

UNA ESTANCIA EN EL EXTERIOR

ESTAMPAS DE PUCK Y ARQUITECTURAS ANÁLOGAS¹

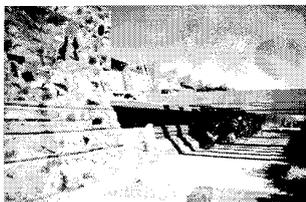
Francisco GONZÁLEZ de CANALES RUIZ

0.0 MARCO

El conocimiento de la arquitectura del siglo XX se ha desarrollado de forma fundamentalmente endógena, lo que ha dado lugar a que la crítica del hecho arquitectónico, y la formulación de su historia hayan sido totalmente insuficientes —sobre todo desde una perspectiva contemporánea.

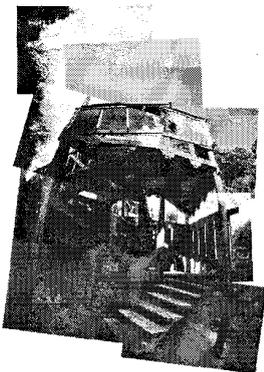
Haciendo un breve recorrido por la historia de la crítica del siglo XX, desde el aplauso incondicional de los primeros críticos del movimiento moderno (Hitchcock, Gideon, Pevsner, Richards, Zevi, etc.), a las consabidas revisiones del mismo, pasando por la descarada descalificación, y hasta la perplejidad y el amargo resentimiento de nuestros días, la arquitectura no ha dejado de mirar hacia sí misma, y como consecuencia de este ensimismamiento ha dejado escapar el incorporar de forma plena los valores que le son externos, y entre los que se encuentran la mayor parte de las cuestiones que afectan a nuestra sociedad de hoy día.²

¹ Francisco González de Canales Ruiz es docente e investigador en el Departamento de Historia Teoría y Composición Arquitectónicas de la ETSA de Sevilla y Director de la revista de Arquitectura Neutra.



Facultad de Taliesin de F. Ll. Wright, Arizona (1928)

Crematorio en Ciudad Abierta de Cooperativa Amereida, Ritoque (1969-)



1. Puck del libro KIPLING, Rudyard: *Puck of Pook's Hill*, Peter Smith Publication, Londres, Junio 2002. (Primera edición 1906). Tengo entendido que existen algunos esbozos de una lectura cruzada por parte de Rafael González Sandino entre este libro y el *Upper Lawn Pavilion* de Alison y Peter Smithson, pero su contenido sólo él lo conoce. Yo he intentado hacer este trabajo desde lo que a mí entender es la relación visceral entre *Puck of the Puck's Hill* y Alison y Peter Smithson.
2. Este enfoque es desarrollado abiertamente en el grupo de investigación COMPOSITE (HUM 711), dirigido por José Ramón Moreno Pérez, y al cual pertenezco.
3. Sobre este tema trataría SLOTERDIJK, Peter: *En el mismo Barco*, Madrid, Siruela, 1994, en el que se hace un repaso a la estructura política humana, e intenta aprovechar la ruptura con el gran consenso del proyecto ilustrado para reenlazar el principio originador de las comunidades humanas (tribal), con el orden hiperpolítico actual.
4. Para consultar la obra de Samuel Mockbee, ver HURSLEY, Timothy, OPPENHEIMER DEAN, Andrea: *Rural Studio Samuel Mockbee & an Architecture of Decency*, Princeton Architectural Press, Princeton, Enero de 2002; también la completísima Web www.ruralstudio.com
5. TAFURI, Manfredo: «Para una crítica de la ideología arquitectónica», en *Proyecto y Utopía*, 1973, citado por MORENO PÉREZ, José Ramón: *Objetos para ser destruidos, el lugar de las cosas (mercancías, habitación, identidad)*, ETSA de Sevilla, Marzo-Abril 2003 (apuntes para curso de doctorado; sin editar)
6. SLOTERDIJK, Peter, *opus cit.*

En una sociedad en la que la dispersión y la individualización se han hecho crónicas, una crítica seria de la arquitectura y una búsqueda en ella de los valores necesarios a tiempo presente se hacen fundamentales a la hora de poder plantear cualquier tipo de proyecto colectivo. La crítica aparece como inevitablemente necesaria cuando empieza a ser latente la liberalización o desregulación del mundo, de lo humano, cuando el devenir del conjunto de los individuos ya no puede ser fácilmente planificado ni entendido de una manera común, o lo que es lo mismo, cuando se ha perdido la capacidad para *forzar* a todos los miembros de una sociedad para decidirse sobre una propuesta determinada. A partir de entonces, la labor crítica se hace necesaria, puesto que es necesario negociar con *los otros*, y, evidentemente, esta crítica ya no puede considerarse como responsabilidad de unos pocos, de ciertos *hombres de estado*, sino como *un buque en el que todos estamos embarcados*.³

Por eso hoy podemos decir que la primera crítica generada por el propio movimiento moderno es más bien superflua, y que las distintas revisiones a éste nunca dejarán de verse como superfluas siempre y cuando no se entiendan como éste valorar el hecho arquitectónico una y otra vez desde las necesidades de presente. De esta forma, frente a esta lectura endógena que ha caracterizado a la arquitectura, la lectura exógena parte de la suposición de esta falta de consenso, y por tanto, de la no posibilidad a priori de una división o planificación del conocimiento sobre algo. De manera que la única posibilidad que le queda al hecho arquitectónico para ser comprendido es el conjunto de enfrentamientos con *lo otro*, es decir, con elementos que le son exteriores.

Este texto forma parte de un conjunto de iniciativas que tratan de equilibrar la lectura endógena de la arquitectura con otra lectura exógena, esto es, que tratan de abordar la arquitectura desde fuera, sobre temas a priori no arquitectónicos. En este caso nos centrare-

mos concretamente en el *medio ambiente* y la *cultura material*.

Querría aclarar que con esto no se quiere concluir precipitadamente que la arquitectura nunca se haya acercado a estas dos cuestiones. Por el contrario, existen y han existido prácticas ejemplarizantes y pioneras, pero que al haber sido abordadas siempre desde una lectura endógena, han sido marginadas por la crítica en la apreciación de estos valores, impidiendo una continuidad en estas formas de trabajar.

De esta manera, haciendo un escueto recorrido sobre las prácticas arquitectónicas que tienen que ver con el medio ambiente y la cultura material, y de una manera somera, se pueden encontrar casos de interés desde la tradición rural inglesa de Morris y sus allegados; su paso a Estados Unidos con formato de modernidad y aproximación a la cultura de masas de la mano Wright (llegando a experiencias tan excepcionales como *Taliesin*), y extendiéndose por toda América en su versión más rural con casos como el de Jorge Sacriste en la *Escuela de Tucumán*, Argentina, o el de Paolo Soleri en *ArcoSancti*, Arizona, o en otros más cercanos a la cultura de masas como en la casa de Ray y Charles Eames; pero también desde la tradición nórdica de Leweretz, Aalto, Utzon, Markelius, Föhn, Erskine, y, de vuelta a Inglaterra, con experiencias significativas como las de Alison y Peter Smithson, a las que prestaremos una especial atención.

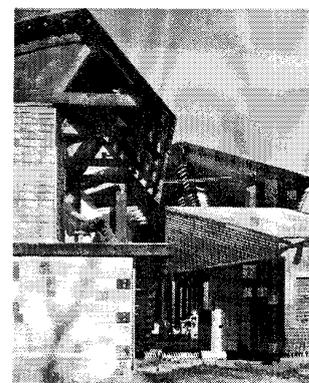
De la misma forma, las prácticas contemporáneas afines a estos preceptos, como las del norteamericano Samuel Mockbee,⁴ o quizá, las de la *Ciudad Abierta* en Ritoque, Chile, son consideradas por la mayoría como excrecencias marginales. y ni estas, ni gran parte de las anteriores, aparecen en Benévolo, Curtis, Frampton, Montaner, etc.

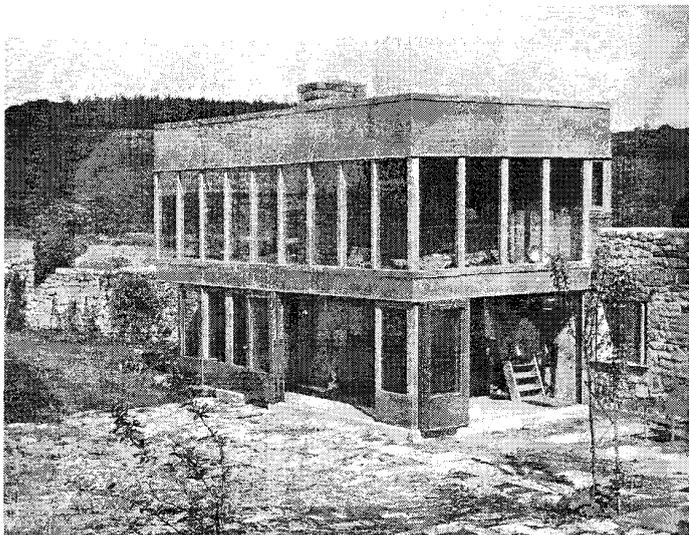
Me gustaría remarcar, por último, que el embarcarse en esta tarea no es un hecho nada trivial, sino más bien necesario, ya que como hemos anticipado, el hallazgo de

una explicación exógena del hecho arquitectónico trae como consecuencia final un cambio estructural en la forma de entender la arquitectura, y por tanto, un desplazamiento en la disciplina arquitectónica. Un movimiento, tal como advierte Tafuri en *Proyecto y Utopía*,⁵ capaz de asimilar los nuevos problemas del mundo (ecología, cultura de masas, patrimonio, imagen, etc.); con el que no sólo poder dar un paso adelante, o saber cómo poder seguir dando pasos adelante en la arquitectura, sino, en gran medida, corregir la interpretación de los pasos que fueron dados, o como escribe Habermas, *planificar el legado* para una sociedad deshumanizada. En las palabras más recientes de Peter Sloterdijk,⁶ *realizar la tarea fundamental del hombre de transmitir su pasado* viviendo en su plenitud por afinidades, amistades, filología y lógica en el lenguaje global.



Programa Rural Studio de Samuel Mockbee, Alabama (2001-)





Upper Lawn Folly-Solar Pavilion (1959-1982)

0.1 SOPORTE

La arquitectura como el hecho construido para ser habitado por el hombre, como edificación o construcción artificial, es tan sólo una parte del complejo soporte sobre el que se produce el habitar humano, y es alrededor de esta primera acepción sobre la que parece haberse centrado la crítica endógena de la arquitectura. No se incidirá más sobre este tema, sino sobre el medio natural y el artificial preexistente, lo que ya ocurrió, las costumbres, la historia de los habitantes anteriores, lo que se pensó sobre algo, la inocencia ante lo que no se conoce, los mitos, las miradas echadas, que configuran un complejo entramado sobre el que se apoya nuestra forma de vivir y ocupar un territorio.

Evidentemente, algunas de las cuestiones citadas en estas últimas líneas han ido integrándose a la disciplina arquitectónica desde distintas revisiones de lo moderno (Leweretz, teorización del Team X, Rossi, Venturi, etc.), pero sólo generando entramados y entrecruzamientos parciales, que en ningún caso han supuesto el cambio estructural del que antes hablábamos, tal como requiere la situación de presente.

Quizá la no clara aparición de este desplazamiento puede estar relacionada con una lectura no interesada de la historia de la arquitectura, o lo que es lo mismo, que estos entrecruzamientos parciales o nodos fundamentales de quiebra no han sido aún considerados en conjunto como la búsqueda de un nuevo soporte disciplinar, sino como remiendos a lo anterior. En este sentido, arquitecturas, o más exactamente, lecturas de la arquitectura que relacionan estos temas y que sin embargo pasaron por marginales, se vuelven hoy en día asuntos de primer orden, configurando por tanto una nueva historia de la arquitectura planteada sobre los intereses contemporáneos (los ya citados ecología, cultura de masas, patrimonio, imagen, etc.)

- 7 El libro se desarrolla en el condado de Sussex, al sur de Inglaterra, conocido por su aislamiento rural respecto otras regiones del país.
- 8 En novelas como *Frankenstein* de Mary Shelley (1816) o *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886), se verá claramente este sentimiento de culpa, el reverso oscuro de la ciencia que produce violentar a la Naturaleza.
- 9 WILLIAMS, Raymon: *El campo y la ciudad*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001, trad. Alcira Bixio; Williams se considera en Inglaterra el mayor estudioso de este tema.

Para realizar esta lectura exógena hemos recurrido al apoyo en la literatura, otra disciplina que ha hecho mucho por el conocimiento de los temas que queremos abordar, y más concretamente en el libro de Rudyard Kipling *Puck of Pook's Hill*. Su lectura nos adentrará en el caso particular inglés, que como hemos visto en las ejemplificaciones anteriores, es uno de los más importantes para entender las relaciones entre arquitectura, medio ambiente y cultura material. En cuanto al hecho arquitectónico, nos centraremos en algunas arquitecturas de Alison y Peter Smithson, que a mi parecer son lo suficientemente cercanas espacial y temporalmente como para poder ser comprendidas, sin haber caído aún en una obsolescencia social o arquitectónica absoluta —al menos desde la lectura que de ello se va a hacer. También nos podríamos haber aventurado con *Niels Lyhne* de Hans Peter Jacobsen y la arquitectura de Lewertz, o con *Absalom Absalom* de Wiliam Faulkner y la arquitectura de Samuel Mockbee... Quizá en otra ocasión.

Entre *Puck of Pook's Hill* y Alison y Peter Smithson, en el corazón rural de Inglaterra,⁷ en lo material y su arquitectura, entendido como un modo de habitar extendido a todo un territorio, es donde comienza esta indagación.

0.2 ALGUNAS PRECAUCIONES PREVIAS EN CUANTO AL CAMPO Y LA LITERATURA INGLESA

La idea del campo en Inglaterra es un hecho bastante complejo, lleno de ensoñaciones e idealizaciones, que acumula la culpabilidad de ser el territorio que más tempranamente violentó su naturaleza.⁸ Esto ha producido que en Inglaterra siempre haya existido la necesidad de producir una escenografía y una iconografía propias del campo, creando lo que Raymon Williams⁹ llama una *estructura del sentir*, es decir, un horizonte de

posibilidades imaginarias expuestas, tanto bajo la modalidad de ideas, como de formas literarias o de experiencias sociales.

Esta *estructura del sentir* incorpora una resemantización continua de las formas, que da lugar a que siempre aparezca la figura de un ideal común rural y de su habitante, esto es, un ideal campesino, aunque un campesino redefinido en el tiempo bajo distintas formas. Un ideal nostálgico que siempre proviene de un tiempo anterior, y que en el rastreo literario de Williams, se pierde en una remota *época dorada* que en realidad nunca existe.

En algunos casos, el fundamento del ideal campesino está en la lectura de los clásicos, lo que es conocido como poesía pastoral, y que se desarrolla principalmente en el periodo helenístico (Teócrito o Hesiodo). Esta será asimilada en Inglaterra por la clase aristócrata a partir del siglo XVII en la llamada contrapastoral, un modo poético en el que se aprecia el profundo salto entre lo que se describe y la forma real en la que sucede la vida en el campo durante esas mismas épocas.

La visión ideal de la vida en el campo predomina también en el romántico, que aparece como una actitud contemplativa alejada del entendimiento del modo de vida y de producción en la naturaleza; donde el concepto *paisaje* nace de un tipo de observador sustraído del mundo del trabajo.

Con todo ello, queremos decir que es difícil encontrar referentes literarios que expliquen cómo se produce realmente el habitar en el medio ambiente en Inglaterra, que conecten este fábula ideal y mítica con un modo de vida real, que describan plenamente la *estructura del sentir* de la Inglaterra natural, ya que la aristocracia, la que ha tenido la posibilidad de describirla, lo ha hecho desde una considerable distancia. En este sentido, el libro de Kipling es un ejemplo único, quizá precisamente porque el autor no quiso hacer un libro sobre la vida en la naturaleza en Inglaterra, sino

- 10 Lo podemos comprobar en la conversación de Alison y Peter Smithson con DREW, Jane B. y FRY, E. Maxwell en 1958, publicada bajo el título "Conversación sobre brutalismo", en la revista *Summa*, 24-25, Buenos Aires, Mayo de 1969, citado en PÉREZ HUMANES, Mariano: «Imágenes del Pavilion Solar. Upper Lawn», *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, nº0, Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Escuela Técnica superior de Arquitectura de Sevilla, 1998.
- 11 SMITHSON, Alison y Peter: *Upper-Lawn, Folly solar pavilion*, Barcelona, Ediciones UPC, 1986 (Introducción de Enric Miralles).
- 12 SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*, Barcelona, GG, 2001 (primera edición Londres 1994).
- 13 Exposiciones: *Paralel of Life and Art* (también con Ronald Jenkins), Londres, Dover Street, I.C.A, 11 de Septiembre al 18 de Octubre de 1953; *House of the Future, Ideal Home Exhibition*, Londres, Olympia, Agosto de 1955 a Marzo de 1956; "Pation and Pavilion", "This is Tomorrow", Londres, Whitechapel Art Gallery, Agosto-Septiembre de 1956.
- 14 SMITHSON, Peter: «Introducción», en SMITHSON, Alison y Peter: *Upper-Lawn, Folly solar pavilion*, *opus cit.*
- 15 Extraído de SPAETH, David: *Mies van der Rohe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986, citado por MONTANER, José María, *Después del Movimiento Moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- 16 CIAM 10, Drubovnik, 1956.
- 17 DREW, Jane B. y FRY, E. Maxwell; *opus cit.*
- 18 Sobre esta explicación ver RICOEUR, Paul: «Autonomie et vulnérabilité», en GARAPON, Antoine y SALAS, Denis (compiladores): *La justice et le mal*, Paris, Odile Jacob, 1997, pp.167-178.
- 19 Sobre el significado del concepto estado-nación ver NEGRI, Toni y HARDT, Michael: "La soberanía del Estado-Nación", en *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 97-115; SLOTERDIJK, Peter: "Atletismo de Estado. Sobre el espíritu de la megalopatía", en *En el mismo Barco*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 36-65; también se puede ver de forma muy gráfica en ECO, Umberto: "Pensar en la guerra", en *Cinco escritos morales*, Editorial Lumen, Barcelona 1998.
- 20 SMITHSON, Peter: "Introducción", en SMITHSON, Alison y Peter: *Upper-Lawn, Folly solar pavilion*, *opus cit.*
- 21 El orden que se va estableciendo establecido desde la victoriosa USA, que da lugar a lo que Sloterdijk llama *Imperio ausente e hiperpólitica*; y Negri llama *Imperio y biopoder*.
- 22 SLOTERDIJK, Peter: *En el mismo Barco*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 84-86.
- 23 SMITHSON, Peter: "Introducción", en SMITHSON, Alison y Peter: *Upper-Lawn, Folly solar pavilion*, *opus cit.*

que simplemente viviendo en el condado de Sussex, escribió una historia de Inglaterra para niños.

Más allá del antagonismo tradicional campo/ciudad, lo único que la literatura inglesa parece dar a entender con claridad respecto a la vida en el campo y a la vida en la ciudad —y así lo vemos en Dickens o Hardy por ejemplo—, es que frente al campo, la gran ciudad vuelve indiscernibles los sucesos de la vida respecto a los espacios donde esta transcurre, y también, que con la vida en la ciudad se rompe en el imaginario y en la literatura un tipo de comunidad cognoscible por sus propios miembros. Más adelante veremos cómo en *Puck of the Pook's Hill* (como también en el *Upper Lawn Pavilion*) hay un intento por volver a enlazar estos elementos entre sí.

03 ALGUNAS PRECAUCIONES PREVIAS EN CUANTO AL CAMPO Y ALISON Y PETER SMITHSON

Alison y Peter Smithson nunca negaron su vinculación directa con los maestros de la modernidad, especialmente con Mies. Muchos de sus trabajos, según sus propios autores, respiran la influencia de este maestro.¹⁰ Por eso en todos sus libros se hacen referencias a él, como en el dedicado al *Upper Lawn Pavilion*,¹¹ o en *Cambiando el arte de habitar*,¹² en el que se realiza una comparativa entre el pabellón de Barcelona de Mies (el referente del maestro), el *Upper Lawn Pavilion* (su propuesta de vida) y la *casa de los Eames* (que incorpora la cultura material de masas norteamericana a la que se querían acercar, o por lo menos, así parece que lo demuestran los trabajos que realizan conjuntamente con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi).¹³ En algunos casos hablan de su obra como de pequeños ajustes de la arquitectura del propio Movimiento Moderno.¹⁴

Alison y Peter Smithson aplauden el «milagro» de la modernidad, que resuelve expeditivamente la urgente

necesidad social de *dar una vivienda digna a todos los ciudadanos*. Pero mientras que Mies afirma «No comparto en absoluto que un edificio concreto deba tener un carácter particular. Pienso que ha de exhibir un carácter universal, determinado por el problema global de la arquitectura que debe luchar por resolver»,¹⁵ para los Smithson el problema es «desarrollar una forma específica para una casa concreta»¹⁶ o incluso, preguntarse «si debería haber una casa allí».¹⁷

Este giro de lo universal a lo específico se aventura como una primera intuición de una falta de consenso social, como el inicio de una dispersión de los planteamientos. A partir de entonces los arquitectos empezarán a hacer las cosas para ellos mismos, para sí, para su individualidad, no para el problema universal de la arquitectura, pues esto requeriría de un coseno a priori sobre lo que es arquitectura. De ahí que las propuestas de Alison y Peter Smithson empiecen a gozar de esta individualidad, de este desenmascaramiento de la soledad del hombre en el mundo que hasta ahora había sido arropado por lo divino, en primera instancia, y por el invención del *estado-nación* más adelante.

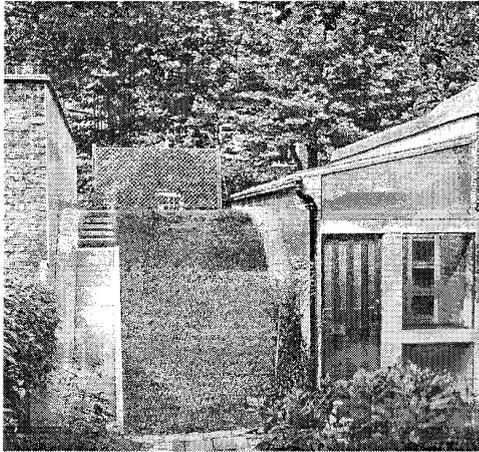
Es el estado-nación el que urbaniza al hombre, lo libera de la vulnerabilidad ante su propia libertad y autodeterminación del estar sin Dios,¹⁸ y lo civiliza en la manera colectiva de la ciudad. Pero tras el desastre de la guerra, tras la caída de la organización de los humanos según la idea del estado-nación¹⁹ sólo nos queda la posibilidad de asumir la propia individualidad de este hombre arrojado en el mundo.

Y los Smithson se lanzaron intuitivamente a la conquista de este nuevo territorio inexplorado por la cultura dominante: Frente al ruido y la «sensación de territorio invadido» (la ciudad, lo urbanizado), «el aislamiento libremente escogido».²⁰ Por ello la pregunta de Alison y Peter Smithson sería: ¿cómo empezar a vivir tras lo que ha supuesto la guerra? ¿Cómo posicionarse en este nuevo orden mundial, ya *no estatal*, cada vez más

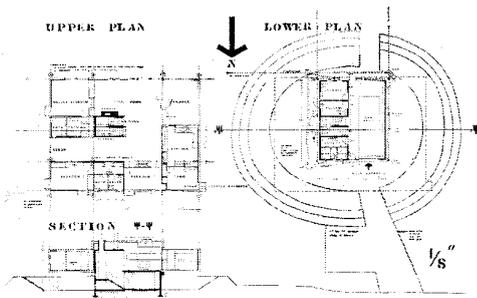
individualizado y más indiferente globalmente?,²¹ o, ¿cómo empezar a vivir apartados de lo que hasta ahora era lo civilizado?, y por otra parte, ¿cómo poder aprovechar esta ruptura para reenlazarnos con todo aquello que sacrificó este proceso civilizador?: lo natural, lo antropológico, lo imaginable...

En un sentido parecido escribe Peter Sloterdijk sobre la situación de *desastre de lo grande* (del estado-nación) de nuestros tiempos. Sloterdijk hace un paralelo histórico y recuerda el caso que sufrió Europa con la Peste Negra en el siglo XIV, y como después de la peste, todos los vínculos civiles y humanos que mantenían la buena vida en la ciudad se acabaron resquebrajando. Según Sloterdijk, la solución que se extrae del *Decamerón* de Bocaccio —cuyo marco se establece durante este periodo—, es absolutamente reveladora: una mujer joven toma la iniciativa de convencer a seis amigas y tres varones jóvenes para que se retiren juntos a una casa de campo frente a las puertas de la ciudad, a fin de protegerse y aguantar allí, con alegría y humanidad, hasta el fin de la plaga. Es decir, «ante la caída de los grandes órdenes, el arte de la pertenencia mutua sólo puede comenzarse de nuevo desde órdenes pequeños».²²

Alison y Peter Smithson y sus hijos también se retiraron a las puertas de la ciudad a un pabellón de apariencia efímera, en el que trataron de «establecer un territorio bajo el control de uno mismo o del grupo escogido por uno».²³ Como Bocaccio, intuyeron que el nuevo orden de sus vidas se conformaría en lo pequeño, desde lo cotidiano, desde la pertenencia mutua de lo humano, la naturaleza, los recuerdos y la imaginación.



Bark Place Mews, en Londres (1953-1956)



Bate's Burrows Lea Farm, en Shere (1953-1955)

- 24 Las imágenes han sido tomadas del libro SMITHSON, Alison y Peter: *Upper-Lawn, Folly solar pavilion, opus cit.*; y también de LEONG, Sze Tsung y CHUNG, Chuihua Judy (cods.): *The Charged Void: Architecture*, Nueva York, The Monacelli Press, 2001.
- 25 «El mundo es todo lo que es el caso», primer aforismo del *Tractatus* de Wittgenstein.
- 26 *Country* es polisémica: campo y país.
- 27 ¿Ves esa irregular senda que corre/ paralela a los surcos de los trigos?/ Ahí fue donde emplazaron los cañones/ que al rey Felipe hundieron sus navíos// ¿Ves cómo gira el viejo molino,/ movido por las aguas del riachuelo?/ Moliendo grano su escote ha satisfecho/ desde que el *Domesday Book* fue conocida// ¿Ves nuestros bosques de tranquilos robles/ y las temidas charcas más allá?/ En ellos sucumbieron los sajones/ cuando Harold pasó a la eternidad. Caminos, campos y ciudades idos,/ viejas artes que cesan, paces guerras,/ páramos donde hoy no crece el trigo:/ así, de pronto, nos nació Inglaterra, KIPLING, Rudyard: «La canción de Puck», en *Puck de la colina de Pook*, versión de Jorge Ferrer-Vidal, Editorial Anaya, Madrid, 1987.

1.0 LAS ARQUITECTURAS DE ALISON Y PETER SMITHSON

Podríamos decir que las respuestas a lo expuesto anteriormente se desarrollan fundamentalmente en el *Upper Lawn Folly-Solar Pavilion* (1959-1982), pero no deberíamos olvidar que existen toda una serie de obras como la *Bate's Burrows Lea Farm* en Shere (1953-1955) —presentada en el CIAM 10 de Dubrovnik—, el *Bark Place Mews* en Londres (1953-1956), la *casa Sugden* en Watford (1955-1956), los estudios sobre las *Appliance Houses* (1956-1958), los croquis para una *English Climate House* (1957) y el *Wayland Young Pavilion* en Bayswater (1959-1982). Es decir, todo un conjunto de obras desde 1953 a 1959 que esbozan un acercamiento a la cultura rural inglesa.

Habría que destacar, por otro lado, que lo interesante y específico de *Upper Lawn* es que no es tan sólo un ejercicio o una propuesta de arquitectura en un momento concreto, sino que es una propuesta de habitar que se va modificando por los propios individuos a lo largo de 23 años. Por ello nos permite con facilidad hacer referencia, más que al objeto físico arquitectónico, al propio habitar que se va desarrollando en él, pudiéndose establecer un paralelo con el habitar de los niños del libro *Puck of the Pook's Hill*.

Lo que haremos en el presente texto será poner en un mismo plano las estampas descritas por Kipling de una forma literaria, con las estampas que fueron tomadas durante el habitar del *Upper Lawn Pavilion* de Alison y Peter Smithson,²⁴ estableciéndose una especie de contrapunto explicativo entre lo que se ve en la imagen y lo que se relata en el texto.

Por último, por centrar más claramente el momento en que estas arquitecturas fueron concebidas, querría destacar su posición en un momento límite anterior a la entrada de la arquitectura en la crítica de teoría de sistemas (teoría que fue desarrollada durante la con-

xión interdisciplinar de la segunda guerra mundial). Tras la guerra, Alison y Peter Smithson pertenecen a un periodo intermedio y vacío de creencias, y en gran medida, tan sólo amparado por un cierto aura existencialista afrancesada (más sencillo que la vía Heideggeriana que ha dado guerra hasta nuestros días) que quiere hacer resurgir la dignidad de lo humano. De ahí que comiencen esa búsqueda fenomenológica específica por los rebordes de lo que puede ser definido por la ciencia, en los límites de los objetos físicos, más allá de «todo lo que es el caso»,²⁵ en una ciencia entendida como el perfecto trabado lógico-matemático-atomista de Ludwig Wittgenstein (quizá el que mejor explique la obra de Mies). Eduardo Paolozzi le dedicara al filósofo una serie pictórica que puede ser visitada actualmente en la Tate Modern de Londres.

1.1 EL LIBRO PUCK OF POOK'S HILL

A través de *Puck* se abre la ventana a la Inglaterra mítica, de la que Puck es su presentador. El mito lo vivifican los niños, que ven, en su propia casa, en la colina de Pook, el riachuelo, la herrería o la granja de Lindens, las más fantásticas apariciones de caballeros medievales, centuriones romanos, artistas renacentistas..., como si pasado y presente se fundiera en la mirada de los niños.

La importancia de la vida en consonancia con un territorio no es una indagación banal en Inglaterra. Recordemos que en Inglaterra campo y país²⁶ son la misma cosa. El territorio, o «estas tierras», como dice Puck, tienen toda la carga de vida, de años, de ruidos, de misterio. Es un todo apelmazado de historia.

Como en los viejos conventos, donde las lápidas que pisan los vivos resguardan a los muertos —muertos sobre muertos y pisadas sobre pisadas—, aquí la propia tierra está compuesta por vida y muerte, por sustancias de recuerdo y olvido.

*See you the dimpled track that runs,
All hollow through the wheat?
O that was where they hauled the guns
That smote King Philip's fleet!*

*See you our little mill that clacks,
So busy by the brook?
She has ground her corn and paid her tax
Ever since Domesday Book.*

*See you our stilly woods of oak,
And the dread ditch beside?
O that was where the Saxons broke,
On the day that Harold died!*

*Trackway and Camp and City lost,
Salt Marsh where now is corn;
Old Wars, old Peace, old Arts that cease,
And so was England born!²⁷*



Huellas en la piedra: desgaste de pisadas; pavimento modificado para la entrada; colocación de sumidero; marca del antiguo límite de la granja



1.2 EL TERRITORIO DE PUCK OF POOK'S HILL

El territorio de *Puck at Pook's Hill* va desde la colina de Pook a la granja de Lindens y desde el bosque lejano —lejano porque llega más allá de lo que llega la vista—, hasta el riachuelo; de Weland, el dios destronado, a Hal el dibujante; de las tres vacas del cobertizo a la perra Folly; del padre de los niños al viejo Hodben en la herrería. Todo ello comprimido en un mismo lugar, sin posibilidad de poder establecer quien es antes y quien después.

Tal como vemos en el poema anterior, *Puck's Song*, el territorio queda definido física e históricamente a un mismo tiempo, e incluso podríamos decir que antropológicamente, pues se hacen referencias a usos y costumbres, como es el caso del molino o algunas de las coplas populares que se recitan.²⁸

Cuando Puck dice ves ese *sendero*, aquel donde se colocaron los cañones que vencieron al rey Felipe, se refiere a un sendero que está ahí, que existe y que aún hoy podemos recorrer de la misma forma que lo hicieron aquellos heroicos vencedores. Lo mismo ocurre con el viejo molino, los bosques de roble. Siguen ahí y viven con nosotros. Puck nos explica el territorio de manera que la memoria de Inglaterra está viva en cada cosa que vemos, en cada paraje.

Esta memoria que lo impregna todo no se puede explicar de una forma lineal. Ya a la entrada del libro, en este *Puck's Song*, los hechos que se van citando no coinciden con una sucesión histórica lineal. El tiempo está al revés. Desde la época de Enrique VIII, pasando por la invasión normanda, los reyes sajones, Britania, la Inglaterra prehistórica, el mito, y el propio poema termina con el mago Merlín como final de este proceso de encantamiento.²⁹ Por eso nos referimos a estampas, imágenes capturadas, congeladas en el tiempo.

La forma de encantarnos Puck es bien sencilla, casi diríamos que *natural*. Nos hace al igual que a los niños

28 Todo el texto de Kipling está salpicado por referencias a canciones populares, poemas y relatos bien conocidos en Inglaterra.

29 Esta alteración temporal, en la que se invierte el orden temporal, es un recurso utilizado magistralmente por Alejo Carpentier en su relato *La Semilla del Tiempo*, citado por QUETGLAS, J.: «La danza y la procesión» en revista *El Croquis*, 64, pp. 26-45.

30 *Roble, fresno y espino en igualdad/ son testimonio de ancianidad (...)* ¡Cantad al roble, al fresno y al espino, / durante las mañanas del verano! / Inglaterra será fiel hasta el final/ al fresno, al espino y el robledal; Canción del Árbol, *opus cit.*

31 *Mas los sucesos de la noche así contados/ y sus almas a la vez transfiguradas/ atestiguan algo más que fantasías/ y componen un todo consistente, /por extraño y asombroso que parezca.* SHAKESPEARE, William: *Sueño de una noche de verano*, p. 125, versión de Ángel-Luis Pujante, Colección Austral, Madrid 1996.

protagonistas del relato, Dan y Una, abriendo y cerrando nuestra memoria con las hojas del roble, el fresno y el espino. Los tres seres más antiguos de Inglaterra, más viejos incluso que Puck, que se consideran a sí mismo como el habitante más viejo de estas tierras. Las hojas de roble, fresno y espino serán el regulador de esta rememoranza/olvido, de esta vida en sintonía con la naturaleza y el pasado, envolviéndonos en un sentir poético y físico añorado desde lo moderno.

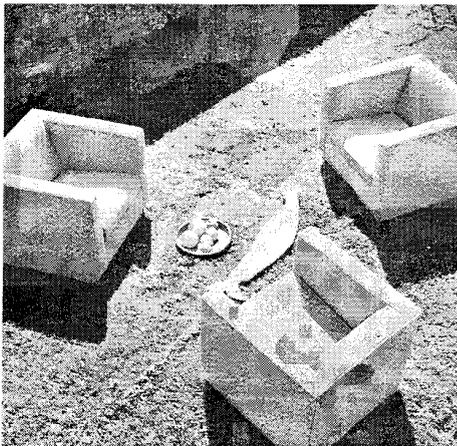
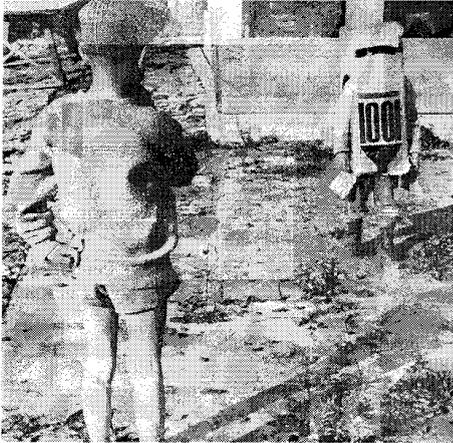
*Witness hereby the ancientry
Of Oak and Ash and Thorn!
(...)
Sing Oak and Ash and Thorn, good Sirs
(All of a Midsummer morn!)
England shall bide till Judgement Tide,
By Oak and Ash and Thorn!*³⁰

Con este duende tomado de *Sueño de una noche de verano*, compartimos esa búsqueda de una forma de vida más poética, mucho más cercana al mito y al reino de las hadas. Se busca traer a la realidad ese otro mundo alterno al que la modernidad negó su entrada, y que el propio Shakespeare vindica en *Sueño de una noche de verano* con estas palabras de Hipólita:

*But all the story of the night told over,
And all their minds transfigured so together,
More witnesseth than fancy's images
And grows to something of great constancy;
But, howsoever, strange and admirable.*³¹



Puck, el hombre verde, el duendecillo que siempre estuvo ahí, el que tiene la misma carne que la naturaleza: Niño disfrazado en Upper Lawn



32 *Pero si vives para no dejar testigo, /muere solo, y tu imagen morirá contigo.* SHAKESPEARE, William: 62 sonetos, II, versos 13 y 14, Versión de Agustín García Calvo, Editorial Mondadori, Madrid 1999.

33 Los siete epígrafes son homólogos a siete de los diez capítulos del libro. Faltarían el II, el IV, el VII y el IX, que he considerado de menor riqueza para los fines de este trabajo.

2.0 LA ESTRUCTURA DEL LIBRO

PUCK OF POOK'S HILL

Mucho se podría hablar sobre el sentido de la estructura de un libro, aquí sin embargo, sólo pasaremos de una forma somera, para establecer el primer acercamiento al texto.

El libro *Puck of Pook's Hill* está compuesto por diez capítulos, cada uno de ellos precedido y cerrado por un poema o canción referente al tema que se trata en él. El poema que abre el libro es el ya mencionado *Puck's Song* y el de cierre es *The Children's Song*.

En cada uno de estos capítulos, la vida cotidiana en el entorno de los niños se ve alterada por la aparición de personajes del pasado, que dan en gran medida sentido a muchas de las cosas que estos niños ofician en sus juegos. Generalmente, el capítulo comienza en un lugar cercano a la casa, siempre en el exterior, y las acciones de los niños engarzan con la llegada de Puck y sus personajes fantásticos. Parece como si los niños fueran capaces de desvelar los secretos de su tierra en cada uno de los juegos.

Lo que se muestra no es una evocación melancólica de un pasado mejor. Si acaso, la melancolía va referida a la pérdida de una forma de mirar de los hombres, ya sólo posible en niños y duendes, que pueda llegar a apreciar las sutilezas de la tierra. Una mirada que llega la mayor de las veces como fruto del verdadero azar.

El pasado no es mejor. No hay esa búsqueda obsesiva por una edad de oro y Kipling se resguarda de ello en la propia estructura y desarrollo del libro. Cada capítulo, cada fragmento del pasado aparecido no viene más que a completar el sentido de lo que está allí presente físicamente. Estas apariciones surgen sin orden cronológico, sin haber unas que se antepongan a otras. De esta forma, en el capítulo IV aparece la invasión normanda (siglo XI), en el V la Britania romana (siglo III) y en el VIII, por ejemplo, el renacimiento.

Tampoco hay esa mirada melancólica que observa pero no toca, tan propia del romántico. Las acciones de los niños y su forma de vivir en los juegos están continuamente comprometidas con el pasado y la naturaleza. No existe pues una mirada pasiva, y lo vemos así en las numerosas incursiones que hace Kipling por el territorio. Una serie de recorridos entre juegos, mitos y sensaciones que acaban por determinar la cartografía completa de un enclave.

De eso trata el libro: de reconocer en toda su dimensión el territorio y la vida de las colinas de Sussex, y hacerlas perseverar.

*But if thou live, remember'd not to be,
Die single and thine image dies with thee.*³²

3.0 LAS ESTAMPAS PUCK³³

Los siguientes epígrafes describen el conjunto de espacios en los que viven los niños, y que definen un territorio doméstico en consonancia con la naturaleza: estampas por un lado descritas por Kipling, y estampas fijadas por las fotografías tomadas por Alison y Peter Smithson desde 1959 a 1982: Fragmentos de vida sustraídos al tiempo, inmortalizados en su presente, que inauguran una nueva forma de habitar desde la propuesta de un grupúsculo de aislados.

3.1 EL TEATRO DEL ESTABLO

Los niños están representando *Sueño de una noche de Verano* ante tres vacas. El teatro se configura por el canal del molino, el propio establo y la colina que sube creando un graderío. Es un espacio semiabierto y accesible, con olor y sonido propios. Las tres vacas pastan sin pausa, llenando el espacio de calma y perfume a hierba seca. La cercanía del canalillo nos hace pensar en

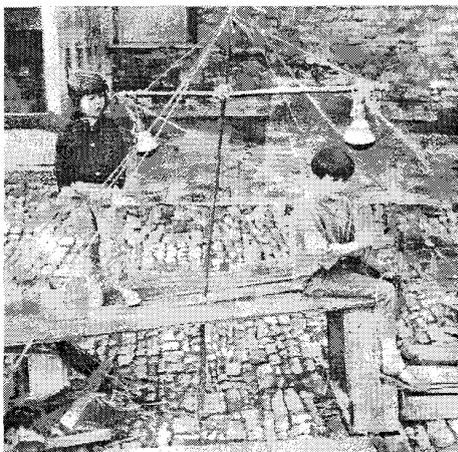
una sensación de frescor. Es una experiencia sensorial muy completa, redonda, llena.

El escenario es un claro de hierba más oscura. Los niños han hecho poco más que tomar los elementos que allí había para tergiversarlos y convertirlos en el teatro perfecto al aire libre. Ni siquiera los padres asisten a este hallazgo. Parece difícil encontrar un mejor enclave para representar la obra pese a no ser el día del solsticio de verano, como es mágico y preceptivo en Inglaterra.

El juego de los niños es interrumpido por Puck, fundiéndose la representación que comenzará el duende sobre Inglaterra con la representación que los niños hacen en el establo. Todo ello ocurre en el mismo espacio, y uno y otro mundo se convierten en uno solo.

Puck surge de la maleza, entre la cual ha permanecido oculto durante cientos de años. Esto quiere decir que Puck, al igual que el resto de personajes del cuento, no son una repentina aparición de la nada. Siempre estuvieron ahí sólo que es ahora cuando han sido descubiertos. Poco a poco Puck abrirá el panorama visual de los niños, desvelará para ellos el resto de personajes que habitan ese lugar. Puck demuestra a los niños que la tierra que habitan no es sólo de su propiedad, como aseguran éstos, que hay muchos habitantes en las colinas, pero que poco a poco han ido desapareciendo pues los hombres no les dejaban vivir con ellos.

Así les relata la historia de los viejos dioses sajones y de los anteriores a estos. De como el valle en el que están es realmente el valle de Weland, allí donde el viejo Hobden, el tatarabuelo de hace nueve generaciones del viejo Hobden de la herrería —por entonces llamado Hod de Dene—, herró el caballo de Weland, el dios desterrado por los hombres por sus continuas exigencias; y en recompensa Weland forjó una espada que fue mágica y todos los Hobden fueron benditos, como se puede ver en la caseta del Hobden actual, la herrería de un poco más allá, pasado el molino.



3.2 LA BARCA Y EL ARROYO

Los niños recorren el riachuelo en una barca guiada por una vara de madera de lúpulo, especie que crece a ambos lados del río, en las praderas. Las dimensiones de referencia son ahora diferentes. Se hace patente la dificultad para que la canoa gire, dado la estrechez del canal de navegación, así como la facilidad para quedar encallado en las partes más guijarrosas, pues apenas pasan con los seis centímetros de calado del *Golden Hint*, nombre con la que los niños bautizan su embarcación en homenaje a Drake.

Aparece Sir Richard, caballero cruzado: narra la historia de los aventureros daneses que a veces desembarcaban en las costas de Inglaterra. De nuevo se funde la travesía de los niños con el relato de Sir Richard, que cuenta su viaje con un grupo de estos daneses a tierras ignotas y como allí conoció demonios y seres que incluso él mismo no es capaz de nombrar. Es el mundo de lo desconocido, de lo que aún no tiene nombre. Los niños participan también de ese mundo en su continuo descubrir en la navegación. Conocen el territorio, y en este sentido se puede decir que conocer y reconocer lo que es propio se convierten en una misma cosa.

Uno de los fragmentos más interesantes de la travesía de Sir Richard es el regreso a Inglaterra, sobre todo el fragmento: *and a strong south-west wind bore us in ten days to a coast of high red rocks, where we heard a hunting-horn blow among the yellow gorse and knew it was England.*³⁴

En este momento, el reconocimiento de que el territorio divisado es el propio se hace lo más importante para el viajero, para el que ve desde fuera. Lo importante no es el tradicional *tierra a la vista*, sino el *qué tierra* es. El reconocimiento desde el barco no puede ser visual, y como explica Kipling, es cuando *escuchamos el cuerno de caza* — sonido característico del campo inglés—, cuando sabemos que esa tierra es la nuestra: Una bella forma de definir un territorio a través del sonido.

- 34 *Un viento atemporal nos condujo en diez días escasos a una costa de agrestes rojizos, donde oímos sonar un cuerno de caza entre los escajos amarillentos de tierra firme, y comprendimos que estábamos en Inglaterra.* Rudyard Kipling, *opus cit.*
- 35 *Cuando todavía nuestra Inglaterra era la madriguera de un lobo; / antes de que nuestros bosques oyeran las palabras de los hombres,* KEATS, John: *Poesía completa.* Edición bilingüe, Tomo I, libro IV, versos 5 y 6, traducción Arturo Sánchez, Ediciones 29, Barcelona 1977.
- 36 *Desde la señorial Volaterrae/ cuya altivez es proverbial, / reunidas por manos de gigante/ para los reyes dioses de antaño,* Lord Thomas Macaulay, *Canciones de la antigua Roma*, citado en Rudyard Kipling, *opus cit.*

3.3 UN BOSQUE CON PUERTA

*While yet our England was wolfish den;
Before our forests heard the talk of men;*³⁵

Una se interna en el bosque a través de la puerta que hay en el seto. El bosque es frondoso. Una y Dan utilizan este lugar para ocultar cosas. Como el tirachinas de Dan, que Una acaba de recuperar de su *lugar secreto*, un tronco hueco de una haya. Los niños llamaban a este lugar Volaterrae por la estrofa de Canciones de la anti-gua Roma de Macaulay, tan conocida en Inglaterra:

*From lordly Volaterrae,
Where scowls the far-famed hold
Piled by the hands of giants
For Godlike Kings of old.*³⁶

En sus idas y venidas la niña detecta un movimiento entre la maleza. Una traidora ráfaga descubre a Parnesius, centurión de Britania, que estaba oculto tras un espino (el espino protector de la tradición inglesa). Una le dispara con el tirachinas y Parnesius se ve obligado a salir.

Parnesius comienza a explicar el territorio de la Britania romana como una red de grandes vías que la cruzan de lado a lado, y una gran muralla al norte, con grandes catapultas que el centurión compara con una versión agigantada del tirachinas de Dan. Los límites para Parnesius son los bárbaros —que equivalen a lo desconocido—, y los lobos, las fieras salvajes. Es decir, lo doméstico para Parnesius es lo civilizado, lo controlado y conocido por el hombre, allí donde habitan los romanos. Al otro lado, está el mundo de lo salvaje.

Como ya había anticipado Una, Volaterrae era una gran torre de vigilancia más allá del bosque lejano. La puerta del bosque era el paso de una gran calzada que comunicaba el norte y el sur de la provincia, que servía

para atravesar un bosque en el que si no sería muy fácil extraviarse. El bosque de Parnesius y los niños es un bosque domesticado, *un bosque con puerta*.

De esta manera, el espacio de vida actual, con el promontorio al final del bosque y la puerta en el seto, queda completado por el mundo que hace aparecer Parnesius ante la mirada de los niños. Y todo se cierra sobre el mismo entorno que habitamos cada día.





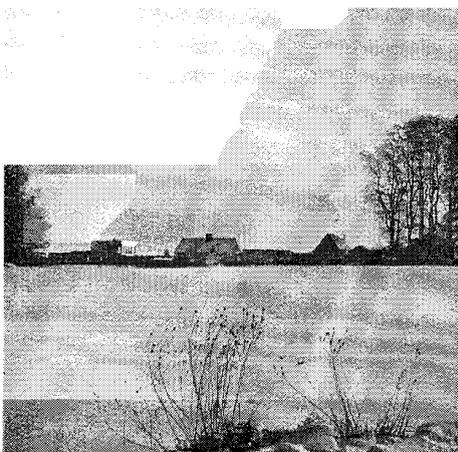
3.4 LA GRAN MURALLA

La gran muralla es el límite de un territorio.

Parnesius vuelve a describir el territorio como una travesía, como algo que se entiende al ser atravesado de punta a punta, de lado a lado. A medida que nos acercamos al límite, todo se vuelve más árido, las cosas comienzan a carecer de nombre, a estar solas: No hay gente conocida, ni templos, ni chicas guapas, ni amigos. Sí fieras salvajes. El territorio comienza a ser el negativo de lo que antes describíamos como nuestra tierra. En su extremo aparece un cierre, un límite extraordinario a lo sin nombre que como límite o último, posee en sí mismo todos los nombres amontonados.

La muralla Adriana, tal y como la describe Kipling, es una especie de babel de todas las provincias de Roma, una mezcla entre barbarie y gran obra de arte y de ingeniería romana. Esta babel es longitudinal, de piedra apilada hasta unos diez metros de altura, rematada por minaretes donde se apelmazan las centurias de defensa. La muralla es más larga de lo que cualquier ojo humano pueda divisar, atraviesa la isla de costa a costa.

La ciudad anexa es una extensión de voces, de ruidos y gentes, y posee todo aquello que el Imperio puede dar: *casas, teatros, templos, tiendas, cuadras y graneros*, que aparecen y desaparecen según las irregularidades del terreno. A pesar de su consistencia no es una ciudad permanente. Es derruida y construida en función del límite que debe ofrecer a lo exterior. *Lo sin nombre*.



37 *Pavos, herejes, lúpulo y cerveza. / Llegaron el mismo año a Inglaterra. Canción Popular. Ibíd.*

3.5 ENTRE EL MOLINO Y LA GRANJA

Entre el molino y la granja se nos explica las relaciones entre la técnica y la vida rural. A los niños les gusta trastear entre los mecanismos del molino, lleno de granos, animalejos, trampillas e inscripciones. El espacio es sombrío y apenas es iluminado por un ventanuco de un palmo de alto, la llamada la ventana del ganso. Con un palmo de alto y como su nombre indica, parece no ser una ventana pensada para el hombre, sino más bien para el animal doméstico...

El ventanuco comunica con la granja de Lindens, y es allí donde los niños encuentran a Hal el dibujante, un joven artista renacentista.

Hal les habla de las técnicas, del arte y de la ciencia, de la fabricación de cañones en el siglo XVI; que eso se producía allí mismo, en el lugar donde Hobden tiene ahora la herrería, que por entonces aquello era una fundición real que convertía la ciudad en una confusión de ruidos de metal aporreado.

El renacimiento significa muchos cambios en la vida rural de Inglaterra, muchas innovaciones:

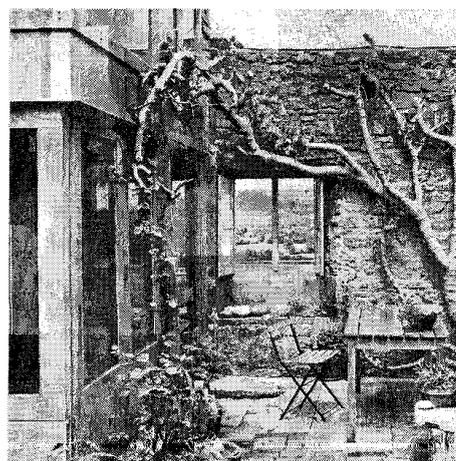
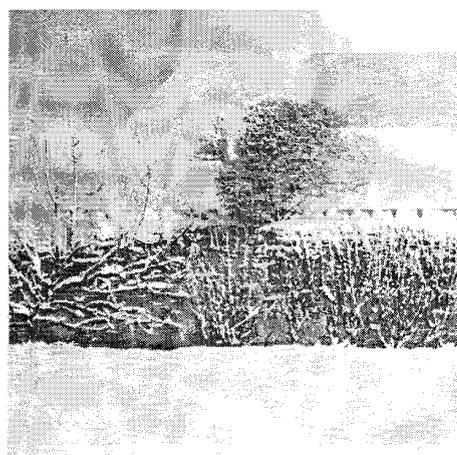
*Turkeys, Heresy, Hops, and Beer
Came into England all in one year³⁷*

El recorrido por la granja es una mezcla de huertos, cerdos en pocilga y mujer con niño en brazos. La granja está delante, la casa atrás. La casa es un espacio secundario, que apenas queda descrito, pues las mejores iluminaciones son para la granja. No es un mundo sólo para los humanos, es como la ventana del ganso.

Así en la vieja Sussex, en el corazón rural de Inglaterra, hay algunas técnicas, como el paso del riachuelo o control de la subida de sus aguas que aparecen como un hecho fortuito de la naturaleza.

Un roble muy tumbado, al borde del desplome total, sirve de paso para los conejos. Sus raíces cosen las dos

márgenes del río manteniendo el cauce fuerte ante las crecidas. Sólo el viejo Hodben y los niños saben de la importancia de este desafortunado árbol cuando el padre se dispone a cortarlo.



4.0 EPÍLOGO

Desde las primeras revoluciones populares a la era posmoderna, el estado-nación ha sido el receptor del sentido poético-colectivo de lo sagrado de la tierra, y los ejércitos populares los encargados de defender esa creencia. La desregulación, en su aniquilación de todos los referentes, nos lleva de vuelta a un régimen oligárquico-aristocrático, donde los ejércitos vuelven a ser mercenarios y la tierra un objeto de consumo liberado de cualquier relación con sus pobladores. La idea del planeta como patria aparece por tanto como el último escalón al que aferrarse dentro de un proceso continuado de desarraigo, de pérdida de la vinculación con el lugar de donde venimos y de la posibilidad de existencia de la Naturaleza.³⁸

En 1969 tuvimos la primera visión pública de la Tierra. Como si fuera un objeto más a nuestro alcance, la tecnología había hecho posible que el planeta apareciera como algo controlado y doméstico. Realmente eso es lo que habíamos conseguido: El mundo moderno había producido un planeta artificial, domesticado y completamente semantizado.

³⁸ Ver MUKIN, Edgar y KERN, Anne B.: *Tierra-Patria*, editorial Kairós, Barcelona 1993.

Sin embargo, rebuscando en el lado más oscurecido de la historia vemos la existencia de prácticas conciliadoras con lo natural. Prácticas que nunca fueron valorados por la cultura occidental. En Inglaterra, la lectura orientalista de Kipling y los proyectos desarrollados por Alison y Peter Smithson entre 1953 y 1959 (donde comienza el largo periodo de experiencias de Upper Lawn) configuran una experiencia inédita para su época, donde la valoración de otras culturas, de lo natural, de la tradición y de un paisaje no pasivo, es decir, donde sus habitantes están totalmente implicados, se convierte en hecho muy significativo para la cultura arquitectónica contemporánea.

De esta forma, una arquitectura no pensada exclusivamente como técnica de producción podría responder a la necesidad de encontrar un sitio donde la Naturaleza pueda volver a existir, y dejar a las comunidades venideras un medio físico adecuado en el que poder desarrollarse.

Ahora, sólo cabe pensar cuántas vidas de niño fueron vaciadas por lo moderno, y cuánto hay de despojado en las nuestras... Y esperar que, al menos, uno a uno, nos reencontremos con la tierra.