

Territorios fronterizos entre arquitectura y música

CLARA MUÑOZ

El término ARQUITECTURA ha sido tomado por distintas disciplinas científicas para definir algo que va más allá de una mera estructura. Se habla de que "la arquitectura tiene su última *ratio* mimética en las excavaciones de roedores, en las complejas construcciones de las hormigas o en las colmenas y nidos" (1). Al referirnos al átomo de un sólido, sin embargo, hablamos de su estructura molecular. Por tanto, es precisamente el hecho de concebir un espacio para ser habitado lo que lo califica como arquitectónico. En todo momento entendemos la palabra habitar como la acción de desarrollar el hábito y la costumbre, y por tanto algo que requiere de un espacio, e incluso de un medio-ambiente, acotado, limitado, porque para habitar algo requiere que tenga una dimensión: la dimensión del "habitar".

Una vez dicho esto no podemos atribuir únicamente a la arquitectura la posibilidad de crear las condiciones para que se genere el hábito. También la música tiene la capacidad para "envolvernos", de manera que se establece un nexo entre música y arquitectura precisamente en el hábitat porque la música también genera hábito dando forma a algo que debe ser habitado y habitual. Como dice Eugenio Trías en su libro *Lógica del Límite*, "ése es su destino y vocación, crear un dispositivo sonoro-temporal o espacial". Esto permite establecer una primera diferencia entre la música y/o la arquitectura y el resto de las artes icónico-figurativas, instalándose en el medio ambiente, determinándolo y dándole forma. Así podemos entender que la primera función

de la música es habitar el oído; ese lugar donde según la leyenda vivía Pulgarcito, esa espiral en miniatura que nos recuerda la inmensidad íntima existente en la arquitectura de la concha de un caracol cuyo recorrido se asemeja al fluir del viento dentro de una trompa para poder producir su característico sonido.

Por todo ello, la música ha tenido siempre como paradigma el fluir del agua, del viento. Schubert comparaba la música con el riachuelo, como arquetipo del fluir musical. Pero si estudiamos la cartografía convencional de un río vemos que su representación tradicional es una línea, así como la documentación gráfica de una construcción arquitectónica es el plano donde los muros también son líneas. La existencia de otra serie de cartografías subjetivas nos lleva a entender el recorrido como base para la redacción de complejas planimetrías que definen la arquitectura como un espacio pensado para el movimiento, para el fluir de sus habitantes. Incluso podemos ir más allá: la arquitectura, al igual que la ciudad, se encuentra regida por leyes que la aproximan más a los fluidos que a los sólidos.

En esa vocación arqueológica que tienen tanto la arquitectura como la música, en la búsqueda de sus orígenes, encontramos en el mito de la cabaña esa condición de movilidad e incluso provisionalidad de la que carecen los sólidos. Los núcleos de las ciudades van desplazándose según las condiciones socioeconómicas que rigen la vida de las metrópolis. Lugares que en un momento fueron centros ahora son peri-



J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Centro de Formación de Profesorado. 1993. Recinto Universitario de La Laguna (Tenerife). Foto: Jorge Nerea.

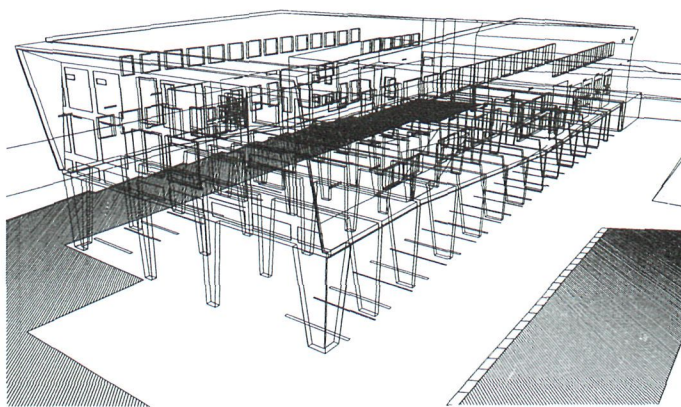


J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Centro de Formación de Profesorado. 1993. Recinto Universitario de La Laguna (Tenerife). Foto: Jorge Nerea.

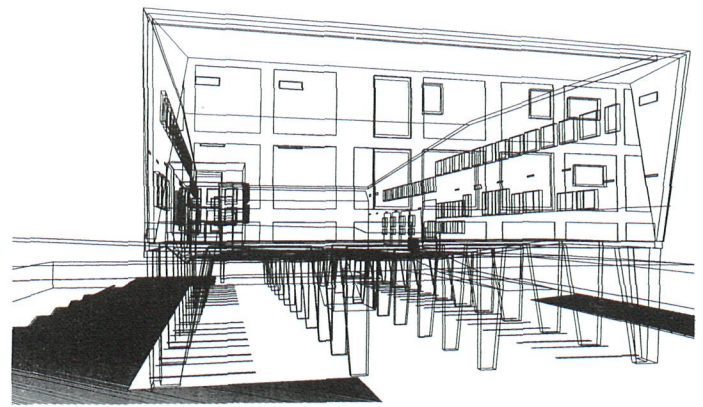
feria, y viceversa, dando lugar a complejos trabajos urbanísticos de rehabilitación, reconversión, reutilización de áreas descontextualizadas por no adecuarse a las nuevas solicitudes de las ciudades contemporáneas. En este sentido y entendiendo la música como un fluido, podemos detectar un buen número de palabras comunes empleadas tanto en la disciplina arquitectónica como en la musical: la composición, la armonía, la clave, la medida, el compás, la tonalidad, la textura, la línea, el punto, el contrapunto, el cromatismo, la escala, la proporción, el intervalo, la sonoridad, la vibración, el ruido, el silencio, el orden, el tiempo, el ritmo, el fluir, la entrada, el *leit motiv*, los planos, los instrumentos, el recorrido, el largo, el alto, el bajo, la solución de continuidad, las cifras, los números, la matemática, la fórmula, la división, la fracción, la modulación, la serie, la concomitancia, el serialismo, lo ascendente, lo descendente, la repetición, la fuga, la variación, etc. Todo esto nos ha-

ce pensar que el arquitecto se enfrenta a un proyecto con una actitud similar a la de un compositor cuando inicia una obra musical.

La continuidad del espacio existente en la *Casa de ladrillo* de Mies Van der Rohe, los paralejos que se establecen entre las personas que descienden por la escalera de caracol y los que lo hacen por la rampa de la *Ville Saboye* de Le Corbusier, el esfuerzo realizado por los arquitectos para desarrollar proyectos en varias plantas con diferentes funciones y con una estructura común a ellas, representan ejemplos similares a composiciones musicales con varios planos sonoros y líneas melódicas-contrapuntísticas. Pero quizás sea el edificio realizado para el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright en Nueva York el que teniendo como antecedente la escala helicoidal de Bramante en Roma que sirve de entrada a los Museos Vaticanos, el que con mayor claridad plantea la continuidad del espacio como cauce para el fluir



Proyecto 1990. Autores: J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Colaboradores: Víctor Alonso Martínez y J.C. Reveriego Fabrellas.



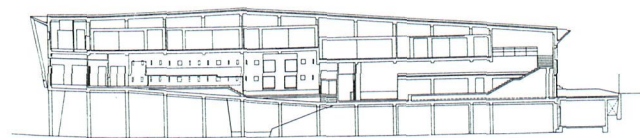
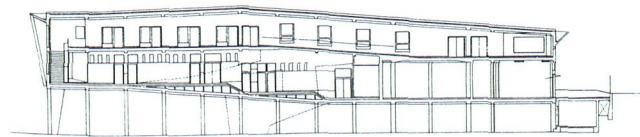
Proyecto 1990. Autores: J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Colaboradores: Víctor Alonso Martínez y J.C. Reveriego Fabrellas.



JJ. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Centro de Formación de Profesorado. 1993. Recinto Universitario de La Laguna (Tenerife). Foto: Jorge Nerea.

de los recorridos del museo. Nuevamente la arquitectura, la concha del caracol, el oído, la trompa, la música, la deriva, los fluidos tienen su germen en esa fuente que con forma de semilla, como la semilla de Sullivan marca el inicio de un recorrido que tiene su final en el espléndido lucernario que cubre y que ilumina esta impresionante obra poseedora de ese dispositivo sonoro-temporal-espacial, del que anteriormente hablábamos.

La experiencia llevada a cabo por los arquitectos canarios Juan José Espino Durán y Manuel José Feo Ojeda, de abordar el proyecto de un edificio para un Centro de Profesores siguiendo planteamientos que se encuentran en ese espacio fronterizo entre la arquitectura y la música, ha dado como fruto una pieza arquitectónica y otra musical con resultados formales de interés por la aportación lingüística proveniente del encuentro de estas dos disciplinas artísticas. El edificio resul-



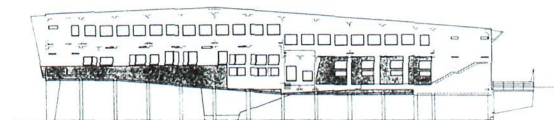
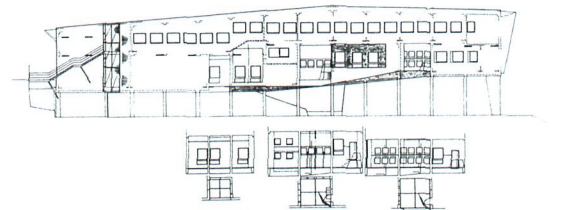
Proyecto 1990. Autores: J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Colaboradores: Víctor Alonso Martínez y J.C. Reveriego Fabrellas.



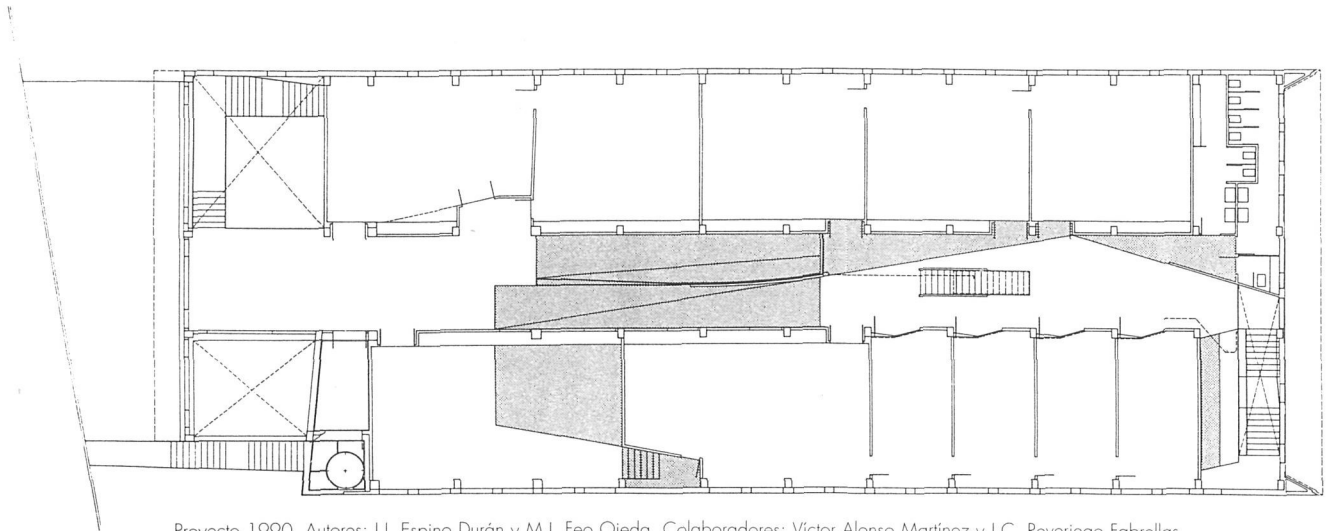
JJ. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Centro de Formación de Profesorado. 1993. Recinto Universitario de La Laguna (Tenerife). Foto: Jorge Nerea.

tante se encuentra dentro del Recinto Universitario de La Laguna (Tenerife). La pieza musical se reduce a unos compases de un cuarteto para flauta, piano, viola y violoncello que configuran el motivo de una pieza más compleja. La audición de ésta refleja el hecho de que no ha sido dejada ninguna línea melódica a la casualidad o al azar.

La pieza musical no es por tanto el resultado de la observación y traslado al pentagrama de un dibujo arquitectónico posteriormente armonizado como realizó Heitor Villa-Lobos con el perfil de San Francisco, ni un divertimento musical que toma como motivo determinados signos tal como Ravel llevó a cabo con las letras del nombre de Haydn. En el caso que nos ocupa los arquitectos han buscado esos espacios comunes existentes entre la arquitectura y la música empleando para ello los signos de un sistema lingüístico común, entendiéndolo en todo momento que no sólo el edificio es el contenedor de una fluencia, sino



Proyecto 1990. Autores: J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Colaboradores: Víctor Alonso Martínez y J.C. Reveriego Fabrellas.



Proyecto 1990. Autores: J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Colaboradores: Víctor Alonso Martínez y J.C. Reveriego Fabrellas.

que el propio edificio se configura como resultado de esos fluidos internos en su aspecto exterior.

La edificación se eleva sobre pilares y únicamente toca el suelo a través de un estrecho volumen que sobresale de esa sexta fachada que se configura como la "panza" de un animal y que resulta ser el acceso desde los apartamentos al circuito interior de circulaciones.

Según los arquitectos redactores del proyecto, este volumen podría asemejarse a los testículos de un animal, en clara referencia a la "semilla" que da origen al recorrido de la rampa del Guggenheim.

Sendos canalones recogen las aguas de lluvia que fluyen por la cubierta a dos aguas. En el interior, las aulas se distribuyen en dos bandas laterales mientras que el gran núcleo de circulación situado en el medio permite, mediante rampas sucesivas, recorrer todo el edificio sin solución de continuidad en ningún caso. La necesidad de acotar el volumen resultante dentro de la parcela provoca el zig-zag del recorrido como ocurre con los tubos de una trompeta que de otro modo sería imposible tocar por su longitud.

La concepción del edificio como un solo organismo con un espacio continuo tiene su final de recorrido en la cubierta. Ascendiendo por la escalera que nos lleva al espacio natural atravesamos un lucernario que ilumina el interior del centro en clara metáfora a la luz del conocimiento y que tiene su origen en la Naturaleza. El resultado se convierte en una reflexión sobre el espacio y el tiempo, teniendo como *leit-motiv* el cuidadoso diseño de los recorridos y la percepción del edificio en todo momento en escorzo, tanto desde el interior como desde el exterior.

El hecho de que el plano del suelo sea insuficiente para dar res-

puesta a las necesidades que se derivan de la ciudad contemporánea, nos obliga a enfrentarnos a modos de elevación que no obstaculicen la movilidad, siempre que entendamos que uno de los objetivos de mayor importancia a tener en cuenta en la proyección de la ciudad, y en menor escala de los edificios, es la fluidez circulatoria. Según apunta Paul Virilio en *Claude Parent, Paul Virilio 1955-1968 Arquitectos*: "El plano inclinado representa este principio geométrico básico. Generalizado en el mundo geológico, en la naturaleza que nos soporta, lo empleamos desde hace ya mucho tiempo en problemas de trayectoria y de fluidez, en acústica, hidráulica o en obras de ingeniería (puerta y lazos) en donde este modo de elevación en continuidad es de uso muy corriente". Y continúa diciendo: "Este modo de elevación y de repartir el espacio permite el aislar volúmenes habituales sin crear obstáculos insuperables, sin 'tabicar' en el sentido de cerramiento y de muralla, integra la circulación a la vivienda, mientras que el modo de elevación vertical descomponía estos dos usos añadiendo un cuerpo extraño que era la "escalera".

El hecho de que uno de los redactores del proyecto, Juan Espino, hubiese culminado la carrera de piano prácticamente al mismo tiempo que los estudios de arquitectura, ha facilitado la confluencia que se produce entre estas dos disciplinas en el edificio. Una vez, pues, de acuerdo ambos arquitectos en el planteamiento, afrontaron el proyecto desde postulados teóricos fronterizos donde no estaba excluida la estética propia de los coches (Ferrari, Lamborghini, Bugatti).

A la hora de plasmar en un documento escrito, en papel pautado, el contrapunto que se deduce de las líneas del proyecto, se con-



Proyecto 1990. Autores: J.J. Espino Durán y M.J. Feo Ojeda. Colaboradores: Víctor Alonso Martínez y J.C. Reveriego Fabrellas.

templaron las líneas de forjados como líneas melódicas y los huecos de fachada como notas musicales, jugando así con las alturas, los ritmos y los espacios entre ventanas, al mismo tiempo que respondían a las funciones que se debían desarrollar internamente en el edificio. Se tomó por tanto una abscisa y una ordenada dividiendo la altura del edificio en tres octavas dodecafónicas, semitono a semitono, y marcando en el eje horizontal los tiempos, de forma que el rígido esquema de pilares equidistantes hiciera las veces de líneas divisorias de la partitura. De esta forma la composición musical entra en un diálogo especular con la sección y el alzado del proyecto; por tanto, al recorrer el edificio al tiempo que se oye la música ésta nos habla de lo que ocurre por encima, por debajo y en el exterior del espacio de circulaciones. Así, la obra puede interpretarse indistintamente Da Capo al fin y su cangrejo hasta el punto en que detengamos la marcha. No se trata, pues, de reducir la arquitectura a números y buscar así la relación con la música como experimentó Xenaquis, sino la formalización de una estructura compleja en arquitectura y/o en música que al existir en un terreno fronterizo se produce una evidente aportación lingüística en ambos campos.

Aunque pudiera parecer una experiencia barroca, la existencia del

recorrido nos podría remitir al drama que subyace en las sintonías de Haydn, pero trata de un camino hacia la luz sin posibilidad de retorno al menos que sea retrocediendo sobre nuestros propios pasos o mediante el truco de la escalera, por otro lado indispensable en caso de incendio.

El resultado musical mantiene el equilibrio e independencia entre todas las voces. Un gran pedal nos pone en constante referencia al suelo, al terreno, y la atonalidad dominante no impide la existencia de resultados armónicos inusuales en partituras contemporáneas. Lo que podría resultar más interesante es el despegue de los planteamientos dodecafónicos y serialistas de su estrecha vinculación a los números y, a la lógica de que una nota es consecuencia de la anterior al haber introducido el azar, la subjetividad y, por tanto, la duda en los recorridos de cada persona. El final de la obra puede ocurrir en el instante que cada espectador elija, así como la longitud y desarrollo.

El motivo musical, o sea, un recorrido en un solo sentido del edificio, queda reflejado en la documentación que se adjunta, pero no es más que una opción interpretativa.

(1) Trías, Eugenio. *Lógica del límite*. Ensayos Destino. Barcelona. 1991.