primera vez en el libro *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, obra del antropólogo cubano Fernando Ortiz. Comparándolos con los personajes del Arcipreste de Hita *Don Carnal* y *Doña Cuaresma*, *Don Tabaco* y *Doña Azúcar* se establecen como la metáfora de la transculturación en Cuba entre Europa, África y América. Es decir, el tabaco como aquello que exporta y hace valer la cultura indígena, y el azúcar como aquello que importa el europeo. Ver Ortiz, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. La Habana, Jesús Montero, 1940.

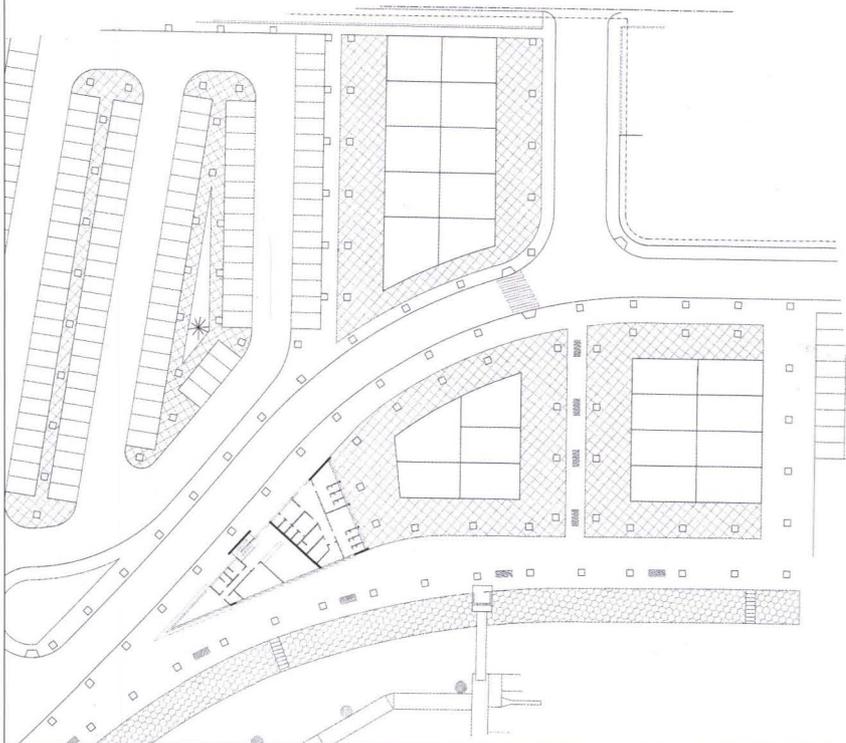
/6/

Sobre una contestación a la idea de *no-lugar* de Marc Augé (AUGÉ, Marc. *Los "No Lugares": Espacios del Anonimato: Una Antropología de la Sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1993) ver por ejemplo Delgado, Manuel. 'La no-ciudad como ciudad absoluta', en *Sileno*, no.14-15. Madrid, 2003, pp.123-131.

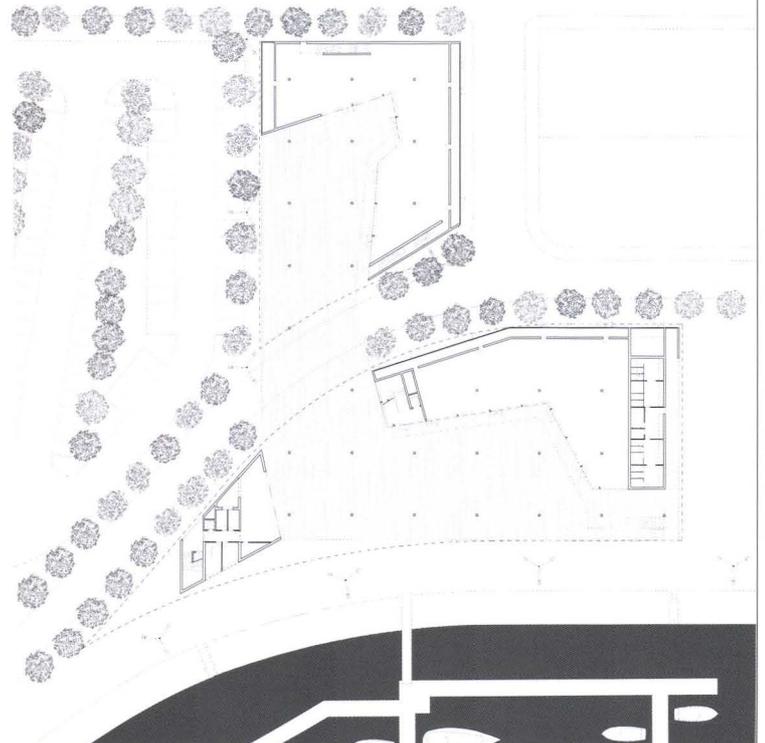
Fig. 5: Fundación Serralves, Alvaro Siza, Oporto, 1991-1999. La puerta como hueco que no puede ser atravesada según un único parámetro es una constante en la obra de Siza. Podemos rastrear este proceso en los huecos del centro meteorológico de Barcelona, o aquellos que conectan los dos cuerpos -el que da a la calle y el que da al huerto- que se unen en el eje de la escalera del CGAC.



Ordenación previa



Ordenación alternativa propuesta por el arquitecto



La *arquitectura-puerto* es una transferencia continuada de caminos cruzados, de *idas y vueltas*, de incontenible flujo. Espacialmente, el puerto es el lugar a medio camino, un espacio de tránsito en el sentido de que el que está allí parece siempre estar a punto de no estarlo. El puerto es el lugar *inter-medio* y *entre-medio*, aquello que no se puede definir sustantivamente como lugar, ni tampoco como dominio espacial individual. En este sentido, la arquitectura portuaria de Vázquez Consuegra ha demostrado su riqueza expresiva haciendo aparecer en algunas ocasiones la naturaleza de esta espacialidad en tránsito. En el Museo de Arqueología Marítima de Cartagena, por ejemplo, se figura un espacio de tránsito entremedio del lucernario y la pastilla racional. La contraposición, de gran potencia formal, nos retrotraería a aquel pabellón que hiciera Alvar Aalto para la exposición de 1937 (fig. 6), cuya experiencia Navarro Baldeweg comparó con la del viaje en tren, donde el largo y geométrico vagón corre paralelo a la ondulación constante que se produce en la contemplación de un paisaje, entre lo que se acerca y aleja a nuestra mirada.⁷ El espacio entremedio en Cartagena se presenta como esta ondulación constante que nos enmarca dinámicamente la experiencia de su transcurso. El espacio intermedio no es resultado de la edificación, sino que los tres, pastilla racional, vacío y lucernario, se co-constituyen comúnmente. El espacio de tránsito es entonces un espacio de *reposicionamiento* constante que al atravesarse parece cambiar siempre el lugar de nuestra mirada.

/7/

Ver Navarro Baldeweg, Juan. 'El acuerdo entre la mano y la mirada' en *La habitación vacante*, Valencia y Gerona: Pre-textos y Demarcación de Gerona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1999, pp.105-110.

Pero quizá el caso más paradigmático de esta manifestación sea el proyecto para la **Capitanía de Ayamonte**. La operación se define por su programa como tres edificios independientes que el arquitecto decide unir bajo un mismo e irregular techo. O quizá deba enunciarse al contrario, es decir: existe un lugar común e intermedio, un lugar indefinido para ser ocupado y que pertenece a todos, incluso al tráfico rodado, un lugar colectivo que es tensionado hacia los extremos hasta solidificarse en edificaciones individuales de uso restringido. La propuesta no sólo tiene vocación de crear ciudad, sino que crea *espacio público* como compromiso con los diversos colectivos que podrían entrar a ocuparlo. Un espacio común que no es una plaza cubierta sin más, sino una auténtica manifestación de las diversas relaciones entre los distintos elementos que entran en juego, contestaciones mutuas entre las singularidades de la calle, los edificios, los accesos, las aceras, etc. Un espacio de estas características no deja de recordarnos a aquel que proyectara Carlos Raúl Villanueva para la Universidad Central de Venezuela en Caracas.⁸ Villanueva, en su alegoría estatal sobre la democracia, encuentra la manifestación de su sueño espacial no en los grandes edificios, como su espectacular Aula Magna, sino en el espacio común de encuentro que los tensionaría a todos (fig. 7). Su famosa *Plaza Cubierta* sería ese espacio intermedio, que no obstante no es un espacio neutro, sino que estaría lleno de episodios, puntualizaciones, precisiones. Frente a otras plazas que son tan sólo el recorte de lo que queda entre los edificios, la plaza de Villanueva no se configura como vacío o sobrante, sino que existe una negociación responsable entre ambos —plaza y edificación—, una *co-definición* y *co-conformación* en su existencia. Una no puede ser sin el otro ni viceversa. Villanueva gira algunos de los edificios para enriquecer la plaza, y manipula la plaza para enriquecer los edificios, en lo que parece ser un juego continuo de geometrías complementarias. Lo mismo parece ocurrir en la plaza cubierta de Ayamonte, donde los edificios particulares y el espacio común se enriquecen mutuamente. La mirada objetiva que segrega el fondo y figura deja de tener sentido, pues entonces la edificación y lo que esta desaloja están igualmente cualificadas, y nos trae con ello una *espacialidad* más plena, más intensa. De este modo, Villanueva es traído por Vázquez Consuegra, entendido en sus mejores momentos. Algo que desde nuestra indagación portuaria se figura como un cierto tributo de *ida y vuelta*, una de esas memorias, *haceres* y recuerdos que pudieron traer a Huelva los puertos de América.

3 PUERTO-CARNE

Si bien puerta y tránsito son generalmente asociados a espacios indeterminados que tienden a disolverse, a volverse informes o diluidos, no encontraremos sin embargo ninguna de estas apreciaciones en la obra de Vázquez Consuegra. Es decir, si la práctica contemporánea tiende cada vez más a esconder la *objetualidad* de la arquitectura y convertirla en paisaje, si la arquitectura ha renunciado a presentarse para convertirse en trasfondo o escenografía, la arquitectura de Vázquez Consuegra seguirá apostando por una intensa *objetualidad*.

Del mismo modo, si la arquitectura contemporánea no quiere determinarse en forma alguna, sino que prefiere permanecer líquida e informe entre la marea de signos, sus propuestas seguirán siempre cargadas de forma arquitectónica. Todos sus proyectos pueden ser vistos de este modo, incluso el del **frente marítimo de Vigo**, donde parece que la edificación ha desaparecido para convertirse en una *topografía* muy del gusto de los *morfings* contemporáneos. No obstante, no creo que el frente marítimo de Vigo esté muy alejado de la lógica que ha utilizado en otros de sus proyectos, en los que la forma prevalece. La operación de Vigo está muy unida a la infraestructura que conlleva la operación propuesta, esto es, la recuperación del muelle existente liberado de edificación y dotado de aparcamiento y tráfico soterrado. El proyecto se pega a esta infraestructura como un tapiz extendido de granito que une los distintos niveles en juego y que se adapta a ellos siguiendo distintos patrones y recuperando algunos trazados, arboledas y alineaciones preexistentes. Más allá de una piel tersa, continua e isótropa, el trabajo sobre la preexistencia granula, particulariza y diversifica la piel. Esta manera de acercarse al proyecto convoca el argumento de la modificación, concepto que acuñó Gregotti como un modo de hacer en el que Vázquez Consuegra ya había sido reconocido anteriormente.⁹ Para Gregotti, la *modificación* —un argumento al que volvería en numerosas ocasiones—, es una toma de conciencia de lo real como material estructural del proyecto. Por un lado, es volver a rescatar la continuidad rota en la disciplina como inclusión de material impuro y complejo del pasado; por el otro, es incentivar la práctica proyectual con nuevos retos creativos.

/8/

Carlos Raúl Villanueva fue el arquitecto por excelencia de la administración venezolana —tanto de la de Isaías Medina como la del dictador Pérez Jiménez—, llevando a cabo las remodelaciones más importantes de Caracas en los años 40 y 50. Así la barriada *El Silencio* (1940-45) dentro del *Plan Rotival*, y especialmente, el proyecto para la *Ciudad Universitaria* (1943-60). Ver la monografía Villanueva, Paulina y Saloni, Maciá Pintó. *Carlos Raúl Villanueva*. Tanaís/Alfadil, Madrid, 2000. Existe también el clásico Moholy-Nagy, Sibyl. *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Editorial Lectura, Caracas, 1967.

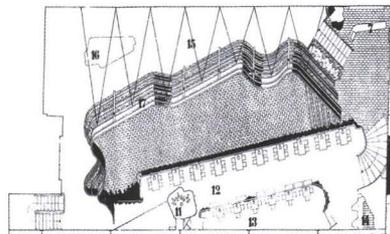
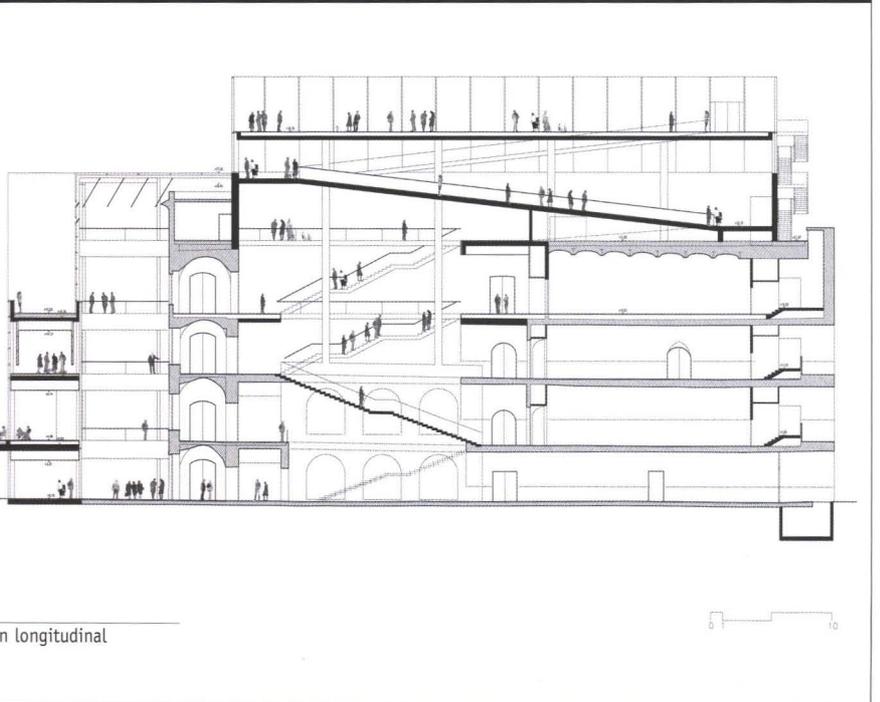
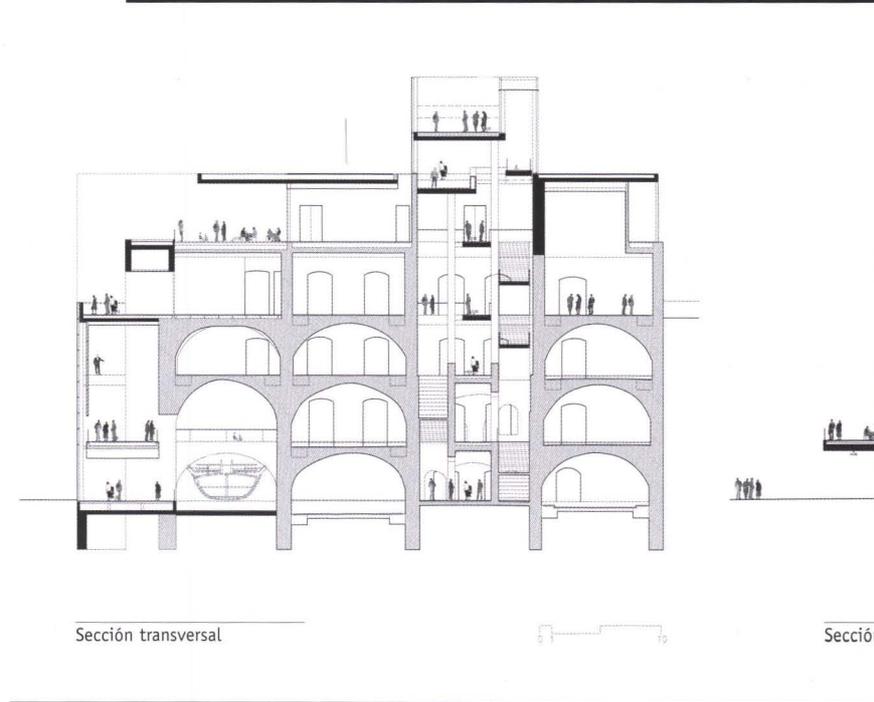
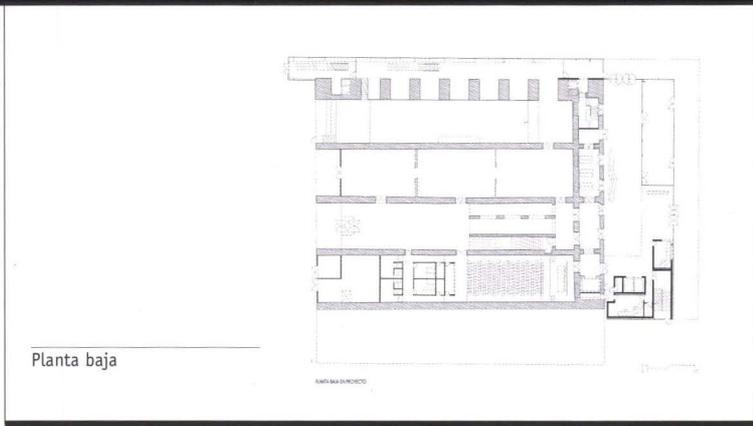


Fig. 6: Pabellón, Alvar Aalto.

/9/

Gregotti presentó el concepto *modificación* en Casabella, junto a una selección de proyectos al cuidado de Sebastiano Brandolini y Pierre-Alain Croset, y textos críticos de Cacciari, Ciucci, Cohen, Reli o Secchi. La selección incluía la propuesta para *La Encarnación* de Vázquez Consuegra e Ignacio de la Peña. Ver *Casabella*, no. 488-489, Milán, Enero-Febrero 1984, y en especial 'Ricostruzione del luogo: la Plaza de la Encarnación a Siviglia. Due progetti per una piazza', pp. 66-69. Existen indicios que sitúan al proyecto de Vigo en esta misma trayectoria. Quince años después, Casabella dedicaría un reportaje a esta obra: 'Guillermo Vázquez Consuegra - disegno urbano per frammenti di paesaggio', en *Casabella*, no. 668, Milán, Junio 1999, pp.8-23. Entre estas páginas, el reconocimiento desde lo local de Del Llano, Pedro. 'La città aperta al mare', en *ibid.*, pp.9-12. Croset escribiría también otro artículo, exaltando la consistencia arquitectónica de la propuesta y su exquisita apropiación del lugar. Ver Croset, Pierre-Alain. 'Modernidad sólida en Vigo', en *Arquitectos*, no. 150, CSCAE, Madrid, Julio 1999.



Modificar es una manera de organizar los detritos contenidos en el ambiente a partir de su descubrimiento y valoración, pero es también lo que da lugar a la asimetría, diversidad y diversificación propias de cada sustrato.¹⁰ En la interpretación de Vázquez Consuegra de este concepto, la preexistencia se introduce inequívocamente como parte de este material de proyecto, pero no con una vocación de recuperación patrimonial, sino como elementos abstractos que pueden ser detonadores de la lógica proyectual que generan. La modificación será un *remapeado* abstracto de las incorporaciones concretas, que configurarán una trama abstracta cargada simbólicamente, un nuevo cuerpo sobre el que sustentar la práctica de su arquitectura. Este es el papel del granito aferrado a la infraestructura, construir ese cuerpo, reconociendo distintos patrones y encuentros, distintas realidades bajo su propia lógica abstracta. Pero como es de esperar, un cuerpo al público debe ser también aderezado, engalanado para su puesta en sociedad, y la infraestructura modificada tendrá sobre ella una serie de episodios formales que la puntualizarán, precisarán, articularán, en un argumento que estaría más cercano al *decoro* que a la *modificación*. El aderezo del cuerpo no se realizará con maquillajes o tatuajes, como es del gusto contemporáneo, sino con abalorios, pulseras, pendientes, elementos formales que resaltan los rasgos sobresalientes; pequeños implantes que en este caso tomarán la forma de bancos, farolas y alcorques, plegados como orfebrería, fina y vibrante. Son esta conjunción de *modificación* más *decoro* las que dan forma a la propuesta de Vázquez Consuegra, dos argumentos que utilizará como manifestación específica y sonora de la forma y el cuerpo de la arquitectura.

En definitiva, si los discursos de la arquitectura contemporánea van encaminados hacia la disolución de la forma, hacia la desaparición del objeto en favor del paisaje, Vázquez Consuegra argumenta frontalmente lo contrario. Para él, renunciar a la forma de la arquitectura es renunciar a su carne, a su cuerpo, y en realidad, esto es algo de lo que nunca nos podremos desprender. La forma puede estar más fragmentada, dispersa, multiplicada, pero siempre estará ahí con mayor o menor presencia. La apuesta de Vázquez Consuegra es una arquitectura que se resiste a abandonar la forma¹¹, que quiere gozar y dejarse seducir por ella, que se desarrolla como una búsqueda continuada de la solución y la aspiración formal. El arquitecto se queda con la *carne* de la arquitectura, pero no la desprende necesariamente de cualquier otro discurso o sentido, como postulara Colin Rowe, padre indudable del formalismo moderno.¹² Más allá del *anti-ideologismo* de Rowe, la celebración del cuerpo y de la carne no comulga con la experiencia anglosajona —al menos con aquella heredera del de la Inglaterra Isabelina y el puritanismo americano— pues el cuerpo enjoyado y voluptuoso se celebra de una forma contagiosa y casi erótica. Ese es el discurso de respuesta de Oscar Niemeyer a Max Bill,¹³ o en otras palabras, que su adoración por las curvas femeninas, montañas y vegetales, la irrefrenable voluptuosidad del Brasil no se pueden zanjar con una simple renuncia castradora, sino que muy por el contrario, la arquitectura debe hacerse cargo de ella, debe hacerla suya para poder compartirla. Goce, disfrute de ella, amor hacia su cuerpo. Esa sería la bandera no sólo de la escuela de Río, sino de la soberbia escuela paulista, con sus impresionantes losas puntualmente aderezadas por una pequeña escalera, una baranda, un banco de acero brillante, y que con tanta fe fue desarrollada por arquitectos como Villanova Artigas o Mendes da Rocha, y hacia la que Vázquez Consuegra ha mostrado a menudo su profunda admiración. La arquitectura como carne palpitante, como cuerpo recostado, doblado, penetrado o abierto, como las rampas que estallan en el interior del *Museo del Mar de Génova*, la quebradura de Cartagena, el vacío cualificado de Ayamonte. La arquitectura como cuerpo acostado sobre el río, como una enorme cadera carnosa enjoyada por lucernarios. Eso es lo que nos ha ido dejando su arquitectura; si bien la observamos desde la otra orilla, y desde una perspectiva de más de quince años. ■

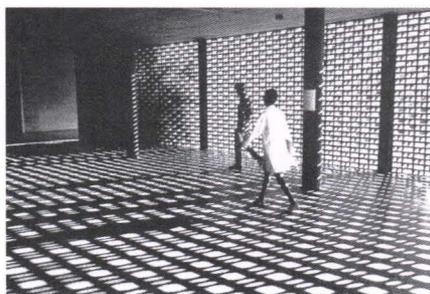


Fig. 7: Corredor Aula Magna, Carlos Raúl Villanueva.

/10/

Ver Gregotti, Vittorio. 'Modificazione', in *Casabella*, no. 488-489, Milán, Enero-Febrero 1984, pp. 2-7; 'Modificación' en *Desde el interior de la arquitectura: un diseño de interpretación*. Península, Barcelona, 1993 (trad. de M.A. Galmarini).

/11/

Esta parece ser también la respuesta de Rafael Moneo en un conocido texto publicado en los mismos años que aquellos que hemos citado sobre la ordenación de Vigo. Ver Moneo, Rafael. 'Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad', en *Arquitectura Viva*, no. 66. Madrid, mayo-junio 1999, pp. 17-24.

/12/

En su presentación a los *five*, Rowe arguye como esta nueva arquitectura ha tomado la carne de las vanguardias, pero ha rechazado cualquier relación con su ideología, rompiendo singularmente con la trayectoria que se había desarrollado hasta el Team X. Ver Rowe, Colin. 'Introducción' en *Five Architects*. Wittenborn, Nueva York, 1972. Esta tesis formal es la que llevaría Peter Eisenman hasta las últimas consecuencias.

/13/

La polémica se puede seguir en diversos artículos de ataques mutuos. Ver en especial Bill, Max. 'Report on Brazil: 4' en *Architectural Review*. Londres, Octubre 1954, pp. 238-239, y su respuesta en Niemeyer, Oscar. 'Condição na arquitetura', en *Módulo*, no. 31. Río de Janeiro, Diciembre 1962. pp. 17-2.

DOOR, TRANSIT AND FLESH. THREE THEMES ON PORT-ARCHITECTURE IN GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA

CURRO GONZÁLEZ DE CANALES

Over the last twenty years, the work of Guillermo Vázquez Consuegra has been peppered with different instances of a relationship with ports. The aim of this article is to discuss some specific aspects of this relationship under three epigraphs.

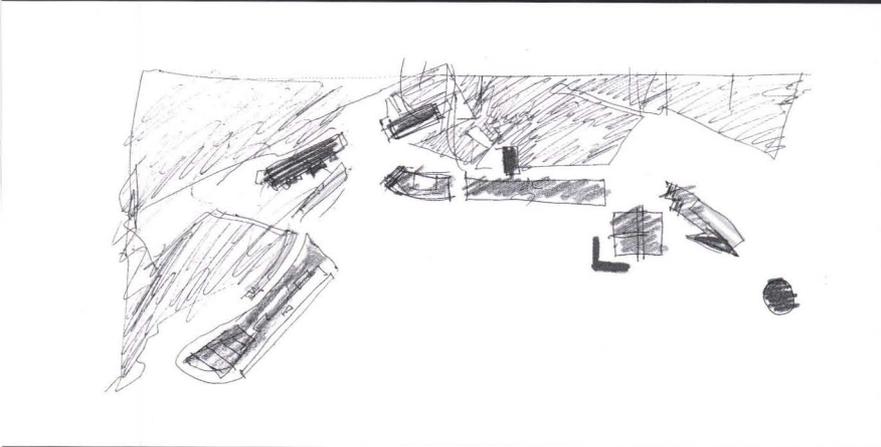
Door-Port: In Spanish, the word port (*puerto*) is a masculinised version of the word for door (*puerta*). A port is a thoroughfare, a point through which to pass. In the case of the Navigation Pavilion in Seville the architect explicitly avoids the presence of the building as a façade. The most fluvial aspect of the pavilion would doubtless be one way of passing through it, via the heritage of compasses and spatial sequences of the past, forcing the visitor to leave the city-island* and go down to the river, which once more becomes part of the city's imaginary.

Port-Transit: To talk about architecture and port is always to talk about passage and exchange. At the Ayamonte Port Authority the proposal creates *public space* as a commitment to the diverse groups that could occupy it. A common space that is a true manifestation of the different relationships between the elements that come into play, mutual responses between the singularities of the street, the buildings, the accesses and the pavements.

Port-Flesh: If the contemporary practice tends to hide the objectual condition of architecture and transform it into landscape, the architecture of Vázquez Consuegra will continue to bet on an intense objectuality. Vigo's operation is closely tied to the infrastructure entailed by the proposed operation, but as is to be expected, for the public, a body should also be adorned for its presentation in society. The *modified* infrastructure will have a series of formal episodes that concrete it, something to constitute an *adornment* rather than a *modification*.

* Note: In reference to the venue of Expo '92 in Seville, the Island of the Cartuja, where an entire city was constructed for this event.

PALABRAS CLAVE: UMBRAL; PUERTA; TRÁNSITO; CARNE; CUERPO; MODIFICACIÓN; CARLOS RAÚL VILLANUEVA; GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA; ARQUITECTURA ANDALUZA; ARQUITECTURA Y PUERTO. KEY WORDS: THRESHOLD; DOOR; TRANSIT; FLESH; BODY; MODIFICATION; CARLOS RAÚL VILLANUEVA; GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA; ANDALUSIAN ARCHITECTURE; ARCHITECTURE AND PORT.



Plano general

