



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El mundo como rompecabezas
Georges Perec y la arquitectura

The world as a puzzle
Georges Perec and architecture

Autor/es

Noemí Cortés Montero

Director/es

Raimundo Bambó Naya

Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza
2017



DECLARACIÓN DE
AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

D./D^a. Noemí Cortés Montero

con nº de DNI 73028387Y en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)
Grado _____, (Título del Trabajo)

El mundo como rompecabezas. Georges Perec y la arquitectura

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 23/11/2017

Fdo: Noemí Cortés Montero

El mundo como rompecabezas
Georges Perec y la arquitectura

El mundo como rompecabezas

Georges Perec y la arquitectura

Trabajo Fin de Grado

Autor: Noemí Cortés Montero

Director: Raimundo Bambó Naya

Escuela de Ingeniería y Arquitectura

Universidad de Zaragoza|2017

El mundo como rompecabezas

Georges Perec y la arquitectura

Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca.¹

Resumen:

Este trabajo surge desde el interés que despierta la obra literaria de Georges Perec al ser interpretada desde un punto de vista arquitectónico. La primera motivación es la de entender cuáles son las inquietudes que llevan al autor -desde su condición de no arquitecto- a volcarse reiteradamente sobre la arquitectura y sus aspectos más esenciales, estudiando el papel de la misma en su obra.

Esta primera aproximación desvelará un aspecto fundamental de su literatura, su particular manera de concebir y afrontar el acto creativo. Una cuestión que Perec exploró durante toda su trayectoria, culminando con las experimentaciones literarias desarrolladas en el Oulipo, y que además es también de gran trascendencia en la práctica arquitectónica. Por ello, la voluntad de esta investigación es la de proponer una serie de analogías que pretenden encontrar la traducción arquitectónica a las distintas estrategias literarias utilizadas por Perec, planteando un recorrido que oscila constantemente entre arquitectura y literatura, en el que los límites entre ambas disciplinas comenzarán a desvanecerse.

← **Fig.1.**
Georges Perec
diseñando crucigramas, una de sus aficiones preferidas.

Palabras clave:

Perec, Oulipo, literatura, constricción, estrategia proyectual

1 Georges Perec, *Especies de espacios*, [1974. *Espèces d'espaces*], (Barcelona: Montesinos, 1999), 33.

Índice

01. Notas sobre lo que busco	11
Consideraciones previas	13
Metodología y fuentes	16
Organización del trabajo	17
02. La conquista del espacio	19
Vínculos íntimos con la arquitectura	23
La habitación	27
La calle	31
La ciudad	33
Interrogaciones sobre el espacio	35
El apartamento	39
La calle	41
La ciudad	43
03. En una red de líneas que se entrelazan	45
Mecanismos de protección perequianos	49
Enumeración	53
Lo infraordinario	63
Constricciones oulipianas	73
Lipograma	77
Monovocalismo	83
Abismación	89
Combinatoria, aritmética y geometría	97
04. O bien, por último	103
05. Bibliografía y créditos	109
06. Anexos	119
Anexo 1: Escribo: vivo en mi hoja de papel	120
Anexo 2: Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo.	122
Anexo 3: Puertas	124
Anexo 4: Me acuerdo	126
Anexo 5: Fragmentos de un trabajo en curso	—

notas sobre lo que busco



Consideraciones previas

Me acuerdo de aquella clase de Composición arquitectónica 4, *An experiment in freedom: vivienda y participación*, en la que el profesor nombró a un tal Georges Perec como parte del discurso.

Me acuerdo de que, a raíz de esta clase, encontré *Especies de espacios*, el cual considero uno de los grandes descubrimientos de estos años de carrera.

Me acuerdo de que el verdadero hallazgo, sin embargo, fue el que vino después: al constatar que Georges Perec no era arquitecto, ni mantenía ninguna vinculación disciplinar con la arquitectura. La cuestión entonces era cómo alguien tan ajeno a la profesión podía aprehender el espacio con esa naturalidad, transmitiendo los aspectos más esenciales de la arquitectura desde una sencillez admirable.

Me acuerdo de que fue precisamente ese asombro el que afloró tiempo después, en el momento de proponer el tema sobre el que desarrollar esta investigación, y por el que me planteé explorar más acerca de su literatura y su posible vinculación con la arquitectura.

Me acuerdo de que, apenas una semana después de haber tomado la decisión respecto al tema del trabajo, se produjo una de esas casualidades de la vida que le dejan a uno un tanto desconcertado: comenzó un ciclo de conferencias bajo el título *La vida instrucciones de uso*, como parte de la inauguración de la librería-galería La Casa Amarilla, en Zaragoza.²

Me acuerdo de ir y de encontrarme un ámbito absolutamente multidisciplinar en el que se recogían intervenciones de todas las índoles artísticas en torno a la obra de Perec, donde también había un lugar para la arquitectura.

Me acuerdo de tener la sensación de haber encontrado un mundo todavía inexplorado y desconocido para mí, el mundo perequiano, que me llevó irremediablemente hasta este trabajo: y así fue como todo empezó.

← Fig.2.
Georges Perec,
1978.

2 Ciclo de conferencias y exposición comisariada por Chus Tudelilla. Se considera de gran valor sobre todo en las fases iniciales del trabajo, como manera de entrar en contacto con el tema. |Chus Tudelilla, "La vida instrucciones de uso" (exposición y ciclo de conferencias presentado en la inauguración de La Casa Amarilla, Galería-Librería, Zaragoza, 16 de noviembre a 11 de febrero, 2016-2017).

La obra de Georges Perec se torna todavía más atractiva cuando se afronta desde el ámbito de la arquitectura. Por ello, la primera intención de este trabajo, es la de realizar una aproximación crítica a su literatura en términos arquitectónicos, indagando cuales son las inquietudes que llevan a un escritor -no arquitecto- a aferrarse a la misma de manera sistemática.

Por extensión, esta investigación nos llevará a un ámbito en el que poner en relación arquitectura y literatura. Se trata de una invitación a diluir los límites que las separan y a sensibilizar sobre la necesidad de cultivar el interés por campos no pertenecientes a la arquitectura, pero próximos a ella. De esta manera, se pretende descubrir una dimensión arquitectónica a aquellos lectores que hayan llegado hasta la obra de Perec guiados simplemente por el gusto de la lectura y, en sentido inverso, este trabajo se propone como puerta de acceso a otros "escritores arquitectónicos" como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o James Joyce, entre muchos otros.

Conforme uno va avanzando en la literatura de Perec, descubre que se encuentra ante un autor, un personaje, verdaderamente peculiar. Así lo afirmaba Italo Calvino al referirse a él como "una de las personalidades literarias más singulares del mundo, al punto de que no se parece a nadie en absoluto".³ Consecuencia de ello, su obra se consolida como una de las más innovadoras y diversas de la segunda mitad del s. XX, traspasando las fronteras de la literatura francesa.

Leyendo entre líneas a Perec podemos entender que se trata de un autor con una naturaleza absolutamente multidisciplinar, y una habilidad innata para el dominio y el juego con el lenguaje. En su caso, el gusto por la escritura comenzó ya a una temprana edad, y a lo largo de su trayectoria le llevó a explorar distintos ámbitos: escribió guiones de teatro y radioteatro, participó en proyectos cinematográficos y hasta confeccionó crucigramas.

Quizás fruto de esta componente poliédrica, su manera de entender la realidad responde a una condición fragmentada. El mundo de Perec se concibe como un conjunto de múltiples cosas, fragmentos, espacios, que cobran sentido cuando comienzan a interconectarse, cultivando una forma de vida que mucho tiene que ver con "el arte del puzzle".⁴

En el momento en que la lectura de su obra se afronta desde una voluntad crítica, casi inmediatamente, se descubre una de las cuestiones esenciales de su literatura: la importancia que tiene el modo en que se afronta el acto creativo, que supera incluso al interés por la propia obra. Las exploraciones en este ámbito culminaron con su entrada al Oulipo, el Taller de Lite-

3 Cita original extraída de: Guadalupe Nettel, "Descifrar el espacio", en *Lo extraordinario*, (Madrid: Impedimenta, 2008).

4 "El arte del puzzle" hace referencia al preámbulo de *La vida instrucciones de uso*, una reflexión en torno al puzzle, al papel del creador, y a las relaciones que se establecen con aquel que se propone resolverlo a través del propio rompecabezas. |Georges Perec, *La vida instrucciones de uso* [1978. *La Vie Mode d'Emploi*] (Barcelona: Anagrama, 2015),13-16.

ratura Potencial.⁵ Este grupo literario promovía la exploración de la literatura en base a métodos formales provenientes de las matemáticas, la lógica, el ajedrez y otras áreas. Detectamos un gran calado de las investigaciones oulipianas en su obra, y por ello ocuparán una parte relevante trabajo. De hecho, se considera que ésta puede ser la oportunidad para indagar en la experimentación de técnicas escriturales, para contagiarse en la medida de lo posible de ese carácter lúdico de Perec y, por qué no, para abandonarse de vez en cuando a su juego.

En términos de estrategia, llegamos hasta el propósito central de este trabajo: el gran salto interdisciplinar que supone la búsqueda de una traducción arquitectónica a las estrategias escriturales utilizadas por Perec, ya sea a través de una determinada actitud considerada como un rasgo de identidad en el modo de proceder de algunos arquitectos, o mediante la analogía en la estrategia operativa sobre la que se desarrolla un proyecto en concreto.

Esta labor consiste, por tanto, en establecer una serie de puntos en el ámbito de la arquitectura desde los que tender lazos de unión con la obra de Perec. Algunos de ellos ya estaban presentes, en forma de una influencia reconocida por parte del arquitecto de Perec y su modo de trabajar. No obstante, la mayoría de las analogías presentadas son fruto de una reflexión personal en torno a los modos de afrontar el problema proyectual y literario simultáneamente, desde la que se propone la versión arquitectónica para un determinado mecanismo literario.

El resultado de esta lectura análoga nos llevará a un itinerario en el que participan una variopinta selección de arquitectos modernos y contemporáneos, formada por Alison y Peter Smithson, Bernard Tschumi, Enric Miralles, Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, Shigeru Ban y Sigurd Lewerentz. Cada uno de ellos forma parte de una unidad diferenciada e independiente del discurso, pero, a su vez, queda integrado dentro de la estructura general del trabajo mediante el nexo establecido con Perec, reafirmando, así, la concepción fragmentada de la realidad tan presente en la literatura perequiana.

5 "Oulipo, acróstico de «Ouvroir de Littérature Potentielle». Selecto grupo literario francés fundado por Raymond Queneau y el matemático Françoise de Lionnais en 1960. Entre sus miembros destacan Italo Calvino, Marcel Duchamp, Jaques Roubaud y Georges Perec." Georges Perec ingresa en el año 1967. Para conocer más acerca de Perec y Oulipo, sobre su obra y su vida, ver Anexo 1. [Georges Perec, *Pensar/Clasificar* [1985. *Penser/Classer*] (Barcelona: Gedisa, 2007),16.

Metodología y fuentes

El marco teórico del trabajo se define a partir del estudio crítico de la obra de Georges Perec, por lo que se entiende como la fuente primaria sobre la que iniciar la investigación.

Dada la extensión y heterogeneidad de su literatura, ha sido necesario definir una estrategia de aproximación a la misma en dos niveles: el primero consiste en un estudio general que aporta una visión global de su trayectoria, permitiendo reconocer la estrategia principal de cada obra. El segundo nivel acota el ámbito de análisis en profundidad a cuatro de sus libros: *Especies de espacios* (1974),⁶ *Pensar/Clasificar* (1985),⁷ *Lo infraordinario* (1989)⁸ y *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (1975),⁹ a través de los cuales entender el papel de la arquitectura en su obra. En los tres primeros casos se trata del género literario del ensayo, mientras que el último podríamos clasificarlo como una experimentación urbanístico-literaria. El género del ensayo es un factor determinante en la elección, ya que facilita un conocimiento más directo de su universo mental y sensitivo al liberarse de los condicionantes de la trama respecto a otros géneros como la novela o el relato.

Tanto *Pensar/Clasificar* como *Lo infraordinario* son recopilaciones póstumas de algunos de sus textos, agrupadas en torno a cuestiones que se han considerado relativas a la arquitectura; un contenido temático evidente en las dos obras restantes.

A partir de este punto, ha comenzado un proceso de búsqueda, una fase que se identifica con moverse a la deriva entre textos y publicaciones acerca de los mecanismos operativos en la arquitectura moderna y contemporánea, incluyendo también otros trabajos sobre la relación entre Perec y la arquitectura y las artes,¹⁰ hasta encontrar los ejemplos pertinentes. Cada analogía ha supuesto la apertura de una nueva línea de investigación, que se concreta en un discurso comparativo entre la estrategia perequiana y la arquitectónica.

La utilización de fuentes directas ha sido fundamental a lo largo de todo trabajo. Esto ha hecho posible la utilización reiterada del recurso de la cita, consecuencia también de la naturaleza literaria del trabajo. Respecto al sistema de notación utilizado en la bibliografía y las notas del trabajo, se ha utilizado el Manual de estilo de Chicago.¹¹

6 Perec, *Especies de espacios*. [1974. *Espèces d'espaces*] (Barcelona: Editorial Montesinos, 1999).

7 Georges Perec, *Pensar/Clasificar* [1985. *Penser/Classer*] (Barcelona: Gedisa, 2007).

8 Georges Perec, *Lo infraordinario*. [1989. *L'Infra-ordinaire*] (Madrid: Impedimenta, 2008).

9 Georges Perec, *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* [1975. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*] (Barcelona: Gustavo Gili, 2014).

10 En este sentido han sido fundamentales las siguientes fuentes: Fundación Luis Seoane, *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. (Madrid: MAIA Ediciones, 2011) y *Cahiers Georges Perec. Espèces d'espaces perequiens* 12 (2015).

11 Sistema propuesto también por la revista Zarch y consultable en: <http://zarch.unizar.es/index.php/es/convocatorias/notas-y-bibliografia>

Organización del trabajo

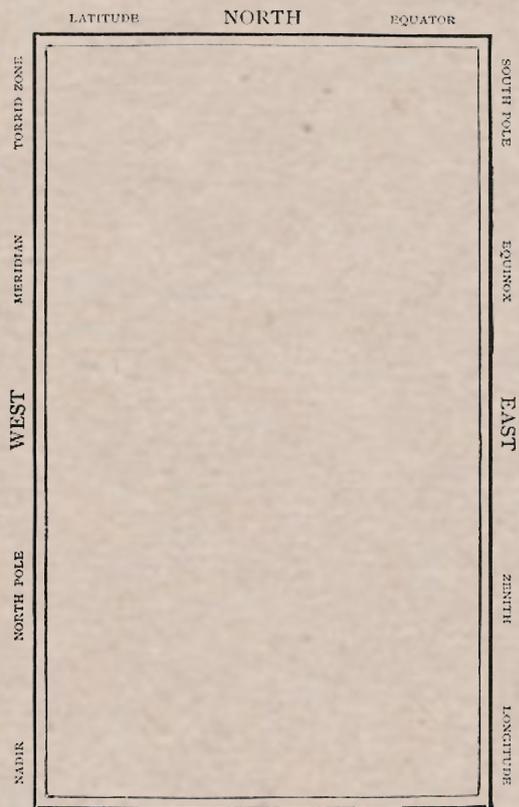
La estructura del trabajo se ha organizado en relación a las fases que ha seguido la propia investigación. De esta manera, el cuerpo principal del mismo, se divide en dos grandes bloques, de naturaleza completamente distinta: el primero con un carácter más bien introductorio, que pretende tomar contacto con la obra perequiana, y el segundo ya propiamente analítico.

La primera parte, "La conquista del espacio", pretende mostrar cuál es el papel que desarrolla la arquitectura en la obra de Perec. Se divide en dos subapartados, en referencia a la doble consideración de la dimensión arquitectónica en su literatura: como escenario de su vida, en "Vínculos íntimos con la arquitectura" y como objeto de estudio, en "Interrogaciones sobre el espacio".

El segundo bloque, "En una red de líneas que se entrelazan" es el que concentra el propósito principal del trabajo, acogiendo las distintas analogías propuestas en términos de estrategia. Es importante la división que se establece entre los "Mecanismos de protección perequianos" y las "Constricciones oulipianas", ya que evidencia la detección de dos tipos de estrategias literarias. Las primeras, vinculadas a necesidades existenciales e identificadas como rasgos propios que, por tanto, buscarán su analogía en una actitud, o en un modo de concebir la arquitectura por parte de ciertos arquitectos. Las segundas se refieren a los mecanismos propiamente formales desarrollados en el Oulipo, a partir de los cuales se genera una obra en concreto. Por ello, en este caso, la analogía propuesta será entre la estrategia utilizada en una obra de Perec y la que se desarrolla en un proyecto en particular. Al final del trabajo, en "O bien, por último", se exponen una serie de reflexiones extraídas del estudio del tema.

Los anexos del trabajo se componen de: "Escribo: vivo en mi hoja de papel", una introducción a Perec con una breve relación de sus obras; "Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo", acerca de los espacios de trabajo -y en concreto sobre la mesa- que tanta relevancia tiene en su obra; "Puertas", que recoge uno de los pocos fragmentos en los que Perec se refiere explícitamente a una arquitectura significativa; "Me acuerdo", una interpretación arquitectónica sobre dicha obra; y, por último, "Fragmentos de un trabajo en curso", una interpretación personal sobre alguno de sus trabajos prácticos.

la conquista del espacio



Scale of Miles.

OCEAN-CHART.

Abrimos la primera parte de este estudio con la intención de comprender no sólo qué motivos son los que llevan a Perec reiteradamente hacia a la arquitectura, sino también cuál es la posición que ésta ocupa en su obra. Este propósito hace necesario adentrarse más en su trabajo y en su persona, detectar cuáles son los aspectos que permanecen constantes a lo largo de su variada producción literaria, pues podrían aportarnos claves desde las que aproximar su obra a la arquitectura.

Respecto a su modo de concebir el proceso literario, él mismo nos explica en "Notas sobre lo que busco" -el texto que abre *Pensar/Clasificar*- cuáles son los cuatro pilares en los que se fundamenta su literatura, a los que se refiere como "interrogaciones":

La primera de esas interrogaciones se puede calificar como «sociológica»: cómo observar lo cotidiano (...). La segunda es de orden autobiográfico (...). La tercera, lúdica, remite a mi gusto por los constreñimientos, las proezas, las «gamas», por todos los trabajos para los cuales las investigaciones de Oulipo me dieron la idea y los medios (...). La cuarta, por último, concierne a lo novelesco, al gusto por las historias y las peripecias, al deseo de escribir libros que se devoren de bruces en la cama".¹²

Este primer acercamiento a la obra de Perec, a la búsqueda de posibles referencias arquitectónicas, se moverá siempre entorno a las dos primeras interrogaciones, la sociológica y la autobiográfica. La primera de ellas se consolida si reparamos en que su obra literaria, desarrollada en la segunda mitad del s.XX, bien podría plasmar algo del panorama arquitectónico del momento -en el que la modernidad y los movimientos revisionistas estaban en plena efervescencia- pero apenas encontramos referencias explícitas a este tipo de arquitecturas.¹³ Sin embargo, la literatura de Perec se impregna absolutamente de un matiz arquitectónico, que se debe precisamente al valor que otorga a los espacios de la cotidianeidad. Estos espacios cotidianos, aprehensibles, participan también de la segunda interrogación, la autobiográfica, ya que a menudo la arquitectura aparece con un valor afectivo asociado a su historia personal.

Iniciamos así esta primera aproximación a su obra, desvelando la componente arquitectónica a través de perspectivas distintas: la que alude a sus arquitecturas, y la que parte desde una mirada sociológica sobre los espacios cotidianos.

12 Perec, *Pensar /Clasificar*, 16-17.

13 La referencia arquitectónica más directa que encontramos en su obra es hacia Frank Lloyd Wright (ver Anexo 3).

← Fig. 3.
Mapa del océano, extraído de la *caza del Snark*, de Lewis Carroll.
Esta es la única imagen que aparece en *Especies de espacios*, abriendo el libro.

Ni siquiera hace falta cerrar los ojos para que ese espacio suscitado por las palabras, ese espacio de diccionario únicamente, espacio sólo de papel, se anime.

Perec, *Especies de espacios*, [1974. *Espèces d'espaces*],
(Barcelona: Montesinos, 1999), 34.

Vínculos íntimos con la arquitectura

Entender la presencia de la arquitectura en la obra perequiana supone traspasar las fronteras de su literatura y adentrarse más en la historia del propio Perec: en su vida y en la realidad que le tocó vivir. De esta manera comprenderemos que la arquitectura aparece impregnada de un potente contenido autobiográfico, casi convertida en una herramienta para la reconstrucción de la memoria que la historia le obligó a perder.

Llegados a este punto, es el momento de conocer que fue lo que marcó para siempre al pequeño Jojo.¹⁴ Para ello es importante situarnos en la Francia de finales de los años treinta, con el estallido de la segunda Guerra Mundial, cuando Perec tenía solamente tres años.¹⁵ Cualquier infancia es difícil cuando se desarrolla en un país involucrado en un conflicto bélico; pero en su caso se complicó todavía más si tenemos en cuenta que Perec nació en el seno de una familia judío-polaca, inmigrante en París.

Las consecuencias de la guerra en su biografía son fatales, ya que provocaran la dramática ausencia de sus padres. Su padre, Icek Judko Perec, fallece en la Batalla de Francia -a tan solo seis días de la firma del armisticio entre Francia y Alemania- cuando Perec tiene solo cuatro años. En vistas del empeoramiento de la situación en París a finales de 1941, su madre, Cyrla Szulewicz, consigue enviar a su hijo con sus tíos paternos cerca de Grenoble, todavía libre de la ocupación alemana.¹⁶ Tras varios intentos de abandonar París para reunirse con él, es arrestada y finalmente deportada a Auschwitz el 11 de febrero de 1943, fecha a partir de la cual Perec pierde cualquier rastro de su madre.

Una vez establecido con sus tíos, Esther Perec -hermana de su padre- y David Bienenfeld, y a pesar de que vivir en el sudeste

14 Como registra David Bellos (principal biógrafo de Perec) en su libro *Georges Perec: A Life in words* su apodo familiar era Jojo. La información referida a la biografía de Perec ha sido extraída de: David Bellos, *Georges Perec. A Life in words* (Londres: Harvill, 1993) y Sitio web oficial de la Revista Ñ, "Georges Perec: instrucciones para una vida de palabras", https://www.clarin.com/literatura/georges-perec-instrucciones-para-una-vida-de-palabras_0_Hk27mOlnwmx.html (consultada el 17 de agosto de 2017).

15 Georges Perec nace el 7 de marzo de 1936 en Ivry sur Seine, una localidad situada al sureste de París, más allá de los suburbios.

16 Tras la firma del armisticio con la Alemania nazi (el 22 de junio de 1940) Francia quedó dividida en dos zonas por la línea imaginaria que une Ginebra-Suiza-Hendaya; de manera que la parte noroeste quedaba bajo la ocupación alemana, y la parte sureste (conocida como la Francia de Vichy) quedaría bajo el mando del Mariscal Pétain. En principio ésta permanecería libre del control directo por parte de las tropas alemanas y por tanto más segura para aquellos que huían del Tercer Reich; aunque se caracterizó por ser un régimen autoritario y colaboracionista, cuya autonomía fue disminuyendo hasta la ocupación definitiva en noviembre de 1942.

de Francia les otorgaba una relativa seguridad, debieron prevenirlo sobre la necesidad de ocultar su verdadera identidad: su origen judío. Las palabras de su tío para hacer entender a este niño de solo siete años el peligro que entrañaba cualquier mínima imprudencia que mostrara su verdadero origen, debieron tener la fuerza casi de un mandamiento, de una obligación de olvidar todo su pasado y empezar de nuevo.

Este es el gran punto de inflexión en su vida, marcado por el acto de olvido como necesidad vital y, al mismo tiempo, como traición a sí mismo al renunciar a su propia identidad. Sin poder remediarlo, Perec ha olvidado sus primeros siete años de vida. La historia le ha arrebatado su mundo más propio e íntimo, el de su infancia, y ha instaurado en él la necesidad compulsiva de buscar su identidad, de cualquier contexto, lugar o posibilidad de anclaje:

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos (...) Tales lugares no existen.¹⁷

La necesidad de la búsqueda de la identidad como respuesta a un trauma generado en la infancia puede resultar un tanto convencional. La diferencia radica en que Perec emprende este proceso de búsqueda tras el paso del tiempo, después de haber tomado consciencia de las posibilidades de la literatura como remedio para calmar este vacío todavía latente. Dos obras absolutamente pertinentes en este aspecto son *W o el recuerdo de la infancia* (1975),¹⁸ y, por supuesto, *Me acuerdo* (1978),¹⁹ concebidos como viajes literarios a sus orígenes a través de un rastreo de sus recuerdos personales. La utilización de la literatura como vehículo de búsqueda del origen, asociado a programas de exploraciones urbanas y arquitectónicas de la memoria, podría emparentarle con otros escritores, entre los que cabría citar a Patrick Modiano o W.B. Sebald.²⁰

Esta biografía un tanto complicada será la causante de que su literatura se vuelque reiteradamente sobre la arquitectura. La

17 Perec, *Especies de espacios*, 139.

18 *W o el recuerdo de la infancia* puede ser considerada como una obra autobiográfica, si bien no se trata de una autobiografía convencional. Perec combina la realidad de sus recuerdos de la infancia, asociados a la guerra, con las fantasías de un niño a través de la historia de una isla imaginaria llamada W, que es, en realidad, un texto escrito por el propio Perec a los doce años. [Georges Perec, *W o el recuerdo de la infancia* [1975. *W ou le souvenir d'enfance*] (Palencia: Menoscuarto ediciones, 2014)

19 *Me acuerdo* supone un viaje literario a la memoria colectiva de Francia, de la mano de 480 recuerdos de Perec, algunos personales y otros de carácter colectivo. (Ver Anexo 4) Se trata de un experimento vanguardista que permite viajar en el tiempo, y que inició Joe Brainard con su *I remember* (1975). [Georges Perec, *Me acuerdo* [1978. *Je me souviens*] (Córdoba: Berenice, 2006) [Joe Brainard, *Me acuerdo* [1975. *I remember*] (Madrid: Sexto Piso, 2009).

20 Entre las obras que siguen esta línea encontramos *Calle de las Tiendas Oscuras* (1978) y *En el café de la juventud perdida* (2007) de Patrick Modiano, así como *Los anillos de Saturno* (1995) o *Austerlitz* (2001) de Sebald.

escritura de Perec tiene la voluntad de construir, de hacer espacio, de emplazar y acotar. El texto reconstruye los lugares de su historia personal, permitiéndole avanzar en la indagación de su memoria íntima a través de estas labores de retorno.

El propósito ahora es el de iniciar un recorrido a través de sus espacios, que recoge el conjunto de los vínculos íntimos asociados a la arquitectura encontrados a lo largo de las obras analizadas: *Especies de Espacios*, *Pensar/Clasificar* y *Lo extraordinario*. Se trata de un recorrido que va aumentando gradualmente en escala, siguiendo algunas de las categorías ya establecidas en *Especies de espacios*, que serán: la habitación - la calle - la ciudad.

Recorreremos fragmentos de espacio que podrían ser definidos como vivenciales. Se trata de la rememoración de espacios que quedan felizmente asociados a la representación de las vivencias que en ellos se produjeron. Por ello, la dimensión espacial se establece como la constante de todo el trayecto, como el elemento en el que cristaliza aquello que se deposita en nuestra memoria, haciendo de la arquitectura el resorte que activa el proceso de la espacialización del recuerdo.

Esta aproximación personal a la arquitectura podría vincularle al modo en que también ciertos arquitectos la entienden. Entre ellos Aldo Rossi, quién expresó en su *Autobiografía científica* (1981) la certeza de que tan solo el sujeto cuenta en la aprehensión de la misma. Como comprendió a lo largo de su trayectoria, una aproximación exclusivamente positiva a la arquitectura no es posible, es necesario dar el salto del conocimiento al sentimiento; porque solo allí, entre memoria y olvido, se encuentra su verdadera esencia: "Para ser significativa, la arquitectura debe ser olvidada. O estar presente tan solo como una imagen referencial que se confunde con los recuerdos".²¹ Con esta intención abordamos las arquitecturas de Perec.

21 Cita traducida por Rafael Moneo del libro original, *A Scientific Autobiography* (1981), extraída de: Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, (Barcelona: ACTAR, 2004)



La habitación

El primer lugar en el que nos detendremos será el de la habitación, uno de los espacios con mayor capacidad evocadora para Perec. Posiblemente sea por el grado de intimidad de la vida que en ella se desenvuelve, y por su condición aprehensible: un espacio que todavía podemos conquistar y hacer nuestro, que se convierte en una extensión más de nosotros mismos.

Todo ello permite que se generen lazos fuertes y sólidos, vínculos personales que dejan el rastro del dormitorio en la memoria, por mucho que se trate de una estancia temporal o mínima en ocasiones:

Conservo un recuerdo excepcional, incluso creo que prodigioso, de todos los lugares donde he dormido, salvo los de mi primera infancia -hasta que acabó la guerra- que se confunden todos en la grisalla indiferenciada de un dormitorio de colegio. Para los demás me basta simplemente, cuando estoy acostado, con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de los muebles, me vuelvan a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado de nuevo en esa habitación.²²

En base a la potencialidad de la habitación iniciará un ambicioso proyecto de regresión a cada uno de los lugares en los que ha dormido, que nos presenta en *Especies de espacios*, bajo la premisa de "Fragmentos de un trabajo en curso". Como parte de éste, nos traslada a la habitación en la que residió durante el verano de 1954 -cuando tenía 18 años- en Rock, un pueblo costero del condado de Cornualles, Inglaterra, al que se desplazó con la pretensión de perfeccionar el manejo de la lengua inglesa.

A continuación, nos sumergiremos en su minuciosa descripción para ilustrar y entender el concepto de espacialización del recuerdo, así como la capacidad de la escritura en su reconstrucción:

Cuando se abre la puerta, la cama está inmediatamente a la izquierda. Es una cama muy estrecha, y la habitación también es muy estrecha (la anchura de la cama más la anchura de la puerta, o sea apenas un poco más de un metro cincuenta, centímetro más o menos) y no es mucho más larga que ancha. En la prolongación de la cama hay un pequeño guardarropa. Al fondo una ventana de guillotina. A la derecha, una mesa de aseo con encimera de mármol, una palangana y una jarra de agua, que creo no utilicé demasiado.²³

Una vez recuperado el lugar, continúa refiriéndose a la arquitectura como la encargada de guiar esta reminiscencia. La definición del espacio, la forma en que lo habitó o incluso en

← Fig.4.

Georges Perec,
Paris, 1965.

22 Perec, *Especies de espacios*, 43.

23 Perec, *Especies de espacios*, 44.

que estaba amueblado, tienen la fuerza suficiente como para despertar consigo el resto de recuerdos asociados a ese lugar y a ese período:

El espacio resucitado de la habitación basta para reanimar, para devolver, para reavivar los recuerdos más fugaces, más anodinos, así como los más esenciales. La única certidumbre cenestésica de mi cuerpo sobre la cama, la única certidumbre topográfica de la cama en la habitación, reactiva mi memoria, le da una agudeza, una precisión que casi nunca tiene en otras situaciones. Del mismo modo que una palabra sacada de un sueño restituye, apenas escrita, todo un recuerdo de aquel sueño, aquí, el solo hecho de saber (casi sin tenerlo que buscar, simplemente echándose unos instantes y cerrando los ojos) que la pared estaba a mi derecha, la puerta cerca de mí a la izquierda (levantando el brazo podía tocar el picaporte), la ventana en frente, hace surgir instantáneamente y en desorden una oleada de detalles cuya vivacidad me deja patidifuso.

Porque, sin duda, el espacio de la habitación funciona en mí como una magdalena proustiana, por ello me propuse hace varios años ya realizar el inventario, tan exhaustivo y preciso como fuera posible, de todos los *Lugares donde he dormido*.²⁴

Este ambicioso proyecto conlleva, por supuesto, todo un planteamiento acerca del modo en que podría clasificarlos, que finaliza en una reflexión sobre las posibles categorías tipológicas en las que podrían agruparse los distintos dormitorios:

O bien probablemente según una perspectiva temática que podría desembocar en una suerte de tipología de los dormitorios:

1. Mis habitaciones
2. Dormitorios y camaretas
3. Habitaciones amigas
4. Habitaciones de amigos
5. Lechos de fortuna (diván, moqueta + cojines, al fombra, hamaca, etc.)
6. Casas de campo
7. Chalets de alquiler
8. Habitaciones de hotel
 - a) hoteles míseros, bien provistos, amueblados
 - b) palacios
9. Condiciones inhabituales: noches en tren, en avión, en coche; noches en un barco; noches de guardia; noches en comisaría; noches en una tienda de campaña; noches de hospital; noches en blanco, etc.²⁵

²⁴ Perec, *Especies de espacios*, 45-46.

²⁵ Perec, *Especies de espacios*, 47

Quizás en continuación de este trabajo, aparece posteriormente -en *Pensar/Clasificar*- un texto titulado "Tres aposentos reencotrados", en el que recopila tres de las habitaciones en las que estuvo alojado durante su niñez y adolescencia. En los tres casos se trata de estancias temporales, desarrolladas en la zona noreste de Francia.

El primero, "el pequeño aposento del primer piso" situado en Blévy, rememora de manera entrañable aquella pequeña habitación en la que devoró, todavía en su adolescencia, la mayor parte de las novelas policiacas leídas en toda su vida. También con naturaleza lúdica y vacacional llega el segundo de los dormitorios: el de la casa de campo de Nivillers, donde pasó algunos días de verano a comienzos de la década de los cincuenta. El tercero y último, de otra índole, pertenece a la habitación en la que fue acogido en Enghien, durante quince días y por motivos de salud, cuando tenía solo diez u once años, él mismo no lo recuerda con claridad.

Lo significativo de este trayecto, más allá de las características o las circunstancias concretas en las que se encontraba en cada habitación, reside en entender como, a pesar de la aparente disparidad de los recuerdos revividos en cada situación, el hilo conductor es siempre la habitación y su configuración espacial, concebida como el resorte que activa su memoria y que inicia este proceso de anamnesis.



La calle

En un cambio de escala llegamos hasta la calle, a la Rue Villin en el distrito 20 de París, en la que vivió su primera infancia acompañado todavía de sus padres. Entre 1969 y 1975 volverá en seis ocasiones, en distintas horas del día, para observar -y anotar en un texto llamado "La Rue Villin", recogido en *Lo infraordinario*- cómo cambia la vida de la calle, o, mejor dicho, como se va apagando, en un inevitable proceso de deterioro. Uno por uno irá describiendo todos los locales que la conforman, deteniéndose siempre en un número en particular:

Febrero de 1969:

En el 24 (es la casa donde yo vivía): Para empezar un edificio de un piso con una puerta (condenada) en la planta baja; alrededor, aún hay rastros de pintura y por encima, todavía sin borrar del todo, la inscripción PELUQUERÍA DE SEÑORAS. Después un edificio bajo con una puerta que da a un patio largo pavimentado con algunos desniveles. A la derecha, un edificio largo de un piso (que antes daba a la calle por la puerta condenada del salón de peluquería) con una escalera de hormigón (este era el edificio en el que vivíamos; el salón de peluquería era el de mi madre).²⁶

Junio de 1970:

En el 24, en el pequeño patio, hay un gato sobre una carbonera. La inscripción PELUQUERÍA DE SEÑORAS aún se ve.²⁷

Enero de 1971:

En el 24: peluquería de señoras (no el local, solamente el rastro del letrero pintado sobre la pared); en el patio del 24, viguetas de metal. (...) Del 36 sale una dama: vive allí desde hace 36 años y llego solo para tres meses; se acuerda muy bien de la peluquera del 24:

-No se quedó mucho tiempo.²⁸

Noviembre de 1972:

24 sigue intacto.²⁹

Noviembre de 1974:

El 18 y el 22 son cafés hoteles que siguen en pie, al igual que el 20 y el 24.³⁰

En septiembre de 1975 ya no existe n° 24 al que referirse. Más de la mitad de los edificios fueron derribados y expropiados por el ayuntamiento para convertirla en una calle peatonal de acceso al actual parque de Belleville.

← Fig.5.

N°24 de la Calle Villin, París, 1974. La casa en la que vivía Perec, en la que todavía se puede leer COIFFURE DAMES (peluquería de señoras, que pertenecía a su madre).

26 Perec, *Lo infraordinario*, 30.-31.

27 Perec, *Lo infraordinario*, 37.

28 Perec, *Lo infraordinario*, 39.

29 Perec, *Lo infraordinario*, 40.

30 Perec, *Lo infraordinario*, 41.

La ciudad

Finalmente, llegamos hasta la última categoría en la que se detendrá nuestro itinerario: la ciudad, su ciudad, París. Podríamos decir que París se convierte en un elemento casi omnipresente en su obra. La ciudad es su medio, y como tal se siente vinculado a ella, de una manera un tanto inexplicable, poco concreta, pero precisamente este carácter difuso evidencia un apego sentimental, trascendente:

Me gusta mi ciudad, pero no sabría decir exactamente lo que me gusta de ella. No creo que sea el olor. Estoy demasiado acostumbrado a los monumentos como para tener ganas de mirarlos. Me gustan ciertas luces, algunos puentes, terrazas de cafés. Me gusta mucho pasar por un sitio que no he visto hace tiempo.³¹

Son todos estos matices, sensaciones, elementos intangibles, los que fortalecen su relación con la ciudad, los que le hacen sentirse partícipe de la misma y constatar que su existencia, su vida y sus recuerdos están inevitablemente ligados a París, siendo plenamente consciente de ello: "Numerosos lugares están unidos a recuerdos precisos"³²

Los sitios que han marcado y moldeado su existencia, motivarán el inicio de un ambicioso proyecto descriptivo: *Les Lieux*, en el que pretende crear una especie de cápsulas del tiempo que registrarán para siempre los escenarios de su vida:

He escogido en París doce lugares, calles, plazas, cruces, ligados a recuerdos o a momentos importantes de mi existencia. Cada mes describo uno de esos lugares; una primera vez *in situ* (en un café o en la misma calle) describo 'lo que veo' de la manera más neutra posible (...); una segunda vez, no importa dónde (en mi casa, en el café, en la oficina) describo el lugar de la memoria, evoco los recuerdos que le están asociados, las personas que conocí en ellos, etc. Cada texto (que puede contenerse en unas pocas líneas o extenderse a lo largo de cinco o seis páginas o incluso más), una vez terminado, es encerrado dentro de un sobre que sello con cera. Al cabo de un año habré descrito cada uno de mis lugares dos veces, una vez según los recuerdos, una vez *in situ* con una descripción real. Recomienzo así durante doce años, permutando mis parejas de lugares según una tabla (bicuadrados latinos ortogonales de orden 12) que me ha proporcionado un matemático hindú que trabaja en los Estados Unidos.³³

En la misma línea aparece *Les Lieux d'une fugue* (1980), pero esta vez encontramos a Perec detrás de la cámara, registrando las labores de retorno en esta revisitación cinematográfica de los lugares que recorrió siendo niño.

← Fig.6.
Serie de tiras de contacto utilizadas por Perec para el proyecto *Les Lieux*. Calle Gaîté, París, 1975.

31 Perec, *Especies de espacios*, 101.

32 Perec, *Especies de espacios*, 100.

33 Georges Perec, "Carta a Maurice Nadeau", en *Nací: textos de la memoria y el olvido* [1990. *Je suis né*] (Madrid: Abada Editores, 2006), 59.

	ESPACIO
	ESPACIO LIBRE
	ESPACIO CERRADO
	ESPACIO PRESCRITO
FALTA DE	ESPACIO
	ESPACIO CONTADO
	ESPACIO VERDE
	ESPACIO VITAL
	ESPACIO CRÍTICO
POSICIÓN EN EL	ESPACIO
DESCUBRIMIENTO DEL	ESPACIO DESCUBIERTO
	ESPACIO
	ESPACIO OBLICUO
	ESPACIO VIRGEN
	ESPACIO EUCLIDIANO
	ESPACIO AÉREO
	ESPACIO GRIS
	ESPACIO TORCIDO
	ESPACIO DEL SUEÑO
BARRA DE	ESPACIO
PASEOS POR EL	ESPACIO
GEOMETRÍA DEL	ESPACIO
MIRADA QUE EXPLORA EL	ESPACIO
	ESPACIO TIEMPO
	ESPACIO MEDIDO
LA CONQUISTA DEL	ESPACIO
	ESPACIO MUERTO
	ESPACIO DE UN INSTANTE
	ESPACIO CELESTE
	ESPACIO IMAGINARIO
	ESPACIO NOCIVO
	ESPACIO BLANCO
	ESPACIO DEL INTERIOR
EL PEATÓN DEL	ESPACIO
	ESPACIO QUEBRADO
	ESPACIO ORDENADO
	ESPACIO VIVIDO
	ESPACIO BLANDO
	ESPACIO DISPONIBLE
	ESPACIO RECORRIDO
	ESPACIO PLANO
	ESPACIO TIPO
	ESPACIO EN TORNO
TORRE DEL	ESPACIO
A ORILLAS DEL	ESPACIO
	ESPACIO DE UNA MAÑANA
MIRADA PERDIDA EN EL	ESPACIO
LOS GRANDES	ESPACIO
LA EVOLUCIÓN DE LOS	ESPACIO
	ESPACIO SONORO
	ESPACIO LITERARIO
LA ODISEA DEL	ESPACIO

Interrogaciones sobre el espacio

Hasta el momento hemos considerado el papel de la arquitectura en la obra de Perec siempre como escenario. Un escenario activo, capaz de estimular su memoria en un proceso de búsqueda introspectiva, pero, al fin y al cabo, sigue siendo el lugar en el que se desarrolla la acción. Sin embargo, Perec, es capaz de llevar más allá la presencia de la arquitectura -y el espacio en general- en su escritura, convirtiéndolos reiteradamente en los protagonistas de la misma. Ahora la acción se centra en ellos, de manera que ya no actúan como escenario, sino como objetos de estudio. En consecuencia, toda su obra está repleta de reflexiones en torno al espacio, un espacio, en principio, conocido:

El espacio parece estar más domesticado o ser más inofensivo que el tiempo: en todos los sitios encontramos gente que lleva reloj, pero es muy raro encontrar gente que lleve brújula. Necesitamos saber la hora en todo momento (...) pero nunca nos preguntamos dónde estamos. Creemos saberlo: estoy en mi casa, en la oficina, en el metro, en la calle.³⁴

La voluntad de Perec a la hora de afrontar esta dimensión es la de destapar la verdadera realidad espacial oculta tras la cotidianidad. El hecho de que éste sea un terreno conocido lo convierte al mismo tiempo en inexplorado: al ser un espacio ya normalizado, se anulan los posibles intereses que podría suscitar. Frente a esta problemática, Perec encuentra todo un ámbito que explorar. Propone un método de observación sistemática sobre la realidad, que conlleva una serie de reflexiones arquitectónicas -siempre en términos elementales- para indagar en la dimensión sociológica de la arquitectura. No se trata sólo de redescubrir esos espacios, sino de entender además cómo responden a nuestra naturaleza humana, y cómo participamos de ellos en el día a día.

Esta mirada analítica sobre la realidad denota ciertas inquietudes por parte de Perec sobre el espacio y las artes plásticas, con las que estaba absolutamente familiarizado. Su esencia multidisciplinar sobrepasa la literatura para llegar también hasta la pintura o el cine. Sin ir más lejos, él mismo confesó una arraigada vocación de pintor,³⁵ que dejará una estela plástica latente en toda su obra. Además de una presencia sistemática de la pintura o la arquitectura en su literatura, y de la

34 Perec, *Especies de espacios*, 127.

35 En "Les Gnocchis de l'automne", un texto autobiográfico escrito en 1972 para el primer número de la revista *Cause commune*, Perec afirma: "Durante mucho tiempo quise ser pintor, (...) pero me hice escritor". Dicho texto queda recuperado en *Je suis né* (1990), cuya traducción al español es *Nací: textos de la memoria y el olvido* (2006).

utilización de medios gráficos como herramientas para afrontar el acto creativo,³⁶ escribe varios textos de presentación para pintores -Pierre Getzler, Paolo Boni, Jaques Poli- y para fotografías de murales en trampantojo.³⁷ Pero sin duda, la huella más reconocible de esta faceta, es una mirada cultivada en las artes, con la sensibilidad de aprehender los aspectos esenciales de las mismas.

Precisamente bajo el signo de la mirada se abre el universo narrativo de Perec.³⁸ Ésta se convertirá en uno de los elementos fundamentales de su obra. Se trata de una mirada analítica que se aplica sobre lo cotidiano, para afrontarlo desde un punto de vista sociológico. Una mirada que descubre, pero sobre todo que construye el espacio. Porque para Perec "el espacio es lo que frena la mirada, aquello con que choca la vista",³⁹ y sólo a través de ella somos capaces de concebirlo, de crearlo:

Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos.⁴⁰

El hecho de que el espacio esté supeditado al modo en que la mirada lo descubre, lo convierte en una dimensión compuesta por distintos fragmentos: "en resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones"⁴¹

Frente al espacio ya conocido, infinito, continuo, homogéneo e isótropo, el espacio perequiano "tiene bordes, no va en todas las direcciones".⁴² Esta visión fragmentada de la realidad culmina en *Especies de espacios* (1974), un recorrido por las distintas categorías espaciales que establece Perec consideradas bajo una óptica sociológica, presente en toda su obra y desarrollada especialmente también en *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (1982).

36 Los fondos de la Association Georges Perec, situada en París, recogen numerosos manuscritos de esquemas y dibujos con los que Perec preparaba sus obras, evidenciando así la utilidad que las herramientas gráficas tenían en su trabajo.

37 En cuanto a textos referidos a la pintura, además de los ya citados, encontramos "Defensa de Klee", uno de sus pintores favoritos y "Esto no es un muro" un texto que reflexiona sobre el trampantojo, una de las técnicas plásticas que más despertaba su interés. Este texto está asociado a *Trompe l'oeil*, un conjunto de seis poemas «frangléses» acompañados de seis fotografías a color de la fotógrafa italoestadounidense Cuchi White, en una edición no venal limitada a 90 ejemplares. |Bernard Magné, "Peintureécriture" en *Pere(t)c. Tentativa de inventario* (Madrid: MAIA Ediciones, 2011)

38 Son varias las obras de Perec que comienzan con una referencia explícita a la mirada. *Las cosas. Una historia de los años sesenta* (1965), comienza así: "La mirada, primero, se deslizará sobre la moqueta gris de un largo corredor". Del mismo modo, *La vida instrucciones de uso* (1978) se abre con dos epígrafes, uno tomado del personaje Miguel Strogoff de Julio Verne: «abre bien los ojos, mira», y otro de Paul Klee: «La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra».

39 Perec, *Especies de espacios*, 123.

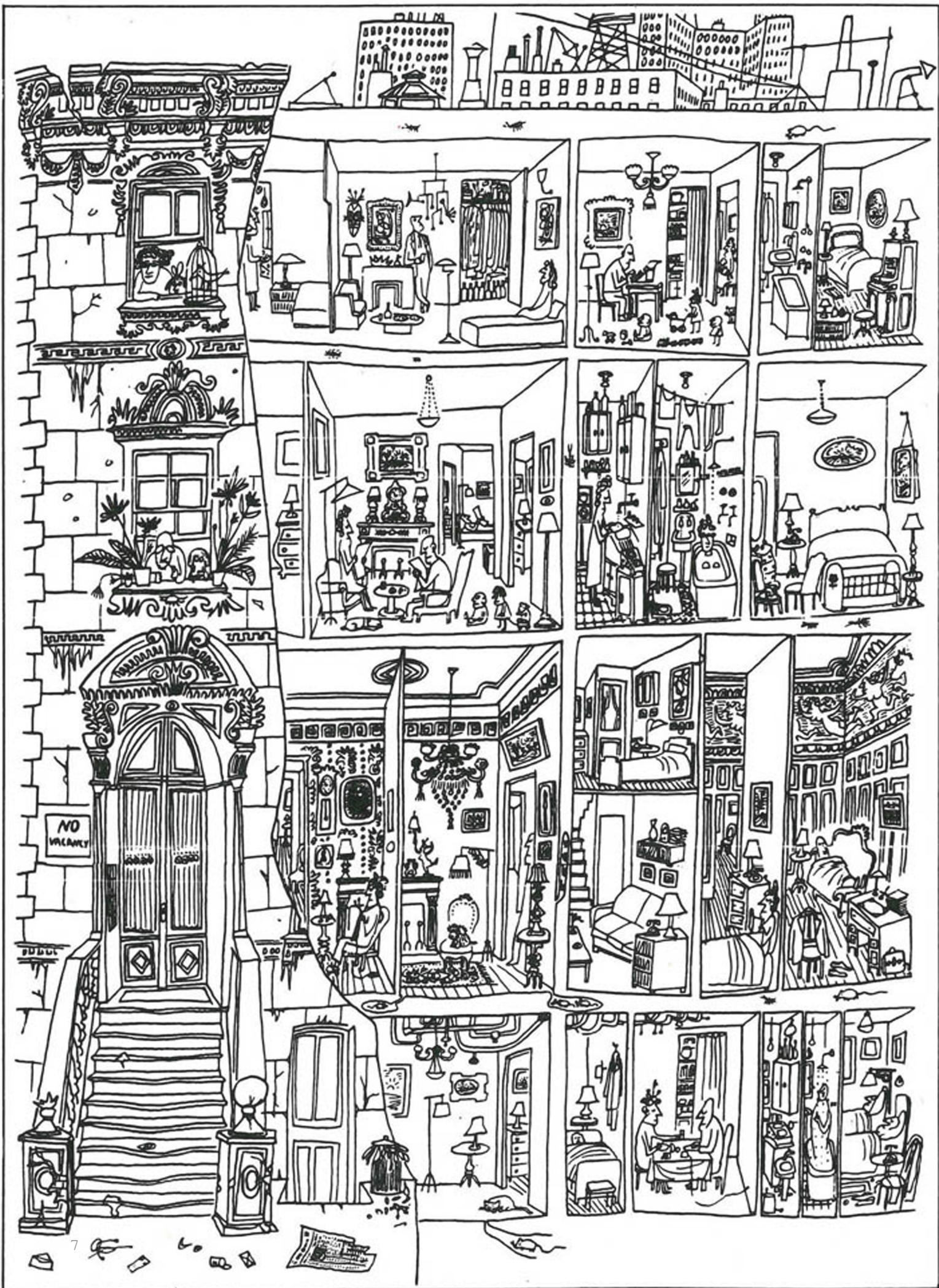
40 Ibidem.

41 Perec, *Especies de espacios*, 25.

42 Perec, *Especies de espacios*, 123.

En ambas obras, el espacio y las cuestiones arquitectónicas se convierten en las protagonistas, y es que la primera de ellas, *Especies de espacios*, surge a raíz de un encargo de Paul Virilio, su contacto más directo con el mundo disciplinar de la arquitectura y el urbanismo. Poco después de ser nombrado director de la École Spéciale d'Architecture de París en 1972, Virilio le propone realizar un texto para la colección "L'espace critique", como parte de una investigación emprendida en la revista *Cause commune*, que dirigía junto a Jean Duvignaud, del que surgirá después la obra en cuestión.

Así, *Especies de espacios* se convierte en una guía del espacio, que analiza los aspectos esenciales y sociológicos de la arquitectura. Para entender esa doble consideración de la arquitectura por parte de Perrec, el recorrido que se propone a continuación es prácticamente análogo al que se realizó con los espacios asociados a los vínculos íntimos, anteriormente tratados. En lugar de la habitación, comenzaremos por la casa, para seguir por la calle y la ciudad, observando así el doble papel que la arquitectura desempeña en su obra: como escenario y como objeto de estudio.



El apartamento

Uno de los capítulos donde la aproximación sociológica es más evidente es el de "el apartamento". Frente a la consideración íntima de los espacios domésticos, ahora la vivienda se aborda desde una óptica funcional. Perec se centra en observar cómo nuestros ritmos se proyectan en la solución espacial de la vivienda: "las actividades cotidianas corresponden a fases horarias y a cada fase horaria corresponde una de las piezas del apartamento".⁴³

A partir de este planteamiento, organizado en torno a un ritmo noctemeral, es capaz de abstraer un esquema doméstico en torno al cual se organiza la vivienda: "1. Todo apartamento está compuesto de una cantidad variable, pero limitada, de piezas" y "2. Cada pieza tiene una función particular,"⁴⁴ donde: "una habitación es una pieza en la que hay una cama; una cocina es una pieza en la que hay un fogón y una toma de agua; un cuarto de baño es una pieza en la que hay una toma de agua encima de una bañera; cuando sólo hay una ducha se llama aseo(...)"⁴⁵

Así inicia una larga lista en la que aparecen los módulos-tipo que podrían conformar la vivienda. Pero da un paso más allá, planteando modelos alternativos que responden a la modificación de distintos parámetros en cada uno de ellos. Por ejemplo, que pasaría si la función ya no fuera doméstica, sino sensorial, entonces dichas piezas serían el gustatorio, el auditorio, el vistatorio, el fumatorio y el palpatorio. O que pasaría si estas piezas, en lugar de responder a una rutina diaria, fueran proyectadas para ritmos semanales: "esto daría apartamentos de siete piezas llamadas respectivamente: el lunetorio, el martetorio, el miercoletorio, el juevetorio, el viernetorio, el sabadotorio y el domingotorio".⁴⁶

Los modelos propuestos por Perec pueden resultar radicales en sus planteamientos, sin embargo, estas reflexiones respecto al habitar tienen cabida en el ámbito arquitectónico. Los Eames ya habían planteado un concepto similar en su *What is a house* (1944), en la que mostraban las actividades que deberían incorporarse al diseño de una casa: desde jugar a los indios, hasta bailar o pintar. También Cedric Price exploró el ámbito doméstico en estos términos en *Housing Research* (1971). Propondrá la Steel House, una vivienda cuyo principal criterio de diseño es el de conseguir la máxima variabilidad espacial y de usos, considerando la capacidad de la arquitectura para adaptarse a los cambios en las necesidades de los habitantes.

Esta aproximación sociológica se mantiene en "el inmueble". La cuestión ahora será el cómo se habita cada una de las piezas -las viviendas- en un conjunto de existencias simultáneas, y precisamente este será el argumento sobre el que desarrollará su obra maestra: *La vida instrucciones de uso*.

← Fig. 7.

Dibujo para una sección de vivienda en bloque sin fachada, una de las referencias más importantes para Perec en *La vida instrucciones de uso*. Saul Steinberg, *Doubling Up*, recogido en *The Art of Living* (1949).

43 Perec, *Especies de espacios*, 54.

44 Perec, *Especies de espacios*, 53.

45 *Ibidem*

46 Perec, *Especies de espacios*, 58.



La calle

Hemos visto como el capítulo de "La Rue Villin" de *Lo infraordinario* se afronta desde una óptica absolutamente analítica y objetiva, desde la que Perec describe exhaustivamente las plantas bajas de su calle. Sin embargo, frente a esa objetividad, afloran los vínculos sentimentales cada vez que se detiene en la que era su casa, que se dejan entrever tras la aparente neutralidad de sus descripciones.

Entrando ya en el capítulo de "la calle" de *Especies de espacios*, observamos como la actitud es distinta. La reflexión ahora considera la calle en su esencia, y sin ninguna componente afectiva: "La calle: tratar de describir la calle, de qué está hecha, para qué sirve."⁴⁷ De esta manera, el discurso repara en los distintos aspectos que pueden ser estudiados en esta categoría espacial. Comienza analizando la definición morfológica de la misma, quizás la más básica y directa, por la cual una calle se define como tal en el espacio urbano: la calle es "el alineamiento paralelo de dos series de inmuebles",⁴⁸ es decir, "un espacio bordeado, generalmente en sus dos lados más largos, de casas; la calle es lo que separa unas casas de otras, y también lo que permite ir de una casa a otra".⁴⁹

Aludiendo a sus propias definiciones, entendemos la elementalidad con la que se afronta la cuestión: Perec se centra en analizar aquello que es evidente, conocido y, por tanto, desestimado por todos, precisamente porque es allí donde reside la definición misma del espacio. Tratándose de la primera categoría referida al espacio público, es interesante también entender cómo se produce ese cambio en la propiedad, y cómo se utiliza un espacio que salta al nivel de lo urbano:

Al contrario que los inmuebles que pertenecen desde casi siempre a alguien, las calles no pertenecen a nadie en principio. Están repartidas, bastante equitativamente, entre una zona reservada a los vehículos automóviles, y que se llama calzada, y dos zonas, evidentemente más estrechas, reservadas a los peatones, que se llaman aceras.⁵⁰

En este sentido, se abre un escenario en el que analizar la componente sociológica. La calle, y el modo en que se habita, será un reflejo de la sociedad y sus ritmos:

La gente en las calles. Los coches. ¿Qué tipo de coches? Los inmuebles: anotar si son más bien confortables, más bien señoriales; distinguir entre los inmuebles de viviendas y los edificios oficiales. Las tiendas. ¿Qué se vende en las tiendas? No hay tiendas de alimentación. ¡Ah! Sí, hay una panadería. Preguntarse dónde hace la compra la gente del barrio.⁵¹

← Fig. 8.
Fotografía de
la Calle Vi-
llin, París,
1973

47 Perec, *Especies de espacios*, 85.
48 Perec, *Especies de espacios*, 79.
49 Ibidem.
50 Perec, *Especies de espacios*, 80.
51 Perec, *Especies de espacios*, 85.



La ciudad

Con la intención de abordar la cuestión urbana desde un enfoque objetivo y elemental -no afectivo- se abre el capítulo de "la ciudad":

¿Qué es el corazón de una ciudad? ¿El alma de una ciudad?
¿Por qué se dice que una ciudad es bonita o es fea? ¿Qué tiene de bonito y de feo una ciudad? ¿Cómo se conoce una ciudad? ¿Cómo conoce uno su ciudad?⁵²

Este tipo de inquietudes urbanas aparecen ya en "trabajos prácticos", un texto presentado en el capítulo de "la calle". Se trata de un reclamo, de una llamada al redescubrimiento de todo lo que queda oculto tras la cotidianeidad también en el espacio urbano: "Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado".⁵³ Una intención, la de recuperar el poder de lo cotidiano, que será también una constante en *Lo infraordinario*.

En consecuencia, el gusto por los juegos y las exploraciones urbanas se puede detectar a lo largo de toda su obra. Pero sin duda, *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* constituye el ejemplo que mejor ilustra esta faceta de Perec. En esta obra se propone "descifrar un trozo de ciudad"⁵⁴ a través de un experimento literario: en 1974, durante tres días (del 18 al 20 de octubre), y en diferentes momentos de la jornada, Perec se instala en la plaza de Saint-Sulpice -acude a tres de sus cafés: Tabac Saint-Sulpice, Café de la Mairie o el café Fontaine Saint-Sulpice- para anotar "todo aquello que por lo general no se percibe, aquello de lo que no solemos darnos cuenta, lo que carece de importancia".⁵⁵

Este experimento surge de la aplicación de una metodología basada en la observación sistemática de la realidad: sentarse a ver y registrar. Perec comienza siempre anotando los indicadores que permitirán referenciar el texto: la fecha, la hora, el lugar y el tiempo atmosférico. A continuación, describe exhaustivamente lo que ve, incluyendo los detalles imperceptibles que componen la vida de la ciudad, y del barrio en concreto: las innumerables y sutiles variaciones del tiempo atmosférico, los cambios de luz, los escenarios, los autobuses, su frecuencia y recorridos, los transeúntes, los turistas...todo aquello que "ocurre cuando no ocurre nada, solo el paso del tiempo, de la gente, de los coches y de las nubes".⁵⁶

Se trata, por tanto, de una aproximación a la ciudad absolutamente sociológica, de un intento de agotar la realidad -y el espacio urbano- entendiéndolo, por encima de todo, desde el modo en que la vida se desenvuelve en él.

← Fig. 9.
Georges Perec en el café de la Mairie, en la plaza Saint-Sulpice, durante la realización del proyecto *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. París, 1974.

52 Perec, *Especies de espacios*, 99.

53 Perec, *Especies de espacios*, 85.

54 Perec, *Especies de espacios*, 87.

55 Perec, *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*, 9.

56 *Ibidem*.

en una red de líneas que se entrelazan



Tras entender el papel que desempeña la arquitectura en la obra de Perec, podemos afrontar el que se proponía como objetivo principal del trabajo: el salto interdisciplinar que va desde su literatura hasta la arquitectura, a través de la búsqueda de analogías entre las estrategias perequianas y ciertos mecanismos proyectuales en el campo de la arquitectura.

Hablar de estrategias perequianas nos lleva irremediabilmente hasta el Oulipo, al que recordemos que entra a formar parte en 1967, a los treinta y un años, y en el que desarrolló numerosos mecanismos literarios de gran calado en su obra. Sin embargo, para entonces, ya había escrito su primera novela, *Las cosas. Una historia de los años sesenta* (1965),⁵⁷ y ya en ella podemos detectar ciertos rasgos de identidad que seguirán latentes en su literatura incluso después de entrar en el Oulipo.

Por lo tanto, se entiende que su faceta oulipiana es fundamental a la hora de analizar las estrategias creativas presentes en su escritura, pero, limitarnos a ella supondría pasar por alto ciertas cuestiones profundas ligadas a su biografía, que traspasan lo meramente literario y que, sin duda, no pueden obviarse. Como él mismo reconoce:

casi ninguno de mis libros escapa del todo a cierta marca autobiográfica; casi ninguno, por otra parte, deja de recurrir a tal o cual constreñimiento o estructura «oulipiana», al menos a título simbólico, y sin que dicha estructura o constreñimiento me constriña en algo.⁵⁸

Por ello, en este proceso de búsqueda de analogías, distinguiremos entre la dimensión trascendente de su obra y la experimentación formal más ligada al Oulipo, ya que responde a cada una de ellas con estrategias de distinta naturaleza.

Comenzamos aquí el recorrido en el que se establecerán distintas analogías entre arquitectura y literatura. Ya sea en términos de actitud, detectando modos de afrontar la arquitectura identificativos de un determinado arquitecto que puedan asimilarse a esos aspectos trascendentes; o bien a nivel de estrategias específicas localizadas en un proyecto concreto, que puedan aproximarse al mecanismo literario utilizado por Perec en una obra determinada.

← Fig.10.
Reunión de Oulipo en 1975.

-Sentados de izquierda a derecha: Italo Calvino, Harry Mathews, François Le Lionnais, Raymond Queneau, Jean Queval, Claude Berge.

-Sobre la mesa: André Blavier

-De pie de izquierda a derecha: Jaques Roubaud, Paul Fournel, Michèle Métail, Luc Étienne, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jaques Bens, Paul Braffort, Jean Lescure, Jaques Duchateau y Noël Arnaud.

57 *Las cosas. Una historia de los años sesenta* fue la primera novela publicada de Perec, la cual le consagró como un escritor de primera fila al recibir el Premio Renaudot. [Georges Perec, *Las cosas. Una historia de los años sesenta* [1965. *Les choses. Une histoire des années soixante*] (Barcelona: Anagrama, 2016).

58 Georges Perec, *Pensar/Clasificar* [1985. *Penser/Classer*] (Barcelona: Gedisa, 2007).

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.

Perec, *Especies de espacios*, [1974. *Espèces d'espaces*],
(Barcelona: Montesinos, 1999), 140.

Mecanismos de protección perequianos

Aunque las proezas lingüísticas de Perec son su lado más conocido, realmente su obra va mucho más allá del artificio y de la puesta en escena oulipiana. Por ello, y solo de momento, nos apartaremos de esta gimnasia formal para sumergirnos hasta lo más hondo de su producción literaria.

Ahora, frente a los mecanismos de producción que desarrollaban en el Oulipo, hablamos de mecanismos de protección.⁵⁹ El matiz es importante, ya que supone el paso de lo superficial a lo profundo, de la forma al contenido, o del método a la actitud. Hablamos del modo de entender, de afrontar la realidad y el acto creativo.

Estos mecanismos de protección radican en su complicada infancia. Sabemos ya que su memoria se reinicia a partir de los siete años, y ese abismo en que se ha convertido su niñez le provocará un atroz terror al olvido:

Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria (...). El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y solo me deja unos cuantos pedazos informes.⁶⁰

Frente a este miedo arraigado, la reacción es contundente: intentará salvar todo lo posible del inevitable paso del tiempo, del olvido y de su capacidad demoledora. Necesita capturar, aprehender, hacer acopio de todo aquello que ha sido, en un proceso de rememoración de lo perdido, y que es, volviendo reiteradamente sobre su realidad presente. Para lograrlo se aferrará al medio que mejor domina: a la escritura.⁶¹

Como consecuencia, el autor se vuelca obsesivamente sobre la descripción, trabajando una figura que se denomina literariamente como écfrasis. Consiste, precisamente, en la descripción

59 El término de mecanismos o estrategias de protección es utilizado por Alberto Ruiz de Samaniego en el artículo "Ejercicios de stylo. Georges Perec o el arte del lugar", el primero de los textos recogidos en el libro *Pere(t)c. Tentativa de inventario* (2011) publicado por la Fundación Luis Seoane.

60 Perec, *Especies de espacios*, 139-140.

61 Encontramos numerosas referencias en su obra a esta necesidad incontrollable por intentar capturar todo: "Este pánico de perder mis huellas fue acompañado por el furor de conservar y clasificar. Guardaba todo: las cartas con sus sobres, los programas de cine, los pasajes de avión, las facturas, el talón de los cheques, los prospectos, los recibos, los catálogos, las convocatorias, los semanarios, los filtros secos, los encendedores vacíos, y hasta cuentas de gas y electricidad de un apartamento donde no vivía desde hacía más de seis años, y a veces pasaba un día entero ordenando, imaginando una clasificación que ocuparía cada año, cada mes, cada día de mi vida." |Perec, *Especies de espacios*, 75.

minuciosa y absolutamente exhaustiva de todo lo que le rodea, que llevara hasta el límite. Este intento de agotamiento de la realidad nace desde la observación sistemática de la cotidianidad, donde se define realmente el día a día. Por tanto, estos mecanismos de protección pretenden salvar lo más débil del mundo, lo casi nada, lo que está siendo olvidado constantemente y a cada instante: se trata de proteger lo ordinario, o, mejor dicho, lo infraordinario.

Asistimos de esta manera a un desdoblamiento de la realidad, que queda suspendida por un momento por medio de este sistema descriptivo para poder ser registrada, a modo de *tableau vivant*.⁶² es la vida convertida en cuadro, en imagen fija, inmóvil y eterna. Como síntoma de esta voluntad totalizadora, Perec se convertirá en un coleccionista de estas imágenes, que funcionan a modo de micro acontecimientos.

No se trata solo de recordarlo todo, sino de recordarlo lo más minuciosamente posible. Por ello, sus obras quedan plagadas de inventarios, catálogos y listas que podrían no terminar nunca, expresadas mediante la enumeración. Incluso de formas más artificiosas de catalogación, algo que nos lleva hasta la técnica del *gabinete de un aficionado*⁶³ como modelo operativo. Su escritura se impregna así de una estética de la hiper-mediación, hecha de copias, pastiches, citas encubiertas y desviadas, reproducciones y minúsculas mutaciones, que consiguen reproducir en el texto el efecto visual de la "abismación", del cuadro dentro del cuadro.

Es en este marco donde es posible entender que la enumeración y lo infraordinario son los mecanismos de protección de Perec, porque son las estrategias con las que intentará preservar el mundo que le rodea y su presente, en un intento de reconstruir la identidad que la historia le obligó a perder. Están latentes en toda su obra porque responden a necesidades existenciales, y por ello se convertirán en señas de identidad en su forma de hacer literatura. Buscamos ahora rasgos propios en el proceder de ciertos arquitectos, en los que podamos detectar, desde una lectura análoga, la enumeración y lo infraordinario como actitudes para afrontar la arquitectura.

62 El *tableau vivant* consistió en una forma de entretenimiento del siglo XIX en la que un grupo de actores representaba una pintura u obra pictórica, congelando la acción para hacerla pasar por imagen.

63 Este término referencia a las *escenas de gabinete* que irrumpieron en la pintura del s. XVII. En ellas se representaban los gabinetes de coleccionistas de arte, incluyendo las obras que se encontraban en ellos. Esto permitía al propietario de una de estos cuadros poseer -de manera indirecta- todas las obras en él contenidas. Esta técnica es llevada por Perec a la escritura durante toda su obra y, por supuesto, también aparece en *El gabinete de un aficionado*, su última novela editada en vida. [Georges Perec, *El gabinete de un aficionado*. [1979. *Un Cabinet d'amateur*] (Barcelona: Anagrama, 1989).



Enumeración

Un rastro útil en la búsqueda de un símil arquitectónico para la enumeración podría ser esa componente versátil de Perec, que le hace escapar de cualquier tipo de etiqueta o género literario. Esto denota un afán totalizador en su modo de concebir la literatura, una complejidad de fondo que alude directamente a la enumeración como sistema de agotamiento ya no solo de la realidad, sino también del acto creativo.⁶⁴ Siguiendo esta pista podríamos llegar hasta Enric Miralles, un arquitecto que tampoco aparece bajo clasificaciones usuales en su ámbito.

Al igual que la obra perequiana se constituye en sí misma como un conjunto fragmentado, podríamos entender la totalidad de los trabajos de Enric Miralles como un catálogo inconcluso, en el que cada pieza -cada proyecto- se instala dentro de este devenir, a modo de ente no terminado, pero que tiene su lugar. Nadie mejor que él para explicarnos cómo se van sucediendo los distintos proyectos en su modo de trabajar:

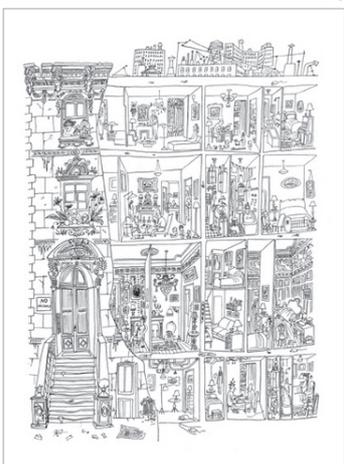
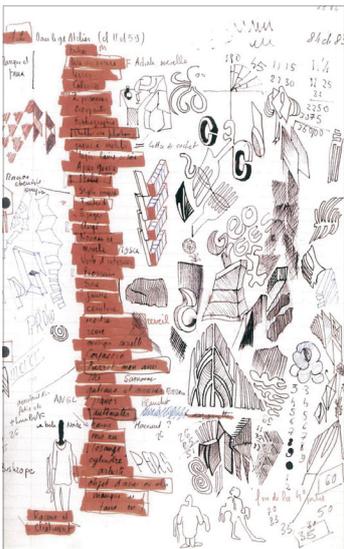
Empecé trabajando en dibujar el proyecto del Palacio de Congresos de Huesca, cogiendo esta pequeña pieza, el pilar de hormigón, que además se rompió. Éste es el pilar de hormigón que daba al pequeño pabelloncito de Unazuki -que luego veréis-desde este pabellón aparecía el Círculo de Lectores de Madrid; desde el Círculo de Lectores de Madrid se dibujaban las pérgolas de Icaria; desde la continuación del muro de contención de estas piezas se dibujaban otros proyectos y, entonces, desde esta pieza ibas dibujando el cementerio, etc., etc., etc., tampoco había una relación exacta de tamaños, de espacios, de dimensiones; simplemente pensabas usar tu propio trabajo como lugar de partida para ir volviendo a pensar en lo que habías hecho.⁶⁵

Así, todos los proyectos surgen desde un principio errático, sin seguridad, sin miedo. No empiezan desde un "estadio cero", no existe un punto de partida, directamente no empiezan. Van gestándose en este ir y venir, conectados en un proceso de interproyectualidad que hace que se nutran los unos de los otros en esta especie de simbiosis. Nos situamos, por tanto, ante un desarrollo proyectual no lineal, que se opone al acercamiento a la arquitectura motivado únicamente por un resultado final concreto y muchas veces idealizado.

← Fig.11.
Enric Miralles frente a la estación de Takaoka, Japón, 1991.

64 El propio Perec reconoció su intención de escribirlo todo, de agotar la literatura, en 'Notas sobre lo que busco', el primero de los textos recogidos en *Pensar/Clasificar*: "Mi ambición de escritor consistiría en recorrer toda la literatura de mis tiempos sin tener jamás la sensación de desandar camino o volver sobre mis propios pasos, y en escribir todo lo que se puede escribir un hombre de hoy: libros gruesos y libros breves, novelas y poemas, dramas, libretos de ópera, novelas policiacas, novelas de aventuras, novelas de ciencia ficción, folletines, libros para niños...". |Perec, *Pensar/Clasificar*, 17.

65 Enric Miralles. "Acceder" (conferencia presentada en el ciclo *Arquitectura: la pequeña dimensión*, Universidad Menéndez y Pelayo, Santander, 19 a 23 de junio, 1993).



A Miralles la forma no le interesa, no le interesa en absoluto, lo que importa aquí es el proceso que la desencadena.⁶⁶ A la hora de afrontar un proyecto, es necesario crear una densidad de trabajo adecuada para adentrarse en este complejo proceso creativo. A modo de catálogo perequiano, entre lo exhaustivo y lo inconcluso, comienza una acumulación de datos:⁶⁷ no sólo de aquellos que se obtienen de manera inmediata del contexto y de la propuesta a realizar, sino también de aquellos aspectos intangibles -perceptivos, socioculturales, vivenciales- susceptibles de ofrecer otras lecturas del lugar. Se trata de intentar aprehender la multiplicidad que genera la propia realidad, presente en las relaciones entre las personas, los lugares y los acontecimientos: "Un proyecto es un juego de variaciones..., consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones."⁶⁸

Así pues, al igual que en Perec, reside en Miralles esa inquietud por registrar, por fijar la realidad y sus simultaneidades: lo que queda fuera del proyecto y a su vez lo genera. El catálogo se convertirá para ambos en un método con el que explorar "las inefables alegrías de la enumeración",⁶⁹ en su mecanismo de protección. Pero ya no hablamos de la lista, de la enumeración como expresión de una consecución: los elementos ya no van uno tras otro, sino que ahora todos se producen a la vez, por lo que será necesario encontrar otras formas de catalogación. Es en este aspecto donde irrumpe el medio visual, por su capacidad de sustituir lo lineal por lo simultáneo y lo fragmentado, y precisamente así supo entenderlo Miralles a través de sus característicos fotomontajes.

El collage se convertirá en una de las herramientas de trabajo más personales de Enric Miralles. Comienza a utilizarlos a partir del proyecto del Centro Social de Hostalets,⁷⁰ y desde entonces se consolidarán como estrategia y medio para contar sus proyectos. Con la misma maestría, Perec es capaz adueñarse del collage en su escritura, a través de técnicas como la discontinuidad del hilo argumental y la intertextualidad asociativa, generando una "escena de escenas" que permita múl-

66 Esta afirmación podría resultar impactante teniendo en cuenta que muchos de los estudios publicados en torno a la obra de Miralles ensalzan el aspecto formal de la misma. En cambio, la voluntad de esta aproximación es interpretativa, pretendiendo estudiar el trasfondo de su modo de proyectar. La misma intención declara Josep M. Rovira en el prefacio de *Enric Miralles 1972-2000*, en el que recoge la siguiente cita de Miralles de su entrevista con Anatxu Zabalbescoa, que puede argumentar esta lectura: "No me preocupa en absoluto la forma de un edificio". |Josep M. Rovira, ed., *Enric Miralles, 1972-2000* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011), 7. Citado de: Anatxu Zabalbescoa y Javier Rodríguez, eds., *Miralles-Tagliabue, arquitecturas del tiempo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999) 63 .

67 Los términos exhaustivo e inconcluso aparecen aquí en relación a los efectos que provoca utilizar la enumeración como herramienta de trabajo, ya que, como el mismo Perec reconocía: "En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias: la primera consiste en el afán de incluir TODO; la segunda, en el de olvidar algo" |Perec, *Pensar/Clasificar*, 175.

68 Miralles. "Acceder" (conferencia Universidad Menéndez y Pelayo, 1993).

69 Perec, *Pensar/Clasificar*, 175.

70 Los fotomontajes de Miralles aparecen publicados por primera vez en 1991, dentro del número doble de *El Croquis* (49/50), titulado "En Construcción 1988-1991" y dedicado monográficamente a la obra de Miralles/Pinós. En este caso Miralles utilizará la herramienta del fotomontaje para mostrar el proyecto de Hostalets todavía en obra, convirtiéndose en uno de los mitos del imaginario colectivo de varias generaciones de arquitectos.

← **Enric Miralles
herramientas
proyectuales**

Fig.12.

Enric Miralles en su estudio, trabajando sobre un collage.

Fig.13.

Maqueta inicial para la intervención en Santa Caterina, en la que se representa un amplio contexto, mucho más del inmediato, como parte del afán por acumular datos en los estadios iniciales del proyecto. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.

tiples lecturas de un solo vistazo. Este concepto se entiende muy fácilmente en *La vida instrucciones de uso*: un conjunto de existencias simultáneas presentadas de una vez, y que, de hecho, encuentran su versión ilustrada en *The Art of Living* (1949), de Saul Steinberg.

Volviendo al trabajo de Miralles, un recorrido a través de sus fotomontajes sería inabarcable en este trabajo, por ello nos centraremos en dos proyectos correspondientes al periodo de 1990 a 1993, en el que trabajó en solitario, ya que se considera que es el momento más oportuno para acercarse a su modo personal de trabajar.⁷¹ Para profundizar en la importancia del collage como herramienta de trabajo veremos la intervención para el nuevo acceso a la estación de Takaoka y el pabellón de meditación en Unazuki, sus primeras obras construidas en el extranjero. Ambos se desarrollan simultáneamente como parte del programa Machino-kao, organizado por Arata Isozaki en 1991, en el que ocho arquitectos europeos serán invitados a Japón para presentar sus ideas y métodos a través de diferentes propuestas en la prefectura de Toyama, Japón.

La intervención a realizar en Takaoka consistirá en estudiar los espacios exteriores y de acceso a la estación de tren. El planteamiento del proyecto emana de su particular lectura del lugar, en la que se interpreta "la ciudad como un sistema de comunicaciones".⁷² Para explicar la génesis del mismo se servirá del collage, que aparece con la intención de tener presente el emplazamiento durante todo el proceso. En éste observamos, en un segundo plano, la fotocomposición del paisaje urbano, realizada mediante las fotografías tomadas desde la estación formando una especie de abanico que nos permite entender el *sky line* de la ciudad. Ya en primer plano, aparece la maqueta de alambre con la que trabajó en los estadios iniciales, que alude a este nuevo ente arquitectónico y a su integración con lo existente.

De esta manera un único documento le servirá para poner en relación todos los elementos constituyentes del proyecto: la ciudad de fondo nos ofrece la referencia, una imagen global que explica la relación entre la propuesta y el contexto en el que se desenvuelve, destacando el vacío de la plaza; por otra parte, la maqueta de alambre aparece como elemento capaz de condensar las distintas interpretaciones extraídas del lugar. Estas líneas sinuosas referencian al sistema de comunicaciones en que se ha convertido la ciudad a los ojos de Miralles: representan las líneas de movimiento de todos los flujos que suceden simultáneamente a escala metropolitana, los tendidos eléctricos que definen la escena urbana, en esta alegoría a las

← **Georges Perec
instrumentos
literarios**

Fig.14.

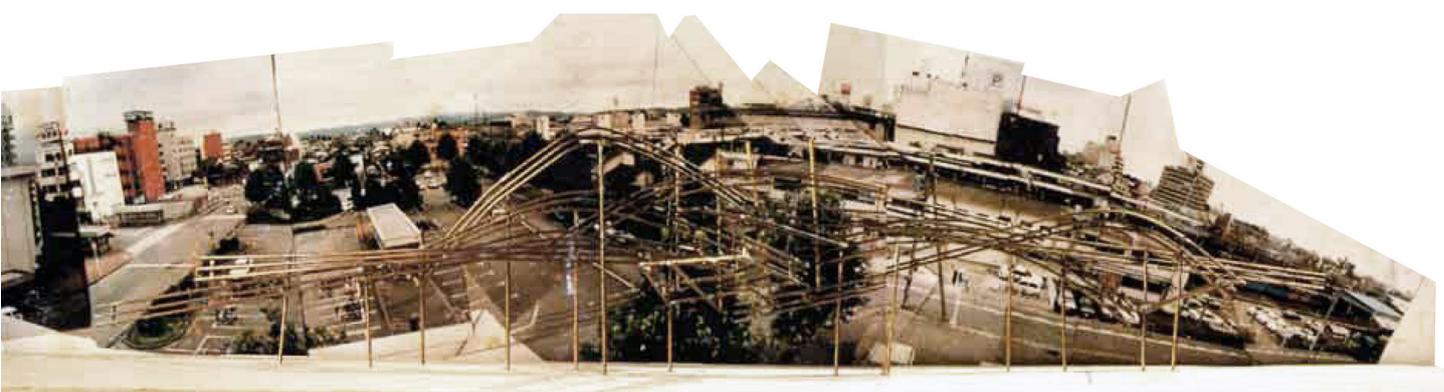
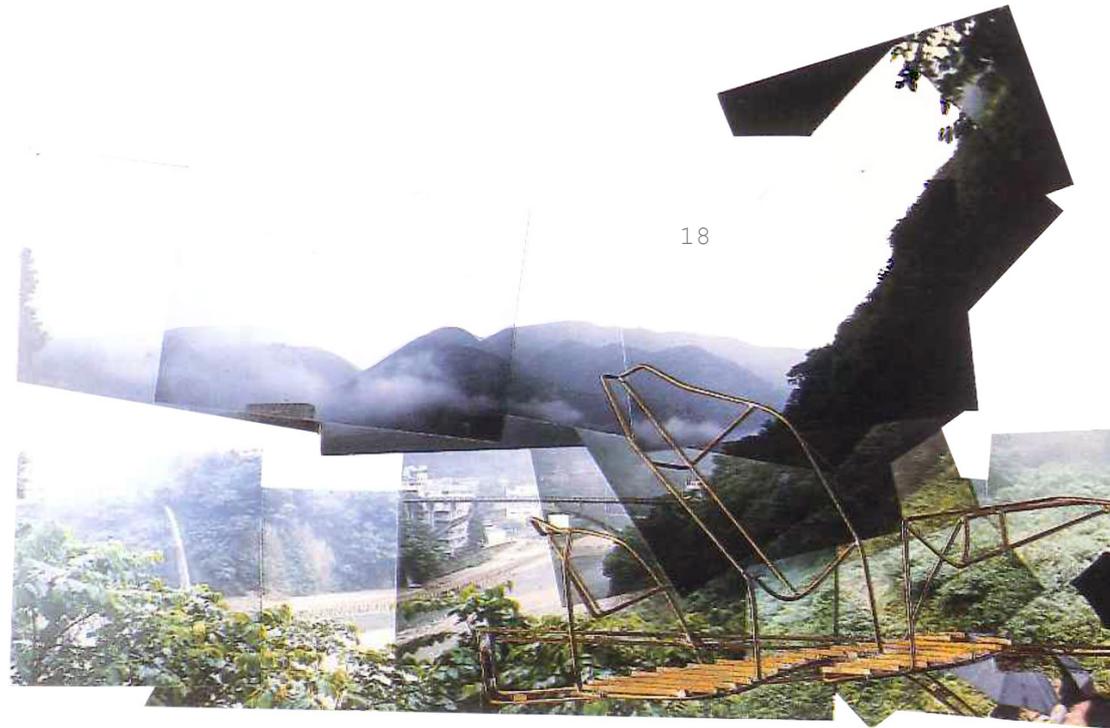
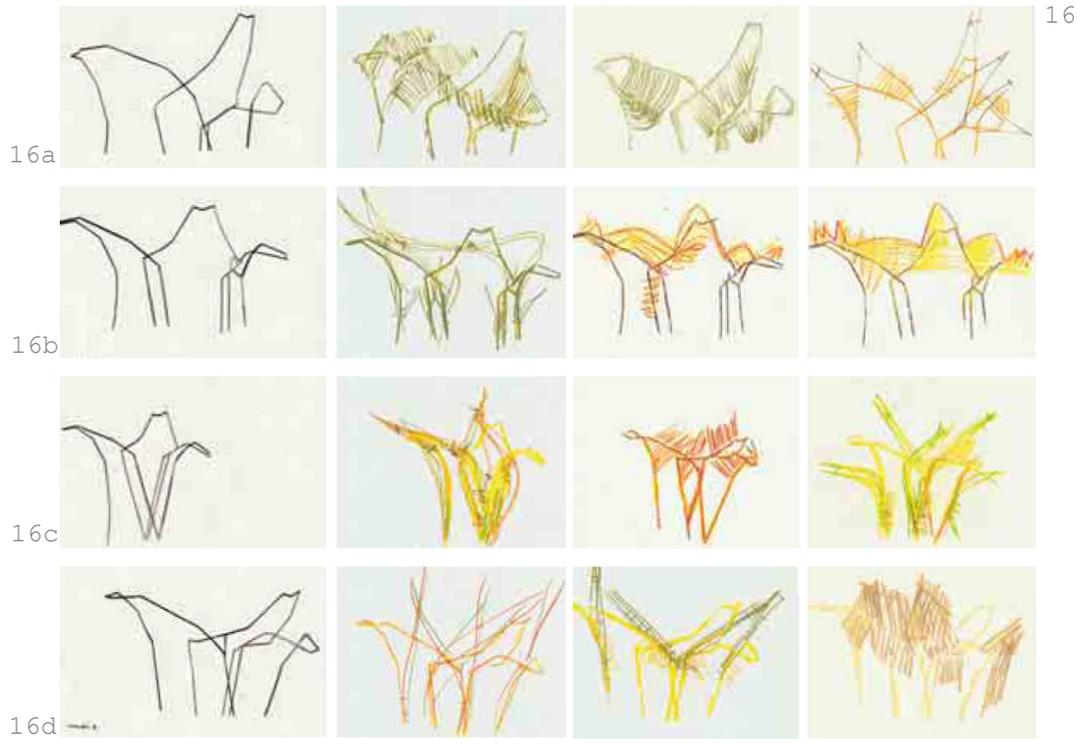
Manuscrito de G.Perec. Lista de temas recogida en el cuaderno de cargas, preparatorio para *La vida instrucciones de uso*.

Fig.15.

Saul Steinberg, *The Art of Living* (1949).

71 La trayectoria profesional de Enric Miralles puede dividirse en tres periodos diferenciados. El primero comprende los años del estudio Miralles/Pinós, formado con Carmen Pinós de 1983 a 1990. El segundo corresponde a su época de trabajo en solitario, desde 1991 a 1993, en el que instaló su estudio en la calle Avinyó de Barcelona, acompañado de unos pocos colaboradores muy próximos. Entre ellos está Benedetta Tagliabue, con la que se establecerá definitivamente como estudio EMBT Miralles/ Tagliabue en 1993. [Isabel Zaragoza de Pedro, "Entre la geometría y la iconografía. Notas en los márgenes a documentos de Enric Miralles (1991-1993)" (Tesis doctoral. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica 1 (EGA 1), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2015).

72 Miralles. "Acceder" (conferencia Universidad Menéndez y Pelayo, 1993).



← **Pabellón de meditación de Unazuki.**

Fig. 16.

Propuestas de las "vestiduras" de bambú sobre los cuatro modelos de estructura-matriz seleccionados:

16a. Como una casa de bambú

16b. Segunda estructura de bambú.

16c. Telaraña de bambú

16d. cañas de bambú

La técnica aplicada es la de *frotage* con lápices de colores en papel moldeado sobre el *cut out* con la forma de la estructura.

Fig. 17.

Imagen de las maquetas de alambre realizadas para trabajar el esqueleto estructural de los modelos planteados.

Fig. 18.

Fotomontaje del lugar, collage de técnica mixta realizado con la maqueta de alambre sobre las fotografías del entorno.

← **Intervención en la estación de Takaoka.**

Fig. 19.

Fotomontaje del paisaje urbano con la maqueta de alambre en primer plano, técnica mixta.

catenarias que saltan de poste en poste, y a la figura de las vías del tren como símbolo de la universalidad, de superación de barreras culturales. Solo a través de esta herramienta el arquitecto es capaz de expresar su objetivo de significar el nuevo acceso a la estación, en relación a la nueva plaza, a la avenida que acaba en ella y, a su vez, a la ciudad de Takaoka.

Adentrarnos ahora en el pequeño pabellón de meditación de Unazuki nos permitirá conocer otra aplicación del catálogo en su modo de proceder. Esta vez, concebido como inventario, en el que cada elemento se reproduce bajo pequeñas modificaciones, de forma y dimensión, sobre un mismo modelo. Estas alteraciones, exploradas mediante collages, se realizarán en torno a cuatro modelos estructurales que define como matrices. Sobre ellas estudiará las distintas disposiciones del bambú a modo de "vestiduras" de la estructura con la que resuelve el pabellón, que marcaran el suceder de las estaciones convirtiéndolo en un ente vivo.⁷³ Se trata entonces de considerar distintas configuraciones que puedan dar respuesta al lugar, de comenzar proliferando las soluciones: "se avanza por sucesivos comienzos... el deseo de poseer todas las formas delineadas simultáneamente... desde todos los ángulos".⁷⁴

Partir de varios comienzos implica que llegará el momento de descartar soluciones mediante un proceso de negación, de limpiar lo que menos le interesa. Miralles utilizaba el término *reducción* para referirse a este proceso del que resultaría la definición final del proyecto.⁷⁵ Este resultado no se considera como un estadio final, no es la única solución ni la definitiva, simplemente pretende atrapar, congelar en el tiempo, uno de los estadios por los que ha pasado el proyecto, que podría seguir evolucionando y ser retomado en otros.

Por tanto, si los proyectos se conciben como un proceso, dentro de este devenir, el tiempo es una componente fundamental en la arquitectura de Miralles, ya que solo a través del tiempo podemos construir la serie que los pone a todos en relación. En su arquitectura se mezclan los conceptos de duración, tiempo absoluto y tiempo relativo: en cada uno de estos vaivenes entre los distintos proyectos, el arquitecto maneja el tiempo a su antojo, consiguiendo avanzar o retroceder hasta tal punto que "no se sabe en qué dirección se mueve el tiempo".⁷⁶ El tiempo es algo que siempre preocupó a Miralles, preocupación que compartía con Perec y que también le llevó a una cierta devoción por el recuerdo. Él mismo nos lo demuestra en su versión personal del *Me acuerdo* de Perec sobre su estancia en Japón.

73 La propuesta de Miralles alude a la técnica tradicional japonesa de apuntalar las ramas de los árboles para evitar que se rompan cada invierno, cuya interpretación consistía en dejar dichos elementos de bambú suspendidos de la estructura principal. Debido a la restrictiva normativa japonesa, se descartó esta opción, quedando esta estructura laberíntica construida al descubierto. |Isabel Zaragoza de Pedro," Entre la geometría y la iconografía. Notas en los márgenes a documentos de Enric Miralles (1991-1993)".

74 *Enric Miralles, 1955-2000, DC papers 17-18*, (Barcelona: Departamento de Composición Arquitectónica (ETSAB), febrero de 2009), 12.

75 El término *reducción* es referenciado por J. M. Rovira, de nuevo en el prefacio de *Enric Miralles, 1972-2000*.

76 Enric Miralles, "En construcción", *El Croquis* 49/50 (septiembre 1991): 31.

No me acuerdo si se deja libre el dedo anular y se toma el palillo entre el dedo índice y el corazón, o si se apoya el segundo palillo en el dedo corazón.

Me acuerdo, con sorpresa, del precio de las cosas.

Me acuerdo de Fujie San presentando los trabajos.

Me acuerdo de algunas caras hostiles.

Me acuerdo de A.I.

Me acuerdo de hablar con estos arquitectos -no japoneses- y coincidir en muchas apreciaciones y experiencias comunes.

Me acuerdo de algo parecido al cocido que tomamos en casa de Fujie, en Barcelona, antes de todo esto.

Me acuerdo de Arata Isozaki explicando el sentido de la palabra marbito.

Me acuerdo de decir gracias, muchas gracias.

Me acuerdo de esa especie de pijamas.

Me acuerdo de esos peces fijados a la puerta del estudio en Avinyó.

Me acuerdo de esperar el tren mucho más de lo necesario debido a nuestra impaciencia.

Me acuerdo de haber perdido el equipaje.

Me acuerdo de hacer ruido al sorber la sopa.

Me acuerdo del texto de G. Perrec, *Je me souviens*, para escribir éste.

Me acuerdo de Jori, de Toshiaki Tange.

Me acuerdo de Kiyomizumidera.

Me acuerdo de la cerveza Asahi.

Me acuerdo de la codificación de las escenas eróticas en la televisión.

Me acuerdo de la comida de los

monjes budistas en los árboles.

Me acuerdo de la delicadeza del papel.

Me acuerdo de la escultura del abuelo de Kobayashi, que era ingeniero en el valle de Toyama.

Me acuerdo de la facilidad para pronunciar nombres en japonés de B.

Me acuerdo de la gentileza, una y otra vez, de Fujie.

Me acuerdo de la necesidad de decidir con rapidez.

Me acuerdo de la necesidad de matizar el sentido de una pregunta.

Me acuerdo de la publicidad luminosa.

Me acuerdo de la sorpresa al ver que todos los servicios eléctricos y telefónicos son aéreos.

Me acuerdo de Ladovsky.

Me acuerdo de largas reuniones en las que siempre duerme alguien.

Me acuerdo de las calles de Buenos Aires, donde los hilos parecen ir de una ventana a otra llevando directamente una conversación.

Me acuerdo de las raíces en los caminos.

Me acuerdo de leer la palabra toto en todos los aseos.

Me acuerdo de lo caliente que está el agua en los baños públicos.

Me acuerdo de los Haichi Hotel.

Me acuerdo de los paquetes en las tiendas.

Me acuerdo de mi sorpresa ante la falta de violencia.

No me acuerdo del nombre de las calles.

Me acuerdo de tener unas condiciones excepcionales de trabajo.

Me acuerdo de tener mucho sueño.

Me acuerdo de Toshiaki Tange traduciendo una conferencia.

Me acuerdo de una gran cuadrícula dibujada sobre el territorio siberiano.

Me acuerdo de un inodoro difícil de manejar.

Me acuerdo de un larguísimo amanecer.

Me acuerdo de un pequeño restaurante al que no saben llegar los taxistas.

Me acuerdo de un pequeño tren de montaña que recorre el valle del río Kurobe.

Me acuerdo de una conversación con Yukio Futagawa.

Me acuerdo de una inspección ocular a los cimientos del viejo puente.

Me acuerdo de una pasta roja, roja como la piel de las langostas hervidas.

Me acuerdo de una tienda donde vendían cuchillos para cortar pescado.

Me acuerdo de unas cajas negras en las que se sirve la comida.

Me acuerdo de unos pequeños peces que contiene la sopa.

Me acuerdo del vapor de agua.

Me acuerdo del concurso para la biblioteca en Kansai.

Me acuerdo del gobernador de Tateyama, aunque no recuerde su nombre.

Me acuerdo del modo de envolver, utilizando la posición diagonal de la caja respecto al papel.

Me acuerdo del orden que van tomando los objetos a lo largo de una comida.

Me acuerdo del color azul de las copias de los planos.

Me acuerdo del dragón en la cerveza Kirin.

Me acuerdo del olor del tatami.

Me acuerdo del placer de volver a

visitar los mismos lugares.

Me acuerdo de esos suelos llenos de aberturas que esconden el lugar de los asientos.

Me acuerdo de L'Empire des Signes de Roland Barthes.

Me acuerdo de la necesidad de renunciar sin contemplaciones.

Me acuerdo de lo incómodo que es comer sentado en el suelo.

Me acuerdo de los faxes con caligrafía japonesa.

Me acuerdo de los guantes blancos de los taxistas.

Me acuerdo de que el verano es muy húmedo y caluroso.

Me acuerdo de que era muy raro tener un no por respuesta.

Me acuerdo de que nunca recuerdo llevar las tarjetas de visita.

Me acuerdo de que pensé estos trabajos sin querer ser un japonés.

Me acuerdo de que R.A. no sabía que hacer con las piernas durante una cena.

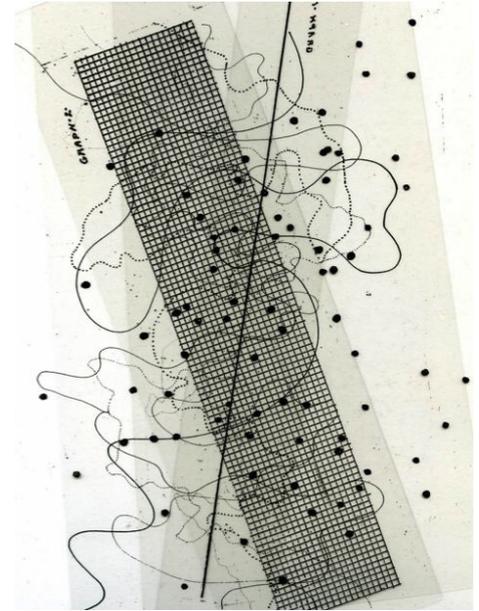
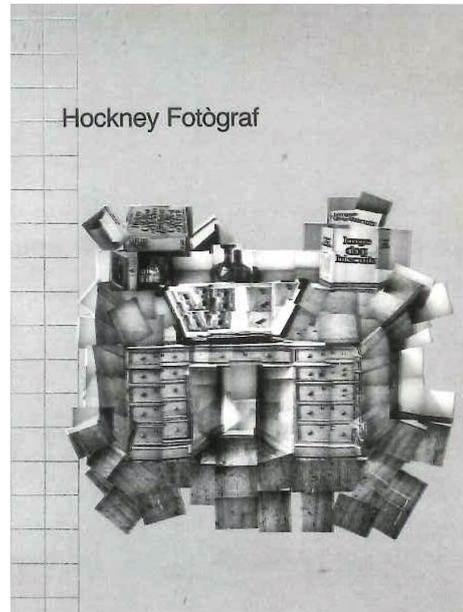
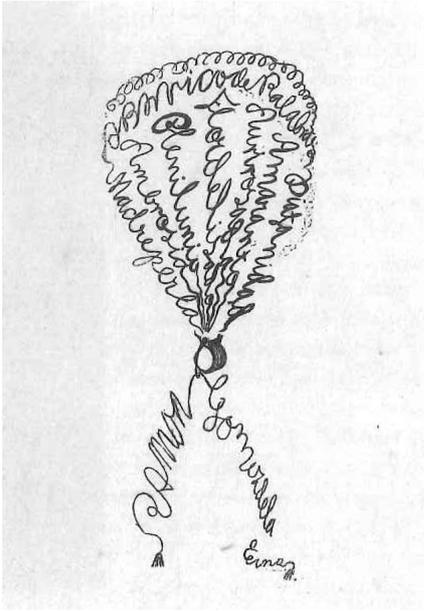
Me acuerdo de que todos tenían un micrófono en la mano para hablar de un modo informal a lo largo de una fiesta de presentación de los trabajos.

Me acuerdo de una paella de Naoki Inegawa.

Me acuerdo de unos dibujos en tira que permitían explicar las ideas mejor que un inglés no compartido.

No me acuerdo del nombre de los traductores.

Versión de Enric Miralles del Me acuerdo
"Españoles en Japón. Enric Miralles
Takaoka, Unazuki", Arquitectura Viva 52
(enero-febrero 1997), 32-33



Tras esta aproximación al modo de hacer y de entender la arquitectura de Miralles, es fácil suponer que su persona debía ser -como su obra- compleja, definida por unas inquietudes intelectuales que proliferan mucho más allá del propio campo disciplinar. Es de vital importancia entender la red de referentes que modelaron, poco a poco, su imaginario, aquellos que llevaba consigo a todas partes en su "maleta llena de arquitectura". Dentro de la maleta encontramos, en el mismo orden que su compañero Enrique Granell los fue colocando:

aquellas librerías que recorría todavía de estudiante: la Llibreria Catalònia, la librería de Josep Porter en la puerta del Àngel, la librería del Drugstore subiendo por el paseo de Gràcia, junto con la librería Leteradura, la librería Cinc d'Oros ya en la Diagonal, y allí mismo la librería Àncora y Delfín (ir de librerías era uno de sus grandes vicios); algunos de los títulos que marcaron sus inicios: *Cómo escribí algunos libros míos* (1935) de Raymond Roussel, *Formalismo y Vanguardia* (1973), una antología de textos del formalismo ruso publicados por Alberto Corazón, *Teoría de la Proporción en Arquitectura* (1971) de P.H. Scholfield, con el que entendió la faceta matemática de la arquitectura y *Los Objetos Fractales* (1975) de Benoît Mandelbrot que le ayudó a desprenderse de la misma; ciertos grafismos que influenciaron sus dibujos durante su colaboración con Piñón y Viaplana (1973-1985): el de Alejandro de la Sota y su colaborador Paco Alonso publicados en *Nueva Forma* 107 (1974) y *Hogar y Arquitectura* 115 (1974), el de Leon Krier -cuando trabajó junto a James Stirling- a los que accedió a través de *James Stirling. Edificios y proyectos* (1975), y de la revista *2C: Construcción de la Ciudad* 1 (1975) dedicado también al arquitecto inglés, y los dibujos de Saul Steinberg, en concreto el del rascacielos publicado en *Passport* (1955); varios hitos de la literatura moderna: James Joyce y sus indagaciones sobre la novela como experimento verbal, el surrealismo traído de la mano de André Breton y su acelerada escritura automática, el fenómeno CoBrA coordinado por Christian Dotremont, la Internacional Situacionista que exploró participando con Elías Torres en la exposición *Situacionistas* (MACBA, 1966), el Co-

← **Fig.20.**
Autorretrato en forma de caligrama. Ramón Gómez de la Serna.

← **Fig.21.**
Cubierta del catálogo de la exposición celebrada en Barcelona, sobre la obra fotográfica de David Hockney. *Hockney Fotògraf*, 1985.

← **Fig.22.**
John Cage, *Fountain Mix*, 1958

llège de Pataphysique y el OuLiPo, con el hallazgo de los nuevos modos de experimentar de Raymond Queneau en sus *Exercices de style* (1947) y *Cent mille milliards de poèmes* (1961), y de Georges Perec en *Espèces d'Espaces* (1974) y *La Vie, mode d'emploi* (1978), consideradas como sus obras de cabecera y que establecen una conexión interdisciplinaria con Paul Klee, al que descubrió ya en *Bosquejos pedagógicos* (1974) de Monte Ávila Editores y redescubrió en *Paul Klee: olis, aquarelles, dibuixos y gravats* (Fundación Joan Miró, 1981); la influencia gráfica de John Cage en los dibujos de arquitectura de Miralles/Pinós; la paternidad de David Hockney en sus collages, con cuya obra entró en contacto en la exposición *Hockney fotógrafo* (Caixa de Pensions Barcelona, 1985); etcétera;⁷⁷ algunas arquitecturas contemporáneas que le interesaban: José María Sostres y Alejandro de la Sota, en el panorama nacional y Frank Gehry, Coop Himmelblau, o Zaha Hadid con *Planetary Architecture Two* (1983), en el ámbito internacional; la figura de los peces aludida reiteradamente en varios de sus proyectos, que había visto ya en la *Pecera Japonesa* (1927) de Federico García Lorca, en el fondo marino de las *Pirámides acuáticas* (1924) de Paul Klee, y en el río Kurobe de Unazuki, donde él mismo las fotografió; ciertos poetas con los que sentía una proximidad en su modo de proceder: Ramón Gómez de la Serna y sus «conferencias de cosas», Vicente Huidobro, Guillermo de Torre y Josep María Junoy, quienes despertaron su curiosidad a través los caligramas publicados en el tercer número de *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (1978), mediante la cual conocieron a Henri Michaux y Francis Ponge; y, presionando ya el resto para conseguir cerrar la maleta, la exposición dedicada a Marcel Duchamp inaugurada el 29 de febrero de 1984 en la Fundación Joan Miró, "un día que no está en el calendario todos los años".⁷⁸

Supongo que el atento lector no habrá pasado por alto la chispa que ha saltado en este magma de referentes. Por si fueran necesarias, estas pocas palabras bastarán para esclarecerla: "Entonces, para ir más rápido, diría: me siento tentado a trabajar con Perec y Queneau al lado, aprendiendo de su juego, entre subjetividad y sistema, en la misma idea del Taller Potencial".⁷⁹

77 "Este «etcétera» no tiene nada de sorprendente en sí mismo; solo llama la atención por su lugar en la lista". |Perec, *Pensar/Clasificar*, 173.

78 La enumeración de referentes, así como la última cita que la cierra, proceden de la interpretación propia del artículo "Una maleta llena de arquitectura" de Enrique Granell, recogido dentro de *Enric Miralles, 1972-2000*. |Enrique Granell, "Una maleta llena de arquitectura", en *Enric Miralles 1972-2000* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011), 57.

79 Esta cita de Enric Miralles es especialmente valiosa para el presente trabajo por su significado. Ha sido extraída de la que fue su última entrevista (aunque en realidad pretendía ser una conversación preparatoria para la futura entrevista que no llegó a realizarse) que realizaron Tuñón y Mansilla. No es casualidad que, tras recorrer gran parte de su obra, acabe nombrando a Perec y Queneau casi como dos de sus "colaboradores" más cercanos. |Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, "Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles", *El Croquis: Enric Miralles 1983-2000*, recopilación de números 30+49/50+72(II)+100/101 (2005): 21.



Lo infraordinario

Más allá de un método o una mera inquietud, lo infraordinario supone para Perec una actitud consolidada como forma de vida. Frente a la percepción de la realidad solo desde los grandes acontecimientos, su literatura reivindica los sucesos nimios y cotidianos, aquellos que pasan inadvertidos y que "nos describen, aunque creamos que podemos prescindir de describirlos".⁸⁰ Precisamente porque es en ellos donde reside el entramado mismo de la vida:

Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?⁸¹

Perec se aferra a la descripción meticulosa y exhaustiva para conseguir atrapar las características de cada espacio, las formas de utilizarlo y la interacción que se genera entre el individuo y sus espacios en el ámbito de la vida cotidiana. Esa apropiación e instrumentación de lo banal, entendido como lo ya existente, se emprende también desde el ámbito propiamente arquitectónico. Enrique Walker lo plasma a la perfección en *Lo Ordinario* (2010),⁸² un libro en el que encontramos, entre otros arquitectos, a Peter y Alison Smithson, quienes asumieron esta aproximación al diseño al defender que su "'as found' is an attitude".⁸³

La actitud 'as found' en los Smithson -y de manera análoga lo infraordinario en Perec- se convertirá en el punto de encuentro con la realidad presente, estableciendo un sólido compromiso con el aquí y el ahora: con la sociedad de su tiempo. En el caso de Perec, la sociología era un campo de interés ya reconocido, si tenemos en cuenta que, a los dieciocho años, comenzó la carrera de Historia y Sociología en la Universidad Sorbona de París. Desde comienzos del siglo XX esta disciplina académica se fue desarrollando en Francia, por lo que no es de extrañar que él no fuera el único del panorama intelectual francés en defender el poder de lo cotidiano.⁸⁴

80 Perec, *Pensar/Clasificar*, 117.

81 Perec, *Lo infraordinario*, 22-23

82 *Lo ordinario* de Enrique Walker, recoge una serie de artículos de distintos arquitectos -Denise Scott Brown, Robert Venturi, Rem Koolhaas o Toyo Ito entre otros- que plantean lo ordinario como estrategia de formulación de la arquitectura. |Enrique Walker, ed. *Lo ordinario* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010).

83 El primero de los textos que aparecen en el libro *As found. The Discovery of the ordinary* se centra en aclarar que el concepto 'as found' es, por encima de todo, una actitud desde la que afrontar el proceso creativo. | Claude Lichtenstein y Thomas Schregenberg, eds., *As found. The Discovery of the ordinary*. (Baden (Suiza): Lars Müller Publishers, 2001), 8.

84 La temática de lo cotidiano se relaciona con los filósofos de la *différence*, desarrollada en los años 60. Otros intelectuales franceses como Roland Barthes, Michel de Certeau con *La invención de lo cotidiano* (1980) o los miembros del Collège de Sociologie, también criticaron la grandilocuencia que sufrían las ciencias sociales del momento.

← Fig.23.
Imagen de la
exposición
Parallel of
Life and Art
(ICA, 1953) de-
sarrollada por
el Independent
Group.



24



26



25



27

HOUSE	STREET	RELATIONSHIP	CIAM	HOUSE	STREET	DISTRICT	CITY

28

← Proyecto fotográfico Bethnal Green, Nigel Henderson, 1950. (fig. 24-27)

Henderson capta la cotidianidad de la vida en una serie fotográfica en el barrio obrero de Bethnal Green.

Por su parte, los Smithson se introdujeron en este ámbito "después de la guerra, a través de amigos",⁸⁵ ya que fue entonces cuando "las viejas universidades comenzaron a impartir cursos de antropología, pero transformándola en antropología propia, esto es, sociología de la cultura propia",⁸⁶ divulgando y haciendo accesibles las ciencias sociales en Inglaterra.

Respecto a los amigos anteriormente citados, se refieren al matrimonio formado por Nigel y Judith Henderson. El primero de ellos, artista y fotógrafo, realizó un proyecto en el distrito londinense de Bethnal Green de gran trascendencia para los Smithson. Consiguió capturar, mediante sus fotografías, las escenas cotidianas de la vida del barrio, la esencia de su realidad social. En este contacto con la sociología es importante reconocer el papel de su mujer, Judith, quien influyó de manera determinante en la labor de Henderson desde su perspectiva de antropóloga.⁸⁷

La serie fotográfica de Henderson supondrá una revelación para los Smithson en cuanto al redescubrimiento de lo ordinario, de lo banal y lo efímero como algo esencial, como materia prima de trabajo. Tanto es así que las utilizarán como hilo argumentativo de su "Grille CIAM",⁸⁸ la cual presentaron en el CIAM IX (Aix-en-Provence, 1953). Con este panel explicarán su concepción del urbanismo, opuesta a los principios estancos de habitar - trabajar - circular - recrearse, a los que responde la ciudad zonificada y funcional del Movimiento Moderno.

En contraposición, su propuesta recuperará al hombre como tema central, así como la escala humana, a través de cuatro niveles urbanos de naturaleza fenomenológica: la casa - la calle - el barrio - la ciudad. En este punto, resulta inevitable no reparar en que Perec también recogía estas categorías, en el mismo orden, dentro de la secuencia de "los sucesivos envoltorios del cuerpo"⁸⁹ que establece la estructura de *Especies de Espacios*: la cama - la habitación - el apartamento - **el inmueble - la calle - el barrio - la ciudad** - el campo - el país - Europa - el mundo - el espacio. Esta conexión, aparentemente fortuita, evidencia una actitud común de fondo en su modo de proceder, en su aproximación al acto creativo mediante la sociología.⁹⁰

85 Catherine Spellman y Karl Unglaub, eds., *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 37.

86 *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes*, 37.

87 Ella era la antropóloga encargada del proyecto "Discover Your Neighbor", cuyo objetivo era el de explorar los efectos sociológicos de las influencias históricas en la clase obrera. Por este motivo los Henderson se trasladan a Bethnal Green en 1945: porque además de ser un barrio obrero, había sido bombardeado durante la guerra. Barrio sobre el que trabajó también su marido. |Alison y Peter Smithson, *Cambiando el arte de habitar. Piezas de Mies, Sueños de los Eames, los Smithson* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001).

88 La "Grille CIAM" de los Smithson es una respuesta directa a la "Grille CIAM d'urbanisme" de Le Corbusier, presentada en el CIAM VII (Bérgamo, Italia, 1949) como un método analítico para comparar los temas y diseños discutidos en los congresos del CIAM.

89 Carles Muro, *Arquitecturas fugaces* (Madrid: Lampreave, 2007), 73.

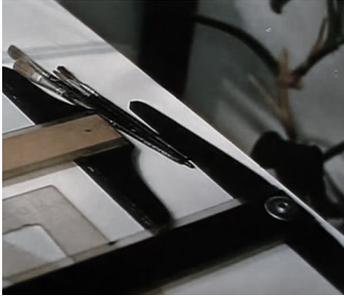
90 Este giro sociológico fue uno de los puntos en común que unieron a varios de los arquitectos de la generación joven del Movimiento Moderno en el Team X, que se escindió como tal en el CIAM X (Dubrovnik, Croacia, 1956). Entre ellos encontramos, además de los Smithson, a Bakema, Candilis, Giancarlo De Carlo y Aldo van Eyck.

← Fig. 28.

Grille CIAM, Alison y Peter Smithson. En la realización del panel utilizarán las fotos de Henderson para referirse a las categorías de casa, calle y el espacio de relación.



31



32



33



34



35



Como explicaba Peter Smithson, este progresivo acercamiento a la sociología en Inglaterra se realiza desde una óptica que enfocaba a la cultura propia. Comenzó así a extenderse el interés por entender los desafíos culturales ligados a esta nueva sociedad de la producción en serie, y es en torno a esta motivación como surge el Independent Group, compuesto por los Smithson, el ya mencionado Nigel Henderson y el artista Eduardo Paolozzi.

Se establecieron como una asociación independiente dentro del Instituto de Artes Contemporáneas de Londres (ICA), con encuentros semanales siempre en un ambiente informal y distendido.⁹¹ En ellos debatían las inquietudes compartidas, poniendo en relación arte y vida, y abriendo un trasfondo que otorgaba cierta trascendencia a las cosas en la sociedad de su tiempo, un tema abordado también por Perec en su primera novela: *Las cosas. Una historia de los años sesenta* (1965), así como por las personas que las producen e incluso por el propio proceso de producción.

Como muestra del trabajo realizado en sus primeros años de andadura, el Independent Group realiza su primera aparición como tal en la exposición *Parallel of Life and Art* (ICA, 1953). Ésta persigue la búsqueda de referentes visuales que conecten con las realidades sociales, ya que entienden que es necesario ofrecer una imagen popular en la que esta nueva sociedad pueda reconocerse. Se compone de una colección didáctica de fotografías, que ponen en relación los nuevos descubrimientos científicos, la historia acontecida hasta el momento y la sociedad industrializada. Se trata de material "sacado de la vida, la naturaleza, la industria, la construcción, las artes...",⁹² mate-

91 Como afirma Peter Smithson en relación al Independent Group: "todo aquello fue una especie de codeos de complicidad y unos ratos de risas". |Peter Smithson. *Conversaciones con estudiantes*, 41.

92 Cita original extraída de: María Teresa Valcarce Labrador, "El Nuevo Brutalismo: una aproximación y una bibliografía", *Cuaderno de notas* 7 (diciembre 1999): 131.

← **Fig.29.**
Fotografía del Independent Group. De izquierda a derecha: Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson y Nigel Henderson.

rial que resulta familiar a cualquiera, pero que es desestimado por todos precisamente porque es asumido como algo común, ya conocido.

Por ilustrar brevemente la diversidad de las imágenes presentadas, en el catálogo de la exposición encontramos desde la planta de la ciudad de Pompeya, hasta "La revuelta de la mujer americana" -fotografía en la que puede apreciarse a un grupo de mujeres ejerciéndose en un gimnasio- pasando por la imagen de las secciones de un insecto, la radiografía de un Jeep o las *Tres bañistas* de Picasso.⁹³

Un matiz interesante de esta exposición es que muchos de estos dibujos e imágenes se presentaban intencionadamente ampliados, consiguiendo que el resultado quedara granuloso. Se trata de un juego de escala para conferir a los objetos, a las imágenes en este caso y a las entidades cotidianas que representan, una importancia verdaderamente ilusoria.

Respecto a los Smithson el mecanismo utilizado será el de la alteración dimensional del soporte de las imágenes. En cuanto a Perce, se servirá de la descripción exhaustiva y meticulosa para conseguir que lo pequeño se vuelva enorme, como si a través de las palabras introdujera el efecto visual del zoom. En este punto surge una interesante conexión en torno a la técnica del aumento, que trasladamos al cine aludiendo a *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni. No solo porque la trama arranca a partir del hallazgo del protagonista al ampliar sucesivamente una de sus fotografías, hasta evidenciar un detalle determinante y que antes pasaba desapercibido; sino porque además la película comienza, precisamente, en la plaza del conjunto *The Economist*, realizado por los Smithson.⁹⁴

Al hilo de esta reseña, resulta pertinente rescatar la faceta cinematográfica de Perce. Detrás de la cámara mantiene las intenciones presentadas en su escritura: emplea los primeros planos para conseguir un recorrido óptico en torno a objetos cotidianos, una técnica que utilizará sobre todo en *Les lieux d'une fugue* (1978).

En lo referido a películas protagonizadas por cosas, los Eames pueden realizar una gran aportación, quienes, además, mantuvieron contacto con los Smithson. De su extensa producción podríamos mencionar *House: after five years of living* (1955) por su capacidad para capturar la presencia de los objetos en la cotidianidad de su casa, así como *Powers of ten* (1977), en

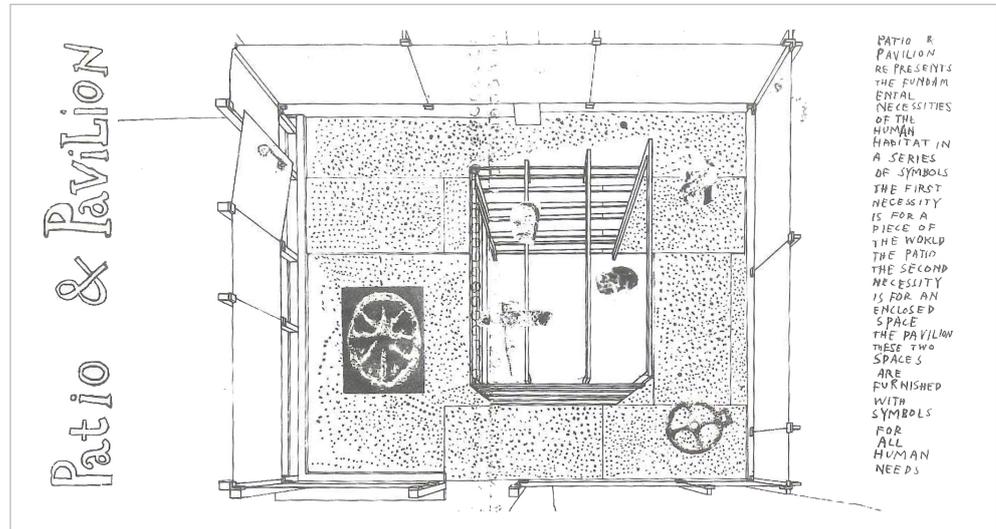
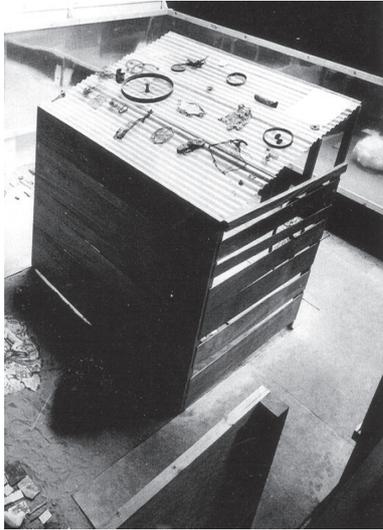
← **Películas protagonizadas por cosas:**
Imágenes extraídas de películas que otorgan relevancia a los objetos cotidianos mediante la utilización de recorridos en primer plano sobre los mismos.

Fig.30-32:
Fotogramas extraídos de *House: after five years of living* de los Eames (1955).

Fig. 33-35:
Fotogramas de *Les lieux d'une fugue*, Georges Perce (1978)

93 Información relacionada con el catálogo de la exposición extraída de: David Vélez Santamaría, "La imagen en la primera Arquitectura posmoderna. La exposición *Parallel of life and art* (1953)" (trabajo Fin de Máster en Arquitectura, Crítica y Proyecto, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 2016), 36-51.

94 Protagonizada por Thomas, un fotógrafo de moda de Londres, la película es un reflejo del Londres más moderno y libre de los años 60. *Blow-Up* en la jerga fotográfica se entiende como una gran ampliación durante el revelado de una fotografía, y representa la escena principal de la película en la que Thomas comienza a ampliar sucesivamente una de las fotografías tomadas a una pareja en un parque, sin que ellos fueran conscientes, a partir de la cual descubrirá la acción de un crimen que activará el argumento de la película.



relación con la manipulación de la escala.⁹⁵ Se abre aquí una atractiva vía de investigación que pone en relación a los Eames, Perec y los Smithson en torno a la experimentación con la escala en distintas disciplinas artísticas. Dado que escapa a la capacidad del discurso principal, quedará solo esbozada en estas líneas.

Volviendo a la obra de los Smithson y su colaboración con el Independent Group, su último proyecto juntos se realizará como parte de la exposición *This is Tomorrow* (1956) celebrada en la Whitechapel Gallery, cuyo objetivo era demostrar que la integración de las artes era todavía una posible vía de trabajo.⁹⁶ Su intervención se presenta bajo el título *Patio & Pavilion*, y consistirá en una reflexión sobre la vivienda, en relación a la esencia de la vida cotidiana. Lejos de proponer una solución tipológica o de estilo, plantean una respuesta arquitectónica a un hábitat simbólico, abordado desde las necesidades e impulsos básicos del ser humano. La formalización de dichas ideas consiste en un patio, entendido como un espacio abierto pero delimitado, en el que se asienta el pabellón. Así, los arquitectos proporcionan la estructura, mientras que los artistas -Henderson y Paolozzi- aportan el contenido simbólico.

Simultáneamente pero ya en solitario, realizarán otro de ejercicio de experimentación en torno a la vivienda y la presencia de los objetos en la cotidianeidad de nuestras vidas, con la "Casa del Futuro", desarrollada para la exposición *Ideal Home Exhibition*.⁹⁷

95 *Powers of ten* consiste en un corto documental en el que muestran la escala relativa del universo en factores de diez. Trabajando siempre desde la vista superior, el recorrido comienza con la imagen de una pareja haciendo picnic en un parque. A partir de ella, la imagen se va alejando en un orden de magnitud diez, hasta llegar al espacio sideral (de la misma manera que Perec, en *Espacios de espacios*, va desde la página hasta el espacio en sucesivos saltos de escala). En sentido inverso, por una secuencia de ampliaciones, llegarán hasta el nivel atómico de las células de nuestro cuerpo.

96 *This is tomorrow* estaba estructurada en doce espacios separados, diseñados cada uno de ellos por un artista -o grupo de artistas- diferente. La variedad multidisciplinar de estos artistas era importante, participaron pintores, escultores, arquitectos y diseñadores.

97 La *Ideal Home Exhibition* fue organizada por el periódico *The Daily Mail* en el Olympia Exhibition Centre de Londres en 1956, donde la "Casa del Futuro" se presentó junto con otras seis casas y otros productos futuristas.

-This is Tomorrow y Patio and pavilion (Whitechapel Gallery, 1956)

Fig.36.

Boceto conceptual sobre la idea a desarrollar en la exposición, Independent Group.

Fig.37.

Patio and Pavilion, imagen de la exposición Los Smithson desarrollarán en esta exposición el concepto de pabellón, entendido como construcción dentro del perímetro cerrado del patio, el cual explorarán posteriormente en Upper Lawn Pavilion.

Resulta evidente que las exposiciones constituyen una parte fundamental del polifacético trabajo de los Smithson, como medio para transmitir sus ideas. Hasta ahora hemos hablado de actitudes, de modos de entender y de pensar, que les vinculan a Peroc por su manera de considerar lo ordinario. Es el momento de materializar arquitectónicamente estos conceptos.

La arquitectura de los Smithson es compleja, no escapa a polémicas, tendencias o "ismos". Al margen de todo ello, mantuvieron siempre la intención de abordar la arquitectura desde la absoluta sinceridad, sin elocuencia, sin pretender hacer de ella nada más de lo que es en sí misma. Sinceridad formal, estructural, pero sobre todo constructivo-material, donde los materiales se valoran en cuanto a sus posibilidades y condiciones inherentes: se muestran tal y como son encontrados, en bruto.

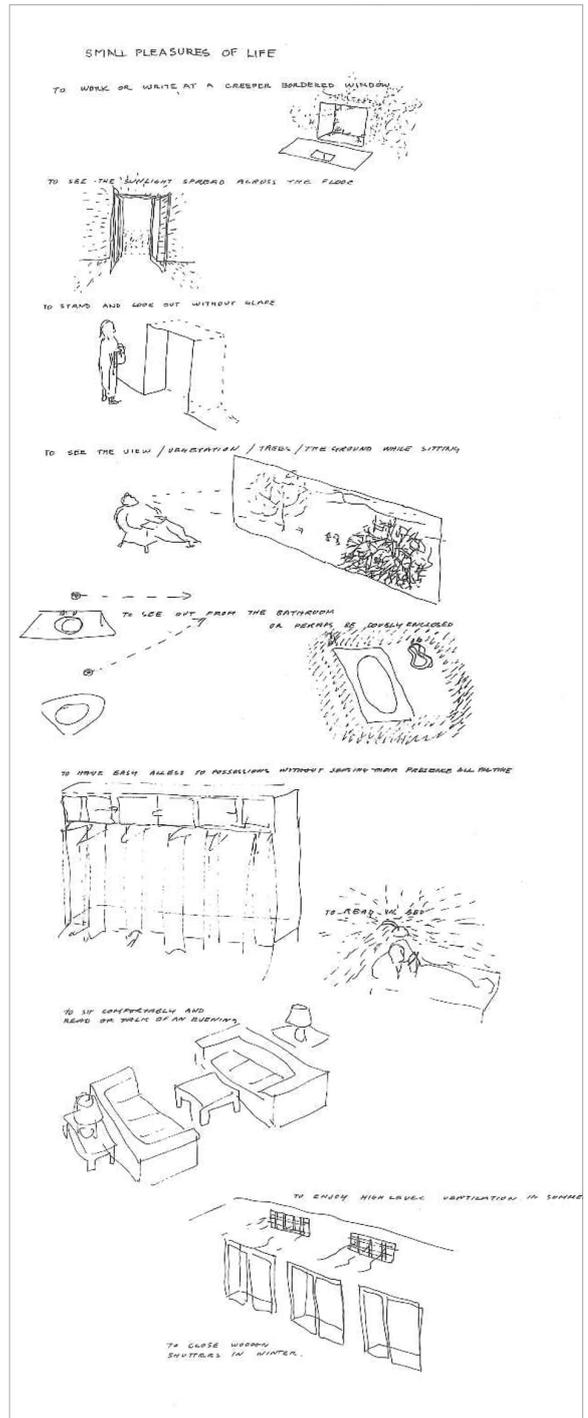
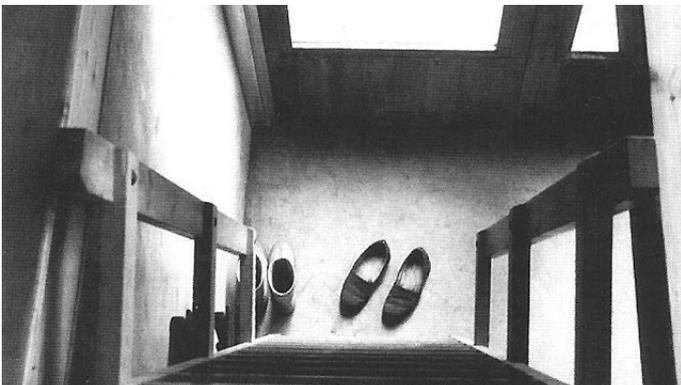
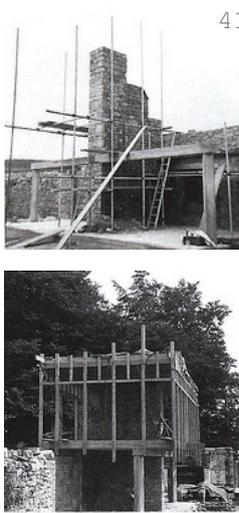
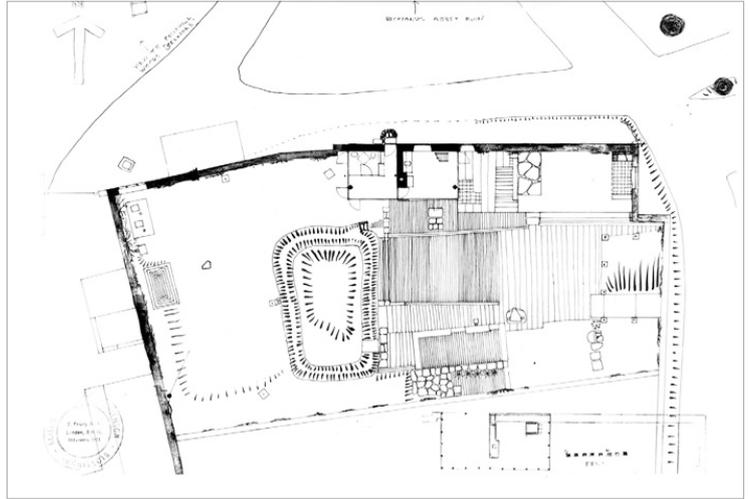
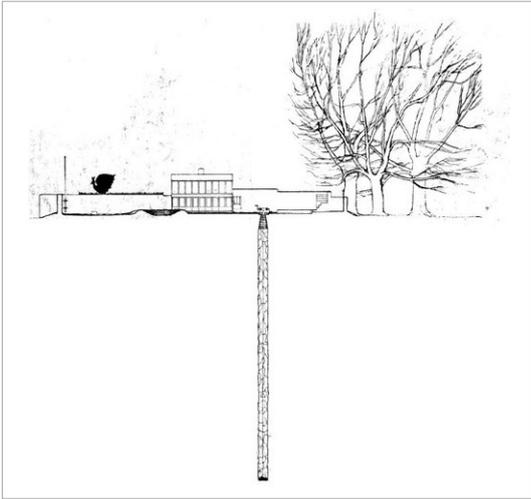
Uno de los proyectos que mejor ejemplifica estas cuestiones es el conocido como Upper Lawn Pavilion, su vivienda de fin de semana en Wiltshir. En él entendemos cómo la arquitectura es a los Smithson lo que la literatura a Peroc: un lugar en el que experimentar, en este caso, entorno a la dimensión cotidiana. El propio periodo de construcción -llevado a cabo entre 1959 y 1962- se convertirá en un proceso de experimentación, en el que poner a prueba ciertos materiales, técnicas, y vivencias, ya que habitaron la casa incluso antes de finalizarla definitivamente.⁹⁸

Este pequeño pabellón materializa la actitud '*as found*' desde la que se aborda el proyecto. Una actitud que reflexiona sobre nuestros ritmos, nuestra cotidianeidad, y sobre lo que siempre ha estado ahí, pero ha sido hallado de nuevo. Una actitud que perfectamente podría explicarse en palabras de Peroc:

De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecía habernos dejado de sorprender para siempre. Vivimos, por supuesto, respiramos, por supuesto, caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? ⁹⁹

98 "El pabellón fue proyectado como un aparato cuyo esquema de habitabilidad podía variar con el tiempo... una distribución de habitaciones y pequeños espacios de jardín que irían sintonizando con el paso de las estaciones, con los cambios en la utilización familiar, con las variaciones en la sensibilidad propia. Upper Lawn era un aparato con el que experimentar cosas con uno mismo. Fue allí donde exploramos los pequeños ajustes, los adornos temporales, la invención de aquellos signos de cambio que más tarde llegaríamos a reconocer como la necesaria labor de la cuarta generación del Movimiento Moderno." Esta y otras notas a modo de diario de su experiencia en el Upper Lawn Pavillion fueron publicadas por la Universidad de Delft. Posteriormente fueron traducidas al español en la edición que Enric Miralles dedicó al pabellón, bajo el título *Upper Lawn, Folly Solar Pavillion. Alison and Peter Smithson*, fruto de varias de las conferencias y seminarios impartidos por los Smithson en la escuela de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) a comienzos de los años 80. | Enric Miralles, ed., *Upper Lawn, Folly Solar Pavillion. Alison and Peter Smithson* (Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña, 1986).

99 Peroc, *Lo infraordinario*, 24



← **Planimetría
Upper Lawn Pa-
vilion.**

Fig. 38.

Planta. El es-
quema en plan-
ta explica la
relación del
nuevo edifi-
cio con el muro
preexistente,
al que se adosa
completamente
en una de sus
caras. El pa-
bellón se eri-
ge dentro del
recinto cerrado
del patio, como
en Patio & Pa-
vilion

Fig. 39.

Sección por el
patio. Mues-
tra dos de las
huellas más
importantes del
patio, el viejo
pozo y un gran
árbol.

← **Período de
construcción
(1959-1962)**

Fig. 40-41

Imágenes de la
construcción
del Upper Lawn
Pavilion (1959-
1962), periodo
en el cual ha-
bitaron experi-
mentalmente la
vivienda antes
de finalizarla.

← **Cotidianeidad
en el Upper
Lawn Pavilion.**

Fig. 43.

Alison traba-
jando en el
jardín de Upper
Lawn.

← **Fig. 44. Pe-
queños place-
res de la vida,
Alison (1957).**

Serie de ilus-
traciones en
las que Ali-
son plasma los
pequeños place-
res ligados a
la arquitectura
que enriquecen
el día a día.

Y así, interrogando a lo existente, nace el proyecto, en este caso a partir de lo hallado en el emplazamiento: una serie de elementos encontrados, 'as found', que condicionarán todo el proceso de diseño. Se trata de los restos de un muro del patio construido en el siglo XVIII, además de las ruinas de los cimientos de la pequeña casa y su chimenea. Estas huellas se valoran por su condición de recordatorios del lugar, como las pistas a rastrear, las mismas que nos desvelarán la lectura explicativa de como éste ha llegado a ser lo que es.

El nuevo pabellón adopta el volumen y tamaño aproximado del edificio antiguo, pero se desplaza sobre su eje longitudinal para redefinir su centro en torno a la vieja chimenea, lo que dará lugar a nuevas disposiciones y situaciones espaciales inesperadas. Se compone de dos plantas que dan lugar a una sencilla volumetría rectangular, cada una de las cuales se relaciona de manera distinta con el gran muro existente: la planta baja se adosa al muro, haciendo coincidir su altura libre con la cota más baja del mismo, mientras que la planta primera se apoya sobre él.

De este modo, todos los frentes libres -que no están en contacto con el muro y que vuelcan al patio- se resuelven como fachadas de vidrio para captar la energía solar. Estos frentes son fundamentales en cuanto a que definen la relación interior-exterior, es decir, la comunicación entre el patio y el pabellón. Asumen la flexibilidad suficiente como para adecuarse a las necesidades y apetencias que suscitan las distintas estaciones del año, y que modifican ciertos aspectos de la vida cotidiana en cada una de ellas.

En definitiva, el Upper Lawn Pavilion representa esa preocupación por el arte de habitar que siempre ocupó a los Smithson. Podríamos considerarlo como una reivindicación de los pequeños gestos, ritmos y sensaciones que moldean no solo la vida diaria, sino también nuestros espacios cotidianos. El mismo gusto por lo ordinario que expresó Perec durante toda su obra, y que ilustra Alison, tan acertadamente, en "Pequeños placeres de la vida" (1957):

Trabajar o escribir ante una ventana cubierta de enredaderas. Ver la luz del sol extenderse sobre el suelo. Estar de pie mirando a través de la ventana sin deslumbrarse. Poder ver el paisaje, la vegetación o los árboles mientras se está sentado. Poder ver el exterior desde el baño, o quizás, estar doblemente cerrado. Acceder fácilmente a nuestras pertenencias sin advertir su presencia constantemente. Leer en la cama. Sentarse cómodamente y poder hablar una tarde. Disfrutar de un buen nivel de ventilación en verano. Bajar unas persianas de madera en invierno.¹⁰⁰

100 Traducción propia del texto que acompaña a los dibujos de Alison Smithson bajo el título "The Small Pleasures of Life" y realizados en la década de los cincuenta. |Alison y Peter Smithson, *Cambiando el arte de habitar. Piezas de Mies, Sueños de los Eames, los Smithson*, 112.

En el fondo, me someto a reglas para ser totalmente libre. La invención siempre nace, en mi caso, a partir de una invención formal.

Georges Perec

Constricciones oulipianas

Tras este intenso recorrido, ha llegado el momento de explorar esa faceta de Perec por la que tantos le conocen. Nos referimos al acróbata del lenguaje, capaz de sorprender a sus lectores con sus malabares y peripecias lingüísticas de todo tipo. Una habilidad particular con las palabras que le convirtió, sin duda, en uno de los miembros más activos del Oulipo.

Como ya sabemos, el Ouvroir de Littérature Potentielle, nació con la pretensión de ser un taller de literatura experimental, formado por un grupo de escritores y matemáticos interesados en explorar al máximo las potencialidades del lenguaje. De hecho, la clave de toda la actividad oulipiana reside en su método de escritura: en la restricción concebida como la maquinaria formal que genera el texto. La estrategia consiste en generar dichas restricciones a partir de la autoimposición de una limitación, de una norma, para convertirla en un mecanismo de producción literaria que pueda ser aplicado "al pie de la letra", ya sea sobre un texto existente o para generar uno nuevo.¹⁰¹

Perec fue creador de numerosas restricciones y un excelente ejecutor de muchas de las ya clásicas. Podríamos considerar su trayectoria como un gran inventario de restricciones de todo tipo, susceptibles de ser clasificadas en dos grandes grupos.

Por una parte, están las restricciones lingüísticas, aquellas que manipulan directamente el lenguaje, la forma. Dentro de estas, encontramos las fonéticas, es decir, las que actúan sobre los componentes de la lengua -ya sea sobre los signos o los sonidos- entre las que destaca el juego con la letra E que llevó a cabo con *La disparition* (1969)¹⁰² y *Les Revenentes* (1972)¹⁰³. El segundo tipo son las semánticas, que operan directamente sobre la palabra como portadora de sentido, es el caso de la llamada Literatura Semo-definicional, que consiste en reemplazar las

101 La labor del taller potencial se canaliza en dos tendencias distintas, dos modos de hacer: la analítica, que trabaja con obras literarias ya existentes para descubrir aspectos no explorados; y la sintética, que intenta abrir nuevos campos de creación mediante la invención de restricciones inéditas. Así, al aplicar una restricción sobre un texto existente, obtenemos un *analoupismo*, mientras que, si la utilizamos para desarrollar un nuevo texto, se obtiene un *sintoulipismo*. Las metodologías y cuestiones teóricas se encuentran recogidas en los dos volúmenes que podríamos considerar como su base teórica: *La Littérature potentielle* (1973) y *Atlas de Littérature potentielle* (1981). En ellos, casi a modo de catálogo, aparecen todas las restricciones producidas hasta el momento, una lista que se sigue completando hoy en día, consultable en su sitio web: <http://oulipu.net/fr/contraintes>. |Jesús Camarero, "Perec & Oulipo", en *Pere(t) c. Tentativa de inventario* (Madrid: MAIA Ediciones, 2011).

102 Georges Perec, *La disparition* (París: Gallimard, 1969).

103 Georges Perec, *Les Revenentes* (París: Julliard, 1972).

palabras de un texto por su significado en el diccionario.¹⁰⁴ Por último, aparecen las constricciones prosódicas, que producen el texto trabajando a partir de las figuras retóricas, como ocurre en *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?* (1966),¹⁰⁵ en el que la restricción consiste en utilizar tantos recursos literarios como fuera posible.

El segundo gran grupo sería el de las constricciones algorítmicas, basadas en desarrollar una fórmula matemática perfecta que produzca el texto. Dentro de éste, se encuentra la literatura combinatoria, aritmética y geométrica, donde indudablemente *La vida instrucciones de uso* (1978) constituye por sí misma la obra más representativa. Sin embargo, las constricciones geométricas incluyen otros trabajos de gran interés: desde la sintaxis geométrica del *Gran Palíndromo* (1969), un texto que puede ser leído indistintamente de izquierda a derecha o de derecha a izquierda;¹⁰⁶ hasta los efectos visuales que Perec es capaz de introducir mediante las palabras, como ocurre en *El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento* (1968),¹⁰⁷ una obra generada a partir de una "construcción en abismo". La última categoría es la poesía heterogramática, un procedimiento combinatorio para componer poemas a partir de enunciados que no repiten ninguna de sus letras, representado por *Alphabets* (1976).¹⁰⁸

Sin duda todos estos métodos encierran una voluntad de escribir jugando, o de jugar a escribir. Y es que pretenden ser un conjunto de recursos a disposición de los escritores, que sirvan como detonantes del proceso creativo y apoyo a la inspiración. Ya que, paradójicamente, trabajar con restricciones potencia la creatividad, consiguiendo conexiones insólitas que no habrían aparecido de haber afrontado el problema desde la más absoluta libertad.

La cuestión ahora es encontrar arquitectos que consigan trasladar esta forma de trabajar a su disciplina. Capaces de incorporar constricciones autoimpuestas y específicamente elaboradas para cada proyecto. Restricciones arquitectónicas que se conviertan en el motor generador del proyecto, y que vayan más allá de los factores externos que normalmente condicionan su trabajo, como los topográficos, normativos, económicos, etc.

104 La Literatura Semo-definicional fue inventada por Perec y M.Bénabou en 1973. Se trata de un procedimiento de concatenación de citas que sigue los pasos del conocido método de Raymond Russel. Consiste en permutar un texto por otro, en este caso, una palabra por su definición en el diccionario. [Camarero, "Perec & Oulipo".

105 Georges Perec, *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?*, [1966. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*] (Barcelona: Alpha Decay, 2009).

106 Perec es el autor del palíndromo más largo escrito en francés, conformado por 1247 palabras que se leen exactamente igual en un sentido que en el inverso.

107 Georges Perec, *El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento* [1968. *L'Augmentation*] (Segovia: La uña RoTa, 2009), 90-91.

108 La obra *Alphabets* es un poemario en el que cada fragmento se realiza mediante la norma de no poder repetir una consonante hasta no haber utilizado el resto de las que componen el abecedario francés. [Georges Perec, *Alphabets*, (París: Éditions Galilée, 1976)

Son muchos los ejemplos que progresivamente han ido dando forma al concepto de "arquitectura potencial".¹⁰⁹ Desde el Crystal Palace de la Gran Exposición de Londres (1851),¹¹⁰ hasta ejemplos contemporáneos, como el archivo El Águila (1996) de la Comunidad de Madrid, proyectado por Tuñón y Mansilla.¹¹¹ Sin embargo, en el recorrido que iniciamos ahora, se seleccionan ejemplos en los que sea posible interpretar la restricción arquitectónica en cuestión como una analogía de la constricción literaria utilizada por Perec en las obras estudiadas.

Así que, permíteme lector, abrir este último apartado invitándote a conservar el espíritu lúdico que despiertan las obras de Perec. Recuerda que, en ellas, si uno es conocedor de los mecanismos que han generado el texto, se convierte en un decodificador, y entra a formar parte del juego. Un juego que, en este caso, incumbe tanto a la arquitectura como a la literatura.

- 109 El término de "arquitectura potencial" es utilizado por Carles Muro para referirse al modo de afrontar la arquitectura desde la virtud productiva de la restricción, argumentando la tesis con numerosos ejemplos en el texto titulado "Hacia una arquitectura potencial". |Carles Muro, "Hacia una arquitectura potencial", en *Arquitecturas fugaces* (Madrid: Lampreave, 2007).
- 110 El diseño del Crystal Palace queda supeditado a dos cifras: 49, siendo el tamaño máximo -en pulgadas- de la plancha de vidrio que podía producir la industria británica de la época, y 1851, la longitud total -en pies- del edificio, que se hizo coincidir intencionadamente con el año de la exposición. |Carles Muro, "Hacia una arquitectura potencial".
- 111 El archivo El Águila de Tuñón y Mansilla fue proyectado íntegramente a partir de la normativa antiincendios, que se convierte en la única norma que rige la disposición espacial. |Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda, "Una entrevista con Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón", *El Croquis* 161 (julio 2012).



Lipograma

Al abordar las obras oulipianas más significativas damos con *La disparition* (1969), cuya autoría atañe a G.P. Un libro marcado por un matiz un tanto insólito, quizás con un "algo" raro, oculto tras la narración. Sin duda alguna, su rasgo distintivo apunta a la habilidad por la cual G.P. logra producir toda la historia utilizando una restricción formal, dictaminada a priori y calificada como lipograma. Dicha restricción obliga al autor a omitir un signo consustancial al *abecedario*, o incluso varios, al formular un discurso narrativo. Como suponíamos, G.P. no va por un camino fácil, y opta por suprimir la vocal más utilizada por su idioma: la vocal nº dos, situada tras la A.¹¹²

En términos de estrategia, lo que consigue Perec mediante el lipograma es un mecanismo de producción literaria a partir de la eliminación de uno de los elementos que generan el texto: la letra, en su caso la E. Por supuesto, esta decisión conlleva dificultades de escritura derivadas de las restricciones impuestas sobre la lengua y, por ende, merma la capacidad comunicativa del texto y afecta al contenido del mensaje.¹¹³ Sin embargo, Perec hará frente a estos impedimentos mediante distorsiones y soluciones alternativas que intentan dar sentido y coherencia al conjunto.

De manera análoga, resulta interesante pensar si la arquitectura puede hacerse quitando una letra. Es decir, si un proyecto puede surgir desde la decisión deliberada de prescindir de un elemento relevante en la práctica arquitectónica, para que su ausencia motive respuestas no convencionales. De acuerdo con este planteamiento, encontramos una interesante vivienda unifamiliar proyectada por Shigeru Ban: la Naked House (2000), situada en Kawagoe, prefectura de Saitama, Japón.

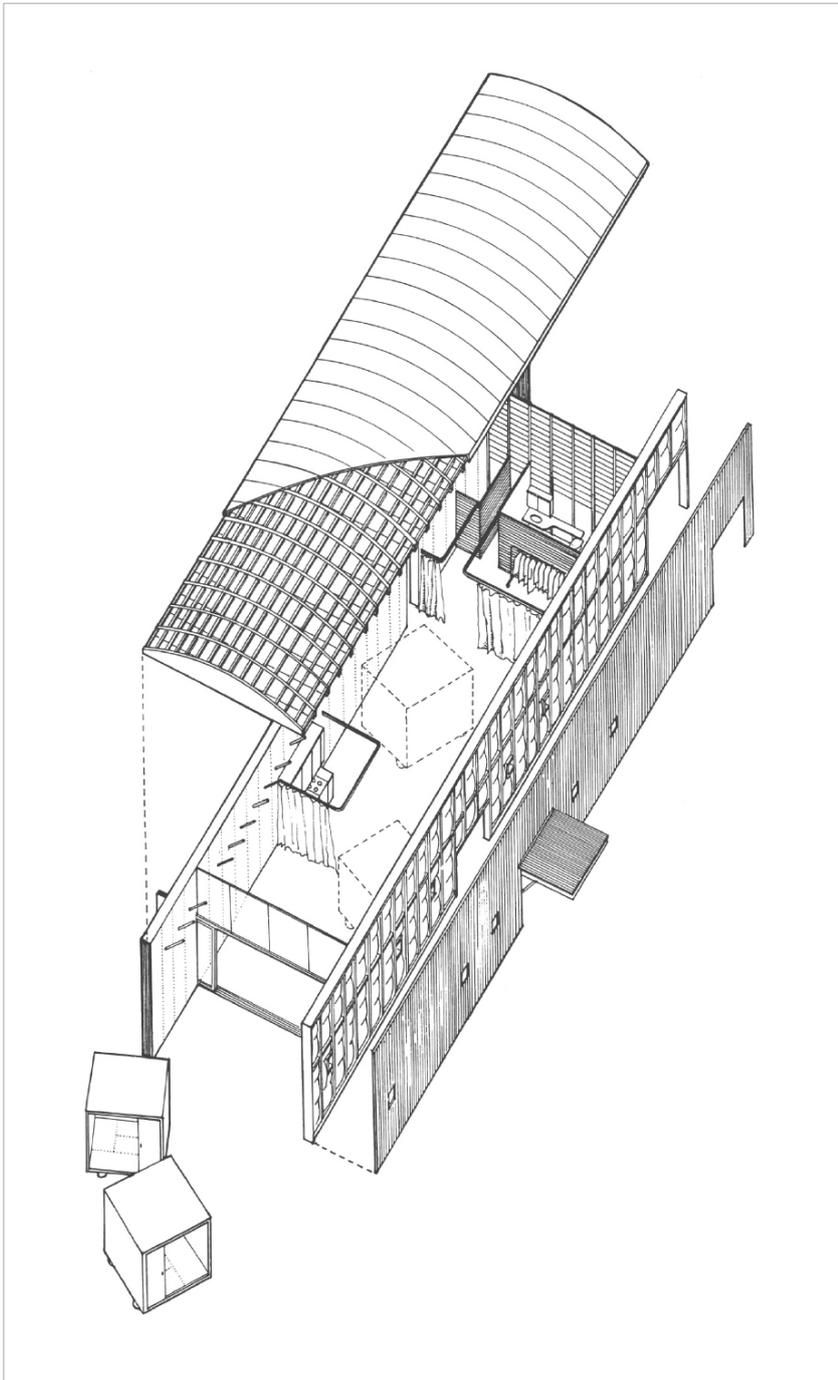
El proyecto surge desde el requisito impuesto por el propietario de conseguir un espacio doméstico que fomente los vínculos entre la familia, compuesta por cinco miembros de tres generaciones distintas. La respuesta por parte del arquitecto es contundente: decide renunciar por completo a los elementos de compartimentación, creando así un único y gran espacio diáfano

112 Dado que en *La Disparition* la lengua en sí misma ha sido alterada al prescindir de la E, afrontar el desafío de su traducción supone plantear un nuevo proyecto literario. El trabajo de la traducción al español comenzó en el año 1986 por parte de un equipo de investigación en la Universidad Autónoma de Barcelona, y fue retomado finalmente por un grupo de traductores -formado por Cristina Hernández, Hermes Salceda, Marc Parayre, Regina Vega, Marisol Arbués, Elisabeth Subirós y Mercé Burrel- en el año 1990. La traducción pretende mantener las reglas del juego impuestas por Perec: se decide plantear el lipograma, en este caso, de la letra A, por ser la letra más frecuente de nuestra lengua. El resultado se publica en 1997 bajo el título de *El secuestro*. Conserva las intenciones de la obra original, pero presenta importantes desviaciones respecto a la trama argumental. [Marc Parayre, "Prefacio" en *El Secuestro* [1969.*La Disparition*] (Barcelona: Anagrama, 1997)]

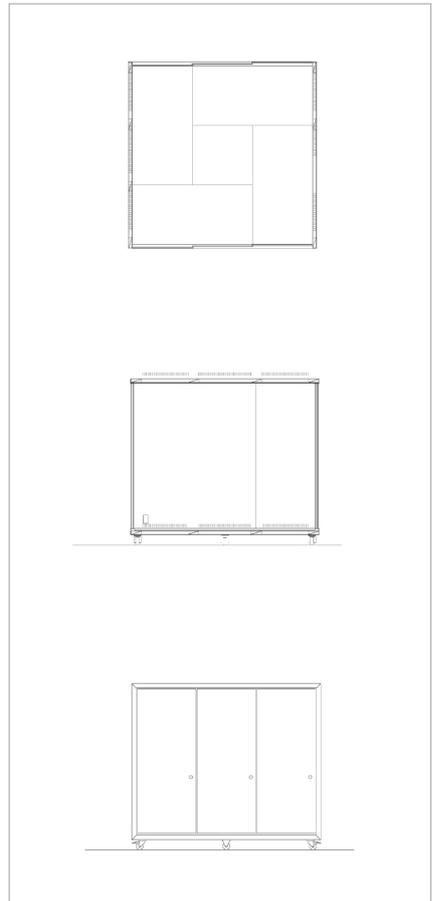
113 La eliminación de la E trastoca tanto la articulación o enunciación misma del mensaje, como la elección de los términos dentro del diccionario. En cuanto a la alteración en el plano lingüístico, nos referimos a la formación del femenino -que, en francés, se realiza añadiendo la E- y a la propia estructura sintáctica.

← Fig. 45

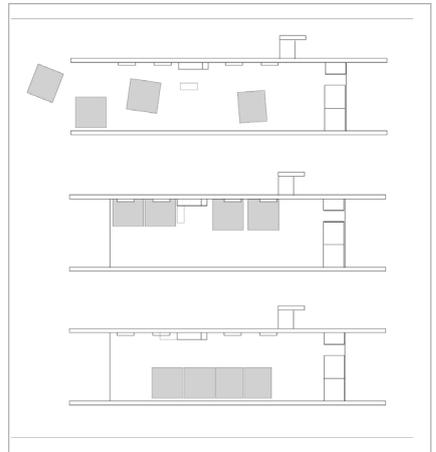
Imagen interior de la Naked House, un espacio diáfano poblado de habitáculos móviles que se desplazan a lo largo de la vivienda.



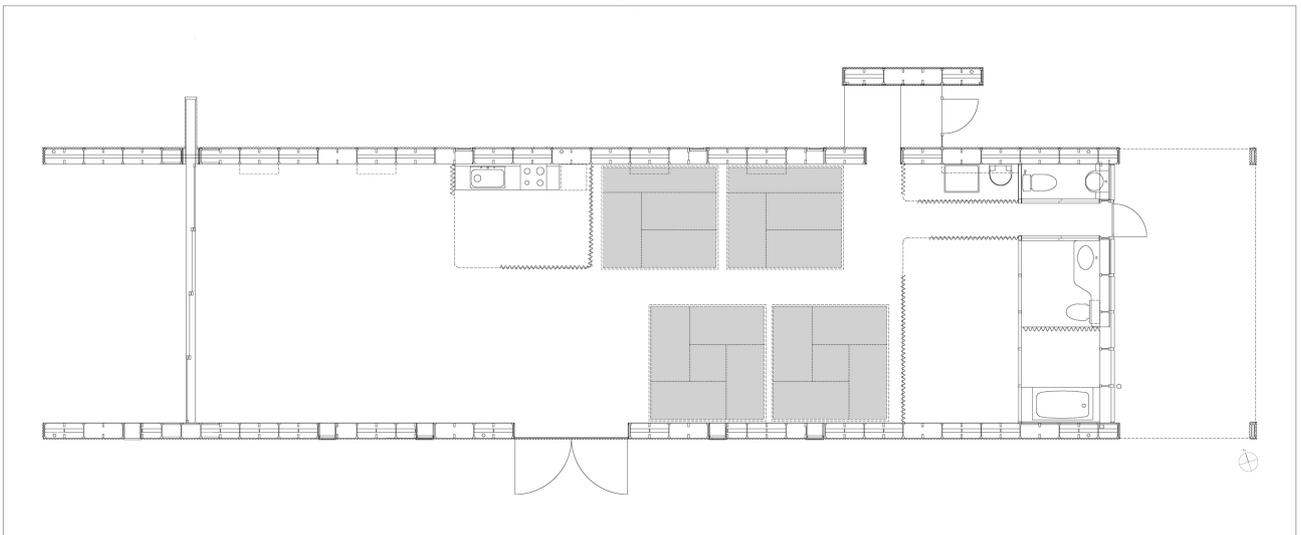
46



48



49



47

definido por una sencilla volumetría rectangular. La vivienda que resulta de este esquema organizativo ya había sido presentada por Perec en el capítulo de "el apartamento" en *Especies de espacios*:

en lugar de tener espacios separados por paredes que delimitan una habitación, un salón, un comedor, una cocina, etc., se considera la posibilidad, como se hace hoy muy a menudo, de un espacio presuntamente único y pseudo-modulable (habitáculo, estancia, etc.): entonces tendríamos no una cocina sino un rincón-cocina, no una habitación sino un rincón-descanso, no un comedor sino un rincón-comida.¹¹⁴

Hasta aquí parece un modelo convencional, pero presenta una dificultad añadida: cómo conseguir espacios de cierta intimidad para cada uno de los miembros de la familia partiendo de un conjunto de herramientas arquitectónicas que no incluye las particiones interiores. Del mismo modo que Perec experimentó a todos los niveles para lograr una novela con una lengua amputada en buena parte de sus recursos, Shigeru Ban da un paso más allá en cuanto a la innovación doméstica, llevando el concepto de flexibilidad al límite: transforma cada "rincón-descanso" en un habitáculo móvil.

Así, los cuatro dormitorios se conciben como cajas livianas sobre ruedas, abiertas en dos de sus caras, que pueden desplazarse libremente por toda la casa.¹¹⁵ Gracias a la continuidad espacial que genera la eliminación de las particiones, se activa un juego que permite el movimiento continuo de las piezas, consiguiendo un espacio absolutamente cambiante. En él, los distintos grados de privacidad se consiguen en función de la posición relativa que adoptan los módulos.

Considerando simultáneamente las dos obras, entendemos cómo ambos utilizan la restricción impuesta como elemento estructurante. Perec establece la macro estructura de la novela a partir de la letra E y su desaparición. Observando el índice, vemos que el libro está compuesto por 26 capítulos y 6 partes, que corresponden, respectivamente, al número de letras y de vocales del alfabeto francés. Una mirada atenta descubrirá que falta, precisamente, la segunda parte -posición de la e en la secuencia de las vocales- y el quinto capítulo -posición de la e en el alfabeto-.¹¹⁶ Es decir, la eliminación de la E se convierte en un elemento generador a todos los niveles, llegando incluso a organizar todos los elementos de la ficción: *La Dispartition* cuenta la historia de la desaparición sistemática de

← Planimetría de la vivienda.

Fig.46. Esquema axonométrico que refleja la configuración espacial de la vivienda, así como las soluciones constructivas de los cerramientos.

Fig.47. Planta. Se observa como los núcleos de la cocina, baño y lavandería organizan el esquema en planta debido a su condición de espacios fijos.

Fig.48. Planta, sección y alzado de uno de los dormitorios móviles. Se plantea la posibilidad de cerrar la estancia con una solución de puertas correderas como muestra el alzado.

Fig.49. Esquemas de configuración espacial de la vivienda en función del movimiento y la posición de las piezas.

114 Perec, *Especies de espacios*, 57.

115 Para reducir el peso y optimizar la movilidad, los módulos en cuestión se diseñan con unas dimensiones reducidas: presentan un área de 6m², equivalente a cuatro tatamis y medio, la unidad básica de la arquitectura tradicional japonesa. Constructivamente se resuelven mediante un marco de madera con un acabado de cartón ondulado que aporta ligereza. (Blog oficial de la revista Tectónica (tectonicablog), "Naked House. Shigeru Ban", <http://tectonicablog.com/?p=74697> (consultada el 3 de noviembre de 2017)).

116 Respecto a la versión española, se ha mantenido la organización de la novela en función de la letra eliminada: la A. Si observamos el índice de *El Secuestro* veremos cómo desaparece la primera parte y el primer capítulo, respectivamente las posiciones de la a respecto al alfabeto y a la secuencia de las vocales.

50



51



52



53



los personajes mediante la desaparición de una letra.¹¹⁷

Por su parte, Shigeru Ban, organiza la vivienda atendiendo a las condiciones derivadas de la existencia de estas unidades móviles. Permitir el desplazamiento de los módulos implica eliminar cualquier vinculación con las instalaciones, en especial con la red de abastecimiento y de saneamiento. Esto define ya la organización del espacio doméstico en torno a dos categorías funcionales de distinta naturaleza: los espacios fijos, aquellos dependientes de una red de instalaciones, y los móviles. Los primeros deberán ubicarse estratégicamente para liberar el mayor espacio posible y permitir el libre desplazamiento de los segundos.

De esta manera, el baño, la lavandería y un vestidor que sirve de almacenaje para la ropa de toda la familia –para que las cajas móviles contengan sólo un mínimo de pertenencias y accesorios– se concentran en el extremo este de la casa, mientras que la cocina se adhiere a uno de los laterales a modo de banca continua. Las estancias fijas se delimitan mediante cortinas que las separan del espacio común.

Este ejercicio de experimentación funcional multiplica las disposiciones posibles dentro del área rectangular que define la planta. El movimiento de las piezas se realiza siguiendo el eje longitudinal, llegando a atravesar la fachada oeste –un paño de vidrio completamente practicable– para salir al exterior. De este modo, se libera por completo el espacio interior y se diluyen los límites interior-exterior.¹¹⁸ Además, los módulos pueden combinarse entre sí para formar habitaciones más grandes –cuya cubierta puede ser utilizada como un piso adicional– regulando incluso el acondicionamiento del ambiente interior en función de la configuración que adoptan.¹¹⁹

Al igual que Percec, Shigeru Ban explora todas las posibilidades que ofrece la constricción le ofrece, ya no sólo en plano formal, sino también en cuanto al valor trascendente de la obra. El hecho de eliminar las particiones en el caso de la Naked House, refuerza la conexión con la tradición japonesa. Al generar un espacio continuo con un flujo horizontal, se potencian

117 La letra E se convierte también en el elemento generador de la ficción: los principales personajes descienden de una poderosa tribu de origen turco, formada por 26 miembros, cada uno de los cuales suele tener una prole numerosa, pudiendo llegar hasta los sextillizos –de nuevo los números 6 y 26 organizan la novela–. Para evitar disputas en lo que a la herencia se refiere, se establece la norma de que todo pase a manos del primogénito. Este injusto derecho iniciará una historia de venganza que se ejecuta siguiendo el meticuloso programa de escritura que lo genera, en la que los personajes comenzarán a morir en riguroso orden alfabético.

118 La relación con el exterior se caracteriza por la solución de los cerramientos: las fachadas norte y sur –los lados largos del rectángulo– actúan como paños traslúcidos para aportar privacidad respecto a la carretera que discurre en paralelo. Para conseguir el efecto traslúcido, se desarrolla una innovadora solución constructiva en base a hilos de polietileno extrusionados –utilizados normalmente como embalaje de diversas frutas– para aportar el material aislante. Las fachadas este y oeste se configuran como paños de vidrio para optimizar al máximo la iluminación, siendo la segunda completamente practicable. |Blog oficial de la revista Tectónica (tectonicablog).

119 La ventaja del movimiento de los módulos es que, dependiendo de su colocación respecto a las unidades de calefacción y aire acondicionado, se puede regular la relación con la temperatura, así como la forma en que fluye el aire a través de ellos.

← Posibilidades espaciales de la vivienda

Fig. 50.

Utilización de la cubierta de las piezas móviles como una planta añadida.

Fig. 51.

Liberación del espacio interior al sacar los módulos al exterior a través de la fachada oeste.

Fig. 52.

Utilización de cada módulo como unidad individual.

Fig. 53.

Combinación de varios módulos para generar estancias de mayor dimensión que pueden funcionar como espacios comunes.

los planos del suelo y de la cubierta, precisamente los elementos que adquieren una importancia simbólica en la cultura doméstica japonesa: el tejado como representación de la morada y el suelo, más que como soporte, como lugar de encuentro donde se realiza la vida cotidiana.

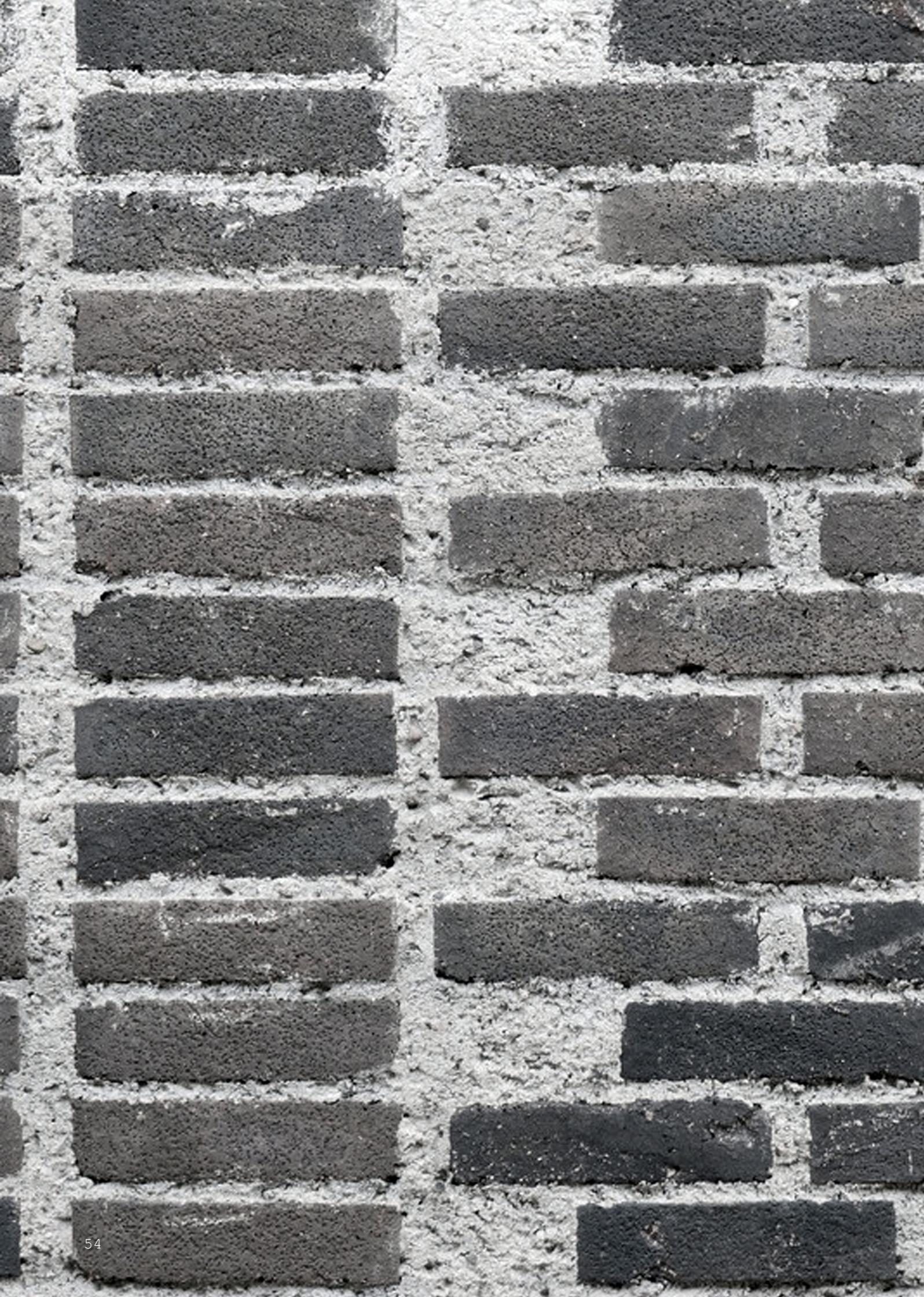
Encontramos esta misma componente trascendente en *La disparition*, que se interpreta metafóricamente en el plano ficcional mediante figuras que aluden continuamente al vacío, la supresión y la muerte. Los personajes se aferran al olvido de su propio pasado para intentar escapar a su fatal destino, hasta tal punto que les resultará imposible reconstruir su memoria.¹²⁰ Precisamente esto es lo que le sucede a Péric, como ya hemos visto, esta marca del vacío no es más que una referencia directa a su propia biografía, y a la obsesión por descubrir una identidad que la historia le obligó a olvidar:

J'ai toujours tu l'obscur imbroglio qui accompagna ton apparition. Si j'avais pu, j'aurais dit aujourd'hui la Damnation qui nous saisit. Mais ma Loi punint la divulgation. Nul jamais n'ira trahir l'inconsistant fin mot, l'inconnu minimal, l'absolu tabou qui, ab ovo, obscurcit tous nos propos, maudit nos vœux, pourrait nos actions.¹²¹

Así, analizando la forma con la cual ambos afrontan su trabajo, podríamos fijar un vínculo asociando a dos figuras tan apartadas como G.P. y S.Ban, los cuales logran originar toda la obra utilizando solo una constricción ligada a la omisión.

120 Los protagonistas de la novela intentarán entender los acontecimientos que tienen lugar en su entorno, para dar un sentido a sus vidas y, sobre todo, a sus muertes. Sin embargo, todos sus intentos son vanos, ya que, sin la E, la lengua está limitada en su capacidad para producir discursos que expliquen la realidad. Por tanto, la información que genera es siempre incompleta, y conocer la verdad de fondo se convierte en una tarea imposible. Así, el problema del sentido y la coherencia que se le presenta en la realidad al autor al desarrollar la novela, se traslada también al plano ficcional.

121 "Siempre he tenido en secreto el oscuro embrollo de tu origen. Si pudiese, te hubiese dicho hoy el Tormento que pende sobre nosotros. Pero mi Ley prohíbe referirlo. Ningún individuo puede en ningún momento vender el inconsistente porqué, el desconocido mínimo, el completo veto que, desde el origen, oscurece nuestros discursos, desluce nuestros deseos y pudre nuestros movimientos." |Traducción extraída de Hermes Salceda, "La reconstrucción de la memoria en *La Disparition* de Georges Péric", en *Écrire, traduire et représenter la fête. VIII Coloquio de la Asociación de profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*, Elena Real, Dolores Jiménez y Domingo Pujante González, eds. (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2001), 503. Cita original: Péric, *La disparition*, 159.



Monovocalismo

Es de entender que, en *Les Revenentes*, Perec emplee el excedente -E- del que se desprende en ese precedente... y es que este Perec se debe de entretener entre ees. Al rescate de la vocal que ya había secuestrado, Perec desafía una vez más sus destrezas lingüísticas en el reto de escribir la totalidad de la obra de *Les Revenentes* (1972) con una sola vocal: la E. En esta novela, todavía no traducida al español por motivos obvios, la construcción del texto queda absolutamente subordinada a la norma establecida: el monovocalismo de la E o, lo que es lo mismo, el lipograma de las vocales A-I-O-U, como respuesta a la célebre obra de *La disparition*.

EL hecho de que la constricción sea de tipo lingüístico produce consecuencias a todos los niveles. Desde el hilo argumental, sujeto a aquellas palabras que contengan exclusivamente la vocal en cuestión, hasta el propio ritmo de la composición, pautaado por la constante homofonía de la E. Comprobémoslo aludiendo al conocido comienzo de libro:

Telles des chèvres en détresse, sept Mercédès-Benz vertes, les fenêtres crêpées de reps grège, descendant lentement West End Street et prennent sénestrement Temple Street vers les vertes venelles semées de hêtres et de frênes près desquelles se dresse, svelte et empesé en même temps, l'Evêché d'Exeter. Près de l'entrée des thermes, des gens s'empres-sent. Quels secrets recèlent ces fenêtres scellés?¹²²

De las muchas traducciones que una estrategia como el monovocalismo podría tener en la arquitectura, consideraremos como tal la decisión de afrontar el proyecto, deliberadamente, desde la utilización de un único material, al cual quedará supeditado el trabajo del arquitecto. Precisamente con este firme propósito proyecta Sigurd Lewerentz la Iglesia de San Pedro en Klippan (1962-66), situada en la región noreste de Suecia y construida íntegramente en ladrillo.¹²³

Es en este emprender del menester desde leyes que refrenten, desde el que se pretende tender el referente entre Lewerentz y Perec. Este empeño monomatérico está ciertamente justificado por la presencia del ladrillo en la arquitectura nórdica, que se establece -junto con la madera- como un material tradicional

122 Eduardo Berti, escritor y periodista argentino, se atreve a aportar una traducción del comienzo de la obra aquí citado, manteniendo el monovocalismo de la E y respetando las reglas fijadas por el propio Perec para ilustrar cual es el resultado del texto en nuestra lengua: "Vehementemente, tres Mercedes-Bens verdes pretenden descender en el presente West End Street, entre heneqenes perennes que mece el lebeche. De repente se meten del revés en Temple Street. Se les ve detenerse en el neme que se yerge en el templete de Exeter. Enfrente, gente pedestre que ve crecer el estress, cree que se merece entender qué se teje." [Cita traducida: Bertigo: blog del escritor Eduardo Berti, "Perec es excelente", Eduardo Berti, (<http://eduardoberti.blogspot.com.es>) (consultado el 7 de noviembre de 2017)].

123 La Iglesia de San Pedro fue construida por Lewerentz entre los años 1962-1966 a las afueras de Klippan, cerca de Helsinborg. En ella desarrollará muchos de los aspectos ya planteados en la Iglesia de San Marcos (1956-1960).

← Fig. 54
Detalle del
cambio del apa-
rejo en el muro
de ladrillo.



58



57



56



55



59



60

← **El ladrillo como único material.**

Fig. 55.
Imagen del espacio de congregación

Fig. 56.
Detalle de la solución de la cubierta mediante bóvedas de ladrillo.

Fig. 57.
Diseño de la pila bautismal como parte del tratamiento del plano del suelo a modo de topografía artificial de ladrillo.

Fig. 58.
Detalle de la pila bautismal.

← **Solución constructiva de la ventana**

Fig. 59.
Detalle del vidrio adherido directamente sobre el paño del muro.

Fig. 60.
Detalle del aplique metálico que sujeta el vidrio de la ventana.

de construcción, por su capacidad para transmitir la calidez que la propia climatología demanda.¹²⁴ No obstante, encontramos algo de lúdico y experimental en la autoimposición de dos condiciones en torno al uso del ladrillo, como si de un miembro del Oulipo se tratara. La primera es que sólo se utilizará un tipo de ladrillo, que responde al de mayores dimensiones estandarizadas. La segunda, y todavía más restrictiva, es que ningún ladrillo puede ser cortado. Respetar estas constricciones supondrá un enorme esfuerzo constructivo y una continua presencia del arquitecto en la obra, la misma perseverancia que necesitó Perec en su búsqueda incesante de palabras aptas para su propósito.

Siguiendo las reglas impuestas, todo el edificio se resuelve desde del ladrillo: se extiende a los paramentos verticales y horizontales. El plano del suelo se resuelve de manera irregular, creando una especie de topografía artificial que invita a la exploración del espacio interior. Desciende hacia el altar y se eleva posteriormente, en un pequeño montículo, hasta romperse a modo de grieta y generar así la pila bautismal, en la que el agua discurre entre los ladrillos. Respecto a la cubierta, consigue que participe también de este continuo movimiento: crea bóvedas de ladrillo que van alternando sus dimensiones para generar un ritmo de dilatación y contracción.

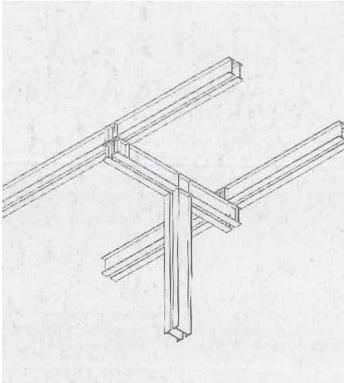
La intención de solucionarlo todo con el mismo material alcanza también al acondicionamiento del edificio, utilizando los grandes muros de ladrillo ya no solo como espacios para albergar las instalaciones, sino que además funcionan a modo de *plenum*. Para lograr su correcto funcionamiento, algunas de las juntas se dejan abiertas en el aparejo del ladrillo de manera que comuniquen el ambiente interior con las cavidades integradas en los muros.

En este eje, se debe tener presente el excelente ejercicio de Lewerentz en el emerger de *les fenêtres*. Uno de los puntos de mayor interés del edificio es la cuestión de la apertura de huecos en fachada. Porque, partiendo de un planteamiento monomático, ¿cómo se resuelve una ventana? La respuesta viene de la mano de una solución constructiva tan elemental como radical en su formulación: las carpinterías desaparecen, de manera que la ventana queda reducida a su configuración más básica: vacío y vidrio. Esto le permite centrar sus energías en el diseño del plegado y la disposición del material que moldea el hueco, síntoma de lo significativo que llega a ser el ladrillo en el proyecto. El vidrio queda relegado al exterior, donde se adhiere sobre el muro mediante un sellante, y se ancla definitivamente con unas grapas metálicas. El mismo principio constructivo se aplicará sobre las puertas, en las que el marco se superpone sobre el paño de ladrillo.

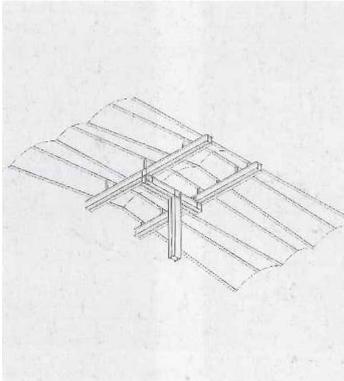
124 La presencia del ladrillo es reiterada en la arquitectura escandinava, no solo lo encontramos bajo formas vernáculas -al tratarse de un material de construcción tradicional- sino que además su uso se recupera en tipologías modernas de la mano del neoempirismo escandinavo, que surge tras la Segunda Guerra Mundial.



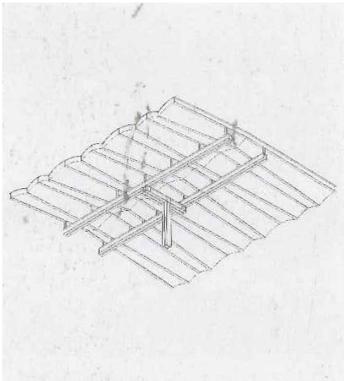
63



64



65



Las consecuencias de esta tajante eliminación de las carpinterías se observan a nivel perceptivo, ya que la constricción impuesta le ha permitido crear elementos singulares como las ventanas, que tienen un efecto inmediato en la forma en que se vive el espacio, y en este caso, en la relación interior-exterior. Desde el interior, la relación con el paisaje se vuelve mucho más directa y trascendente al no estar enmarcada por la carpintería. Ahora el paño de ladrillo y, sobre todo, la forma en que ha sido moldeado, asume toda la responsabilidad en cuanto a las visuales que introduce al ambiente interior. En el exterior, la ausencia de huecos enmarcados, consigue introducir a la naturaleza como un elemento más de la composición del alzado, reflejada en las superficies vidriadas.

Indudablemente, la imposición de unas normas tan restrictivas, lleva implícita la permisión de ciertas licencias dentro de los límites de la constricción. En el caso de Perec, incluye ciertas trasgresiones ortográficas a lo largo de toda la obra, que comienzan ya desde el título "mal escrito": *Les Revenentes* es la forma alterada de *Les Revenants*. Entre las estrategias lingüísticas que emplea para mantener el monovocalismo de la E encontramos, en primer lugar, la homofonía: utiliza el dígrafo inglés «ee» para conseguir el fonema «i» -*négleegemment* por *négligemment*- o la «w» para conseguir el sonido «ou» -*chwette* por *chouette*-. La segunda alteración será el uso de anglicismos cuando el término francés no es monovocálico pero el inglés sí -*street* en lugar de *rue*, o *twelve* en lugar de *douze*-. La tercera de estas licencias -y la más presente en la obra- es la supresión de la vocal u en el dígrafo «qu» que es reemplazado únicamente por la «q» -*évêqe* por "évêque"- . Esta estrategia se argumenta en que, también en francés, la «u» es una vocal muda cuando acompaña a la «q».

Si Perec encuentra en la manipulación de la lengua una posible vía, Lewerentz necesitará encontrar una variable que pueda alterar, dentro del marco de las restricciones impuestas, para conseguir resolver el proyecto. Este parámetro en cuestión será la junta de mortero: se permite modificar libremente la proporción mortero/ladrillo para conseguir resolver todas las geometrías sin romper ningún ladrillo. Esta junta se dilata en

← **Eliminación de las carpinterías.**

Fig. 61.

Alzado en el que se observa el contraste entre muro y vidrio sin la transición de la carpintería.

Fig. 62.

Detalle del hueco desde el interior. Se produce una potente desmaterialización del vidrio al no quedar enmarcado por la carpintería.

ciertos puntos, hasta adquirir incluso un espesor mayor que el del propio ladrillo, provocando la sensación en algunos puntos de que son los ladrillos los que flotan en una masa de mortero. De esta manera, logra ensamblar distintos aparejos o absorber las variaciones dimensionales que resultan de la adaptación del ritmo del aparejo a las medidas establecidas en la solución formal.

Pero quizás la transgresión (en términos de monomaterialidad) más notable del conjunto sea la estructura metálica que irrumpe en la sala principal. Ésta se concibe como necesaria por la adecuación del espacio al culto, al que responde con una configuración adireccional y diáfana.¹²⁵ La necesidad de cubrir grandes luces le lleva a la utilización del acero en la estructura: la carga se transmite desde las líneas de imposta y de coronación de las bóvedas de ladrillo hasta dos grandes vigas que descansan en un mismo pilar, formando una gran cruz que domina el espacio interior.¹²⁶

Vemos como, al final, el trabajo desde la autoimposición de una restricción tan restrictiva puede despertar soluciones insólitas. La decisión de aferrarse al monovocalismo o, en su defecto, a la monomaterialidad como estrategia para afrontar el proceso creativo, así como la astucia para moverse dentro de sus propios límites, consigue acercar a dos figuras aparentemente tan distantes. Es este el ente que se entrevé en el mecerse entre el St. Peter de Lewerentz y *Les Revenentes* de Perec.

← **Esquemas estructurales**

Fig. 63.

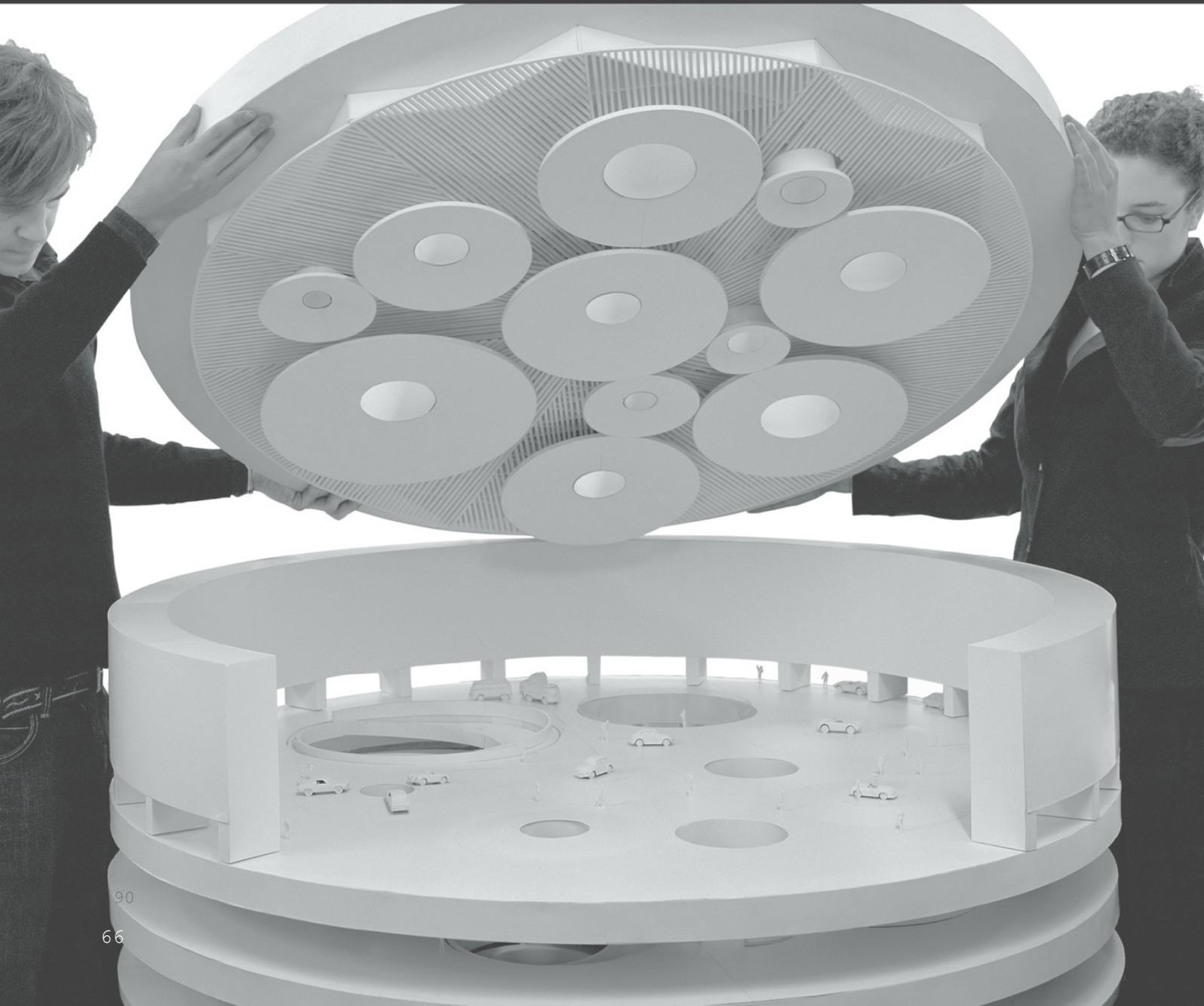
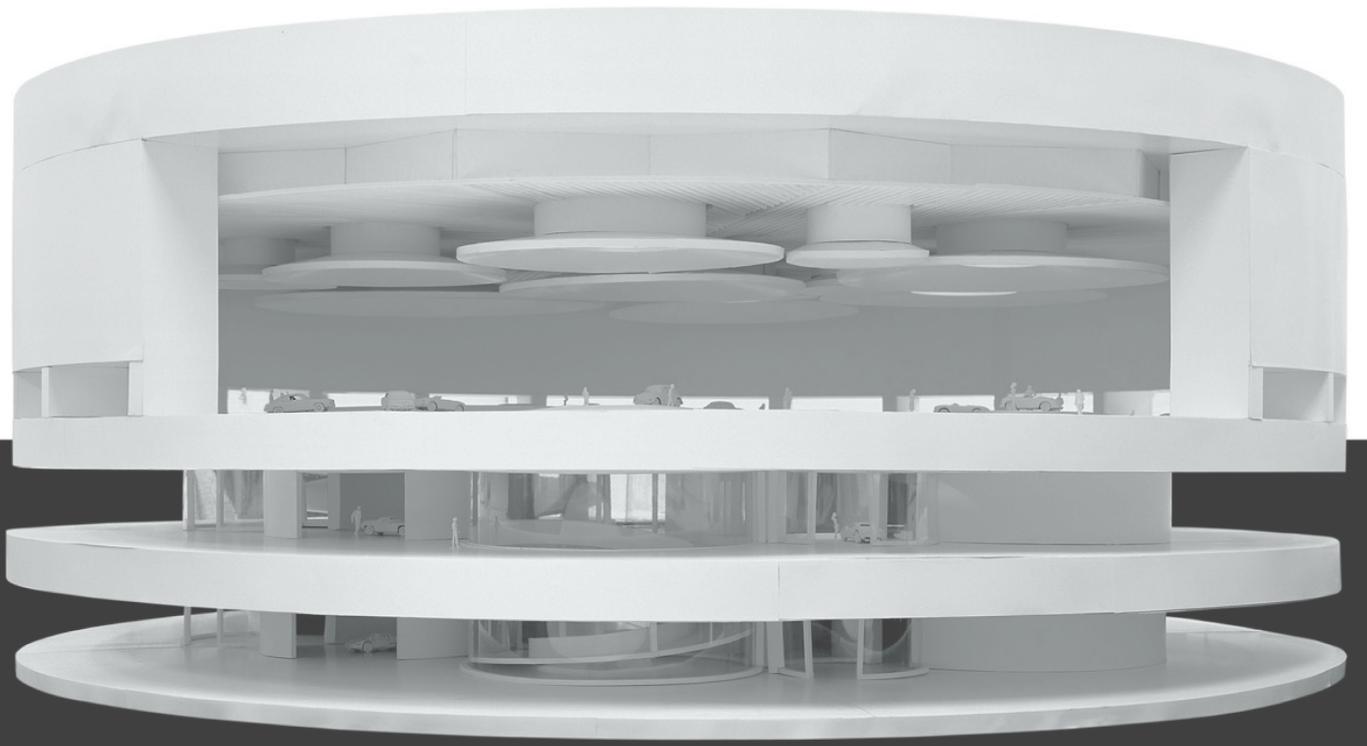
Axonométrico de la estructura metálica que soporta la cubierta.

Fig. 64-65

Esquemas de funcionamiento estructural que explican como descansan las bóvedas de ladrillo sobre la estructura metálica.

125 El conjunto de la arquitectura sacra realizada por Lewerentz evoluciona en paralelo a una reinterpretación del culto y de la misa luterana. Aboga por una recuperación del culto primitivo, en comunidad, libre de jerarquías y más cercano a los fieles. Esto se traduce en un cambio importante en la concepción espacio de culto, basado en la recolocación del altar en el centro de la congregación. De esta manera, pretende fomentar un culto más simple y familiar, alejado de la ortodoxa jerarquía del planteamiento basilical en el que el altar se situaba al fondo, conectado linealmente con la entrada. [Nicola Flora, Paolo Giardiello y Gennaro Postiglione, eds., *Sigurd Lewerentz: 1885-1975* (Milan: Electa, 2006).

126 Lewerentz consigue introducir los perfiles de acero integrándolos absolutamente en el carácter del conjunto. En lugar de utilizar grandes secciones de acero que resuelvan las grandes luces, utiliza pares ensamblados de secciones menores, duplicando la estructura. Con ello consigue, además, que la luz se pueda filtrar entre los perfiles, contribuyendo al manejo de la luz que domina todo el espacio.



Abismación

Las artes plásticas adquieren tal importancia en la escritura de Perec que, a menudo, encontramos técnicas de naturaleza visual en su obra, llevadas con absoluta maestría a la literatura. Así sucede en el caso del efecto pictórico de la "mise en abyme" que, en sus manos, se convierte en una constricción o mecanismo de producción literaria.¹²⁷

Encontramos "construcciones en abismo" en algunos pasajes breves, como "Still Life/Style Leaf".¹²⁸ Sin embargo, esta estrategia será desarrollada de un modo particularmente perequiano en *El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento*.¹²⁹ Un libro en el que Perec decide narrar todas las contingencias que se le pueden presentar a uno en el camino desde su despacho hasta el de su jefe para pedirle un aumento de sueldo, basándose íntegramente en un esquema narrativo "abismal".

Como resultado obtiene un ejercicio literario absolutamente redundante, en el que el texto se va repitiendo sucesivas veces, reescribiéndose y reelaborándose sobre sí mismo en cada una de las reproducciones. De esta manera, consigue una secuencia que va enmarcando unos sucesos dentro de otros, logrando el efecto visual del "cuadro dentro del cuadro" mediante la imbricación de las distintas narraciones, en un bucle susceptible de alargarse hasta el infinito.

127 El término "myse en abyme", o "puesta en abismo", fue acuñado por el escritor francés André Gide en el año 1893, tomado de las artes plásticas en las que ya se venía utilizando. Hace referencia a la práctica novelística que consiste en crear un efecto especular en la obra, por el que el texto contiene dentro otro texto, este segundo contiene un tercero y así sucesivamente. De ahí la expresión de "abismo", que alude a una estructura que podría no tener fondo. |Portal en línea del Programa Cultural Tierra Adentro, "La myse-en-abyme", Redacción Tierra Adentro y Alejandro Merlín, <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-mise-en-abyme> (consultada el 28 de octubre de 2017).

128 'Still Life/Style Leaf' es el último de los textos recogidos en *Lo Infrordinario*. Comienza así: "El escritorio sobre el que escribo es una antigua mesa de joyero, de madera maciza, provista de cuatro grandes cajones y sobre cuya superficie(...)" A partir de aquí, Perec inicia una minuciosa descripción de todos los objetos que ocupan su mesa de trabajo, hasta detenerse en uno que le permite reiniciar el texto: "En primer plano, destacando claramente sobre el paño negro de la mesa, se encuentra una hoja de papel cuadriculado, de formato 21x29,7, casi totalmente cubierta por una escritura exageradamente abigarrada, y en la que se puede leer: El escritorio sobre el que escribo es una antigua mesa de joyero, de madera barnizada, provista de cuatro grandes cajones y sobre cuya superficie (...)" |Perec, *Lo Infrordinario*, 111-122.

129 El título del texto original se reduce a *L'Augmentation* y es, en realidad, una pieza teatral. Los personajes, identificados con situaciones: La proposición, La alternativa, La hipótesis positiva, La hipótesis negativa, La elección y La conclusión, se numeran al principio -del 1 al 6 en este orden- para reconocer sus respectivas intervenciones durante el transcurso de la obra. Fue puesta en escena por primera vez por Marcel Cuvelier el 26 de febrero de 1970 en el Théâtre de la Gaité-Montparnasse. El título de la edición en español publicada por La uña RoTa, hace referencia al texto en prosa en el que tiene su origen la pieza teatral, titulado 'L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation', y publicado por primera vez en el cuarto número de la revista *L'Enseignement programmé*, en diciembre de 1968. |Pablo Moño Sánchez, "Para simplificar", en Georges Perec, *El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento* (Segovia: La uña RoTa, 2009).

← Fig 66.
Maqueta desmontable por plantas del Museo de la Automoción, archivo de Tuñón y Mansilla.

← **Fig 67.**
Organigrama sobre el que Perrec desarrolló *El aumento*.

En este punto del discurso, parece razonable pensar que la traducción arquitectónica a la estrategia de la "puesta en abismo", podría identificarse con un elemento contenedor que encierra en su interior sucesivas copias de sí mismo: la caja que contiene a la caja que a su vez contiene a la caja...Y en lo que a cajas se refiere, no podíamos pasar por alto a Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, cuya arquitectura defiende la recuperación de la misma como entidad arquitectónica.¹³⁰

Del extenso muestrario de cajas-proyecto que encontramos en su obra, nos centraremos en aquella que podríamos considerar como la "caja de cajas": el Museo de Automoción (2006), en Torrejón de la Calzada, Madrid. El edificio se alza como una enorme caja cilíndrica, de carácter unitario y escala infraestructural, como respuesta al (no) lugar entre vías en el que se asienta. Aprovechan la condición cerrada de la misma para fomentar una actividad introspectiva que les permita crear un mundo interior a partir de la proliferación de la caja en copias autosemejantes. De esta manera, el espacio interior queda perforado por los cilindros, consiguiendo una red de conexiones visuales que se cruzan entre las distintas alturas del edificio.

← **Investigación de la geometría circular.**

Fig. 68.
Planta del Museo de la Automoción. Repetición del círculo en el interior de unos límites.

La disposición en planta revela la estrategia de la "puesta en abismo": mediante la repetición de una figura geométrica tan elemental como el círculo, consiguen generar una complejidad espacial.¹³¹ En el caso de Perrec, la complejidad de la red textual se desarrolla en torno a un esquema lógico sencillo: se trata de un árbol de decisiones dicotómico, en el que, para cada una de las hipótesis planteadas, existen dos alternativas: la positiva o la negativa, cada una de las cuales conlleva una acción u otra. Así sucesivamente hasta agotar todas y cada una de las posibilidades que el organigrama ofrece.¹³² En él, se introducen puntos de retorno que reinician todo el proceso, recomenzando la descripción de los hechos siempre desde el principio. De este modo, la obra avanza, pero la acción no, ya que los hechos se repiten una y otra vez siguiendo el mismo patrón lógico.

Fig. 69.
Alzado del CICM de Madrid, heredero de la planta del museo de la Automoción al abatirla sobre el plano vertical.

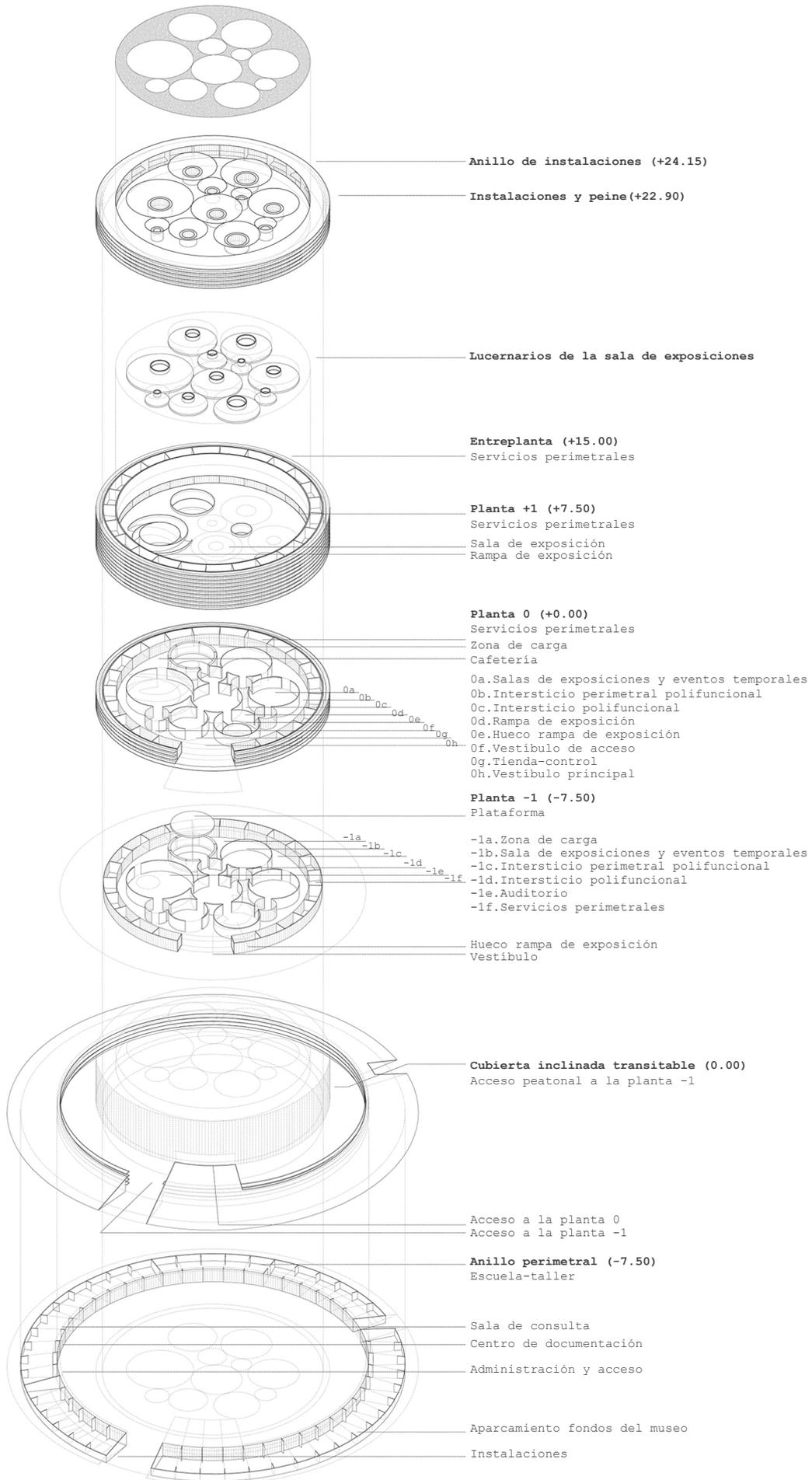
Fig. 70.
Planta del Concello de Lalín. Repetición del círculo en un esquema que tiende a la dispersión.

130 En el archivo de Mansilla+Tuñón se guarda una colección de cajas, una por proyecto, que contienen una imagen y una maqueta de cada uno de ellos. Dichas cajas están realizadas según el modelo abatible que Joseph Cornell elaboró para su proyecto *Cajas*. Esto evidencia la importancia que la caja tiene en la arquitectura de Tuñón y Mansilla, capaz de generar distintos proyectos -o familias de proyectos- a través de la aplicación de distintas acciones sobre ella para activar su geometría. |Juan Antonio Cortés, "Geometrías activadas. La arquitectura de Mansilla+Tuñón: Una aproximación", *El Croquis* 161 (julio 2012).

131 El Museo de Automoción forma parte de una serie de proyectos en los que investigan la geometría circular, iniciada por el proyecto del Concello de Lalín (2004). Ambos desarrollan un sistema de sucesivas repeticiones en base al círculo, con la diferencia de que en Lalín el sistema tiende a la dispersión, mientras que en el caso que nos ocupa, tiende a la concentración. Siguiendo con esta deriva interproyectual, el gran cilindro perforado del Museo de Automoción se convertirá en el CICM de Madrid (2007), al someterlo a un abatimiento vertical.

← **Una caja de cajas**
Fig. 71.
Imagen del espacio interior. El espacio diáfano de la caja contenedora queda perforado por los cilindros interiores.

132 El organigrama original creado por Perrec se incluye también la edición española, bajo el título 'El arte de abordar a su jefe de servicio. Expuesto por organigrama.' Funciona de la siguiente manera: tomando como ejemplo la primera acción: "Ir donde el Sr.X", se propone la hipótesis "¿Está en su despacho?" Si la respuesta es SÍ, entonces la acción correspondiente es "Llamar", pero si la respuesta es NO, entonces se debe "Aguardar su regreso en el pasillo". Seguidamente, se proponen las respectivas hipótesis para cada caso, así hasta completar todo el esquema. |Perrec, *El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento*, 90-91.



Detectar el patrón recurrente en el proyecto de Tuñón y Mansilla implica analizarlo en términos de sistema. A partir de un sencillo método de repetición y homotecia del cilindro, consiguen crear dos entidades de distinta naturaleza: por un parte, están los espacios herméticos o cerrados, identificados en planta con los círculos o coronas circulares; por otra, el espacio intersticial, abierto y continuo, que se genera entre ellos. En los sucesivos niveles de repetición la ley motriz es siempre la misma: los espacios cerrados encapsulan las partes fijas del programa, mientras que el espacio intersticial se destina siempre al programa expositivo, que puede adoptar distintas configuraciones.

Entrelazando este sistema de concatenación en planta con la estratificación del edificio en altura, asistimos al desarrollo del proyecto en base a una "estructura abismal". Comenzando desde el exterior y hacia el interior, encontramos:

El primer anillo cilíndrico, o perimetral, que se desarrolla en altura ocupando solo la planta sótano. Presenta una estructura radial compuesta por 48 módulos iguales en los que se organiza el programa: la escuela-taller, la parte administrativa y el aparcamiento de servicio para el museo. Se liberan 3 de los módulos para crear una rampa y una escalinata que resuelven el acceso, el cual se realiza a cota cero desde el exterior.

En su interior, de manera concéntrica, encontramos el segundo anillo cilíndrico, que se desarrolla en altura ocupando desde la planta sótano hasta la cubierta, conformando así la rotunda volumetría perceptible desde el exterior. Presenta una estructura radial compuesta por 24 módulos iguales -acoplada a la malla radial ya establecida- en los que se organiza el programa: servicios perimetrales en la planta sótano y baja, módulos-vitrina expositivos en la primera planta, locales para uso interno en la entreplanta y módulos de instalaciones en la cubierta. Se liberan 2 de los módulos para crear un vestíbulo que resuelve el acceso, el cual se realiza a cota tanto en la planta sótano, desde el espacio intersticial, como en planta baja, desde el exterior.

En su interior, de manera no concéntrica y de hecho con una disposición bastante azarosa, encontramos un conjunto de cilindros menores de diversos tamaños, que se desarrollan en altura ocupando desde la planta sótano hasta la planta primera. Presentan una estructura circular independiente para cada uno de ellos, en los que se organiza el programa: el auditorio en la planta sótano, y salas de exposiciones y eventos temporales en las distintas plantas. Se libera uno de los módulos para crear una gran rampa que resuelve la comunicación vertical principal, la cual se realiza desde la planta sótano hasta la primera planta, que se establece como un gran espacio expositivo diáfano.

En correspondencia con la posición y tamaño de los cilindros interiores, aparece un conjunto de lucernarios circulares, en cuyo interior, de manera concéntrica, encontramos un cilindro menor, que se desarrolla en altura atravesando el espesor de la cubierta hasta volcar sobre la primera planta. Presentan

← Fig.72.
Axonometría explotada del edificio, que explica la conjunción entre el sistema de repetición de los cilindros y la estratificación en planta.

1. Usted ha reflexionado seriamente, ha tomado una decisión y va a ver a su Jefe de Servicio para pedirle un aumento.

2. O bien su Jefe de Servicio está en su despacho, o bien su Jefe de Servicio no está en su despacho.

3. Si su Jefe de Servicio está en su despacho, usted llamaría y esperaría su respuesta.

4. Si su Jefe de Servicio no estuviera en su despacho, usted aguardaría su regreso en el pasillo.

5. Supongamos que su Jefe de Servicio no esté en su despacho.

6. En este caso usted aguarda su regreso en el pasillo.

*

1. Usted aguarda en el pasillo el regreso de su Jefe de Servicio.

2. O bien su Jefe de Servicio vuelve o bien su Jefe de Servicio no vuelve.

3. Si su Jefe de Servicio vuelve, usted irá a llamar a la puerta de su despacho y esperará su respuesta.

4. Si su Jefe de Servicio no vuelve, lo mejor que usted puede hacer es ir al despacho de al lado a ver a su compañera, la señorita Yolande.

5. Supongamos que su Jefe de Servicio tarde en volver.

6. En ese caso usted va a ver a la señorita Yolande.

*

1. Usted va a ver a la señorita Yolande.

2. Pero, o bien la srta. Yolande está en su despacho, o bien la srta. Yolande no está en su despacho.

3. Si la srta. Yolande estuviera en su despacho, usted podría, a condición de que ella estuviera de buen humor, claro, charlar un momento con ella mientras espera el regreso de su Jefe de Servicio.

4. Pero si la srta. Yolande no está en su despacho, a usted no le

queda más remedio que darse una vuelta por las distintas secciones cuyo conjunto constituye el todo o una parte de la organización donde usted está empleado mientras espera un momento más propicio para ir a ver a su Jefe de Servicio.

5. Supongamos que la srta. Yolande no esté en su despacho.

6. En ese caso usted se da una vuelta por las distintas secciones cuyo conjunto constituye el todo o una parte de la Organización donde usted está empleado y espera un momento más propicio para ir a ver a su Jefe de Servicio.

**

1. Usted va de nuevo a ver a su Jefe de Servicio.

2. O bien está en su despacho o bien no está en su despacho.

3. Si estuviera en su despacho, usted llamaría a la puerta y esperaría su respuesta.

5. Pero supongamos más bien que no esté en su despacho.

6. En ese caso usted aguarda su regreso en el pasillo.

*

1. Usted aguarda en el pasillo el regreso de su Jefe de Servicio.

2. O bien no tarda en volver o bien tarda en volver.

3. Si no tardase en volver, usted pondría ir a llamar a la puerta de su despacho y esperar su respuesta.

4. Pero si tardase en volver, lo mejor que usted podría hacer sería ir al despacho de al lado a ver a la srta. Yolande, su compañera.

5. Supongamos -cosa que se ve todos los días- que su Jefe de Servicio tarde en volver.

6. En ese caso, usted va a ver a la srta. Yolande.

Perec, El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento, 17-21.

una estructura circular, vaciada en su interior, a través de los que se introduce una iluminación cenital en el espacio expositivo.

Finalmente, estos patios de luz activan el espacio intersticial, generando un interesante contrapunto entre la figura envolvente y las piezas contenidas, en una sucesión de espacios concatenados por las concavidades y convexidades a las que da lugar la imbricación de los distintos volúmenes cilíndricos.

Una vez recorrido el proyecto, podemos entender cómo esta disposición espacial conforma todo un espacio maquinista en torno a los automóviles: los engranajes del motor se han ampliado hasta convertirse en la planta del proyecto. Y precisamente como una máquina concebía Perec el organigrama desarrollado en el *El aumento*. El conjunto de los seis personajes representa los engranajes de la misma, capaz de desarrollar, punto por punto, todo el procedimiento lógico que se desencadena frente a cualquier situación.¹³³

Esta máquina de la "abismación" continúa trabajando en un orden superior, abstrayendo ese patrón recurrente más allá de los límites del propio texto o del proyecto concreto. En el caso del Museo de la Automoción, nos falta todavía el círculo que encierra a todos los anteriores: el del reciclaje. Se incorpora de manera activa al proyecto en la solución del cerramiento, compuesto por "sillares" de carrocerías recicladas y prensadas, que se apoyan sobre una subestructura de bandejas metálicas. Así, el contenedor se genera desde su propio contenido, volviendo de nuevo sobre sí mismo.

Perec retomará, años después, *El aumento* en el capítulo XCVIII de *La vida instrucciones de uso*, su "texto de textos" por antonomasia, convirtiéndose en una más de las múltiples referencias sobre las que se construye la novela. Reservo al lector el placer de redescubrirlo, quien disfrutará al reencontrarse con los personajes y las visicitudes de *El aumento*, encarnados ahora en la historia de los Réol.

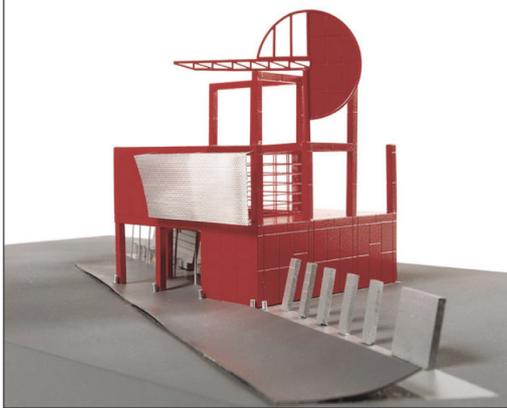
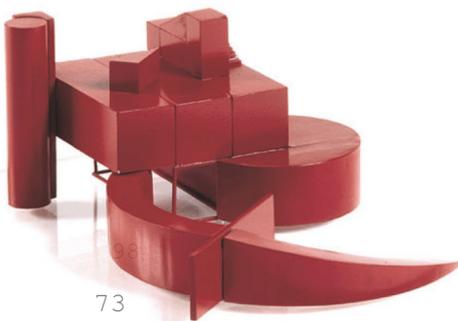
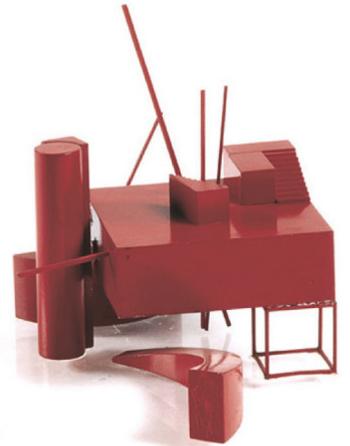
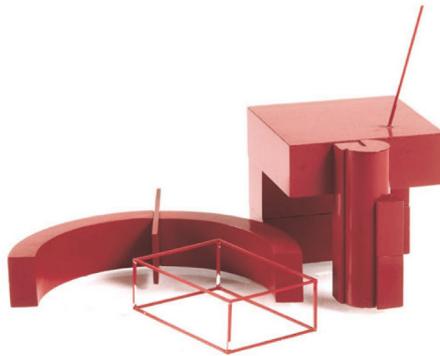
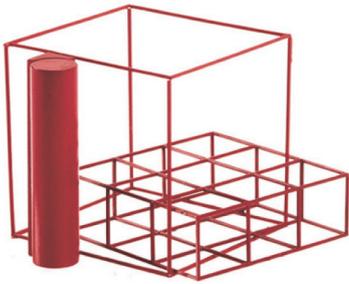
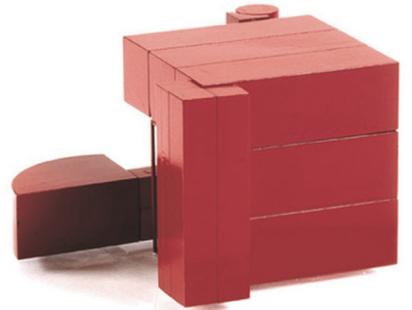
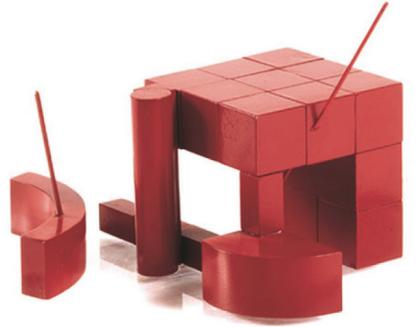
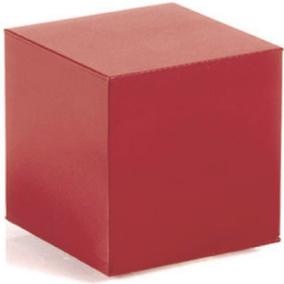
No es casualidad que el trabajo de Tuñón y Mansilla esté íntimamente ligado a los métodos utilizados por Oulipo y Perec. El Museo de la Automoción es un claro ejemplo de esto, aunque son ellos mismos los que afirman que, a veces, "las constricciones se convierten en el potencial para desarrollar los proyectos".¹³⁴ Y es que, al igual que otros arquitectos, hablan en muchos de sus textos sobre la arquitectura potencial, conscientes de que "hace referencia a Oulipo, el taller de literatura potencial de Queneau y Perec".¹³⁵

← Comienzo de la obra de *El aumento*. La numeración marca la intervención de cada uno de los personajes. Vemos como a partir del cuarto fragmento el texto se reinicia, comenzando de nuevo desde el mismo punto de la acción, pero con las variaciones que marca el esquema lógico.

133 El propio Perec nos explica cómo concibe la obra y, por tanto, cómo funciona la máquina: "Digamos que el conjunto de seis actores representa la máquina, y que el público representa al empleado. Ha planteado una cuestión, y la máquina le presenta todas las posibilidades, se dirige directamente a él". [Georges Perec, *Entretiens et conférences. Volume I, 1965-1978*, (París: Editions Joseph K., 2003), 119.

134 Díaz Moreno y García Grinda, "Una entrevista con Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón", 162.

135 *Ibidem*.



Combinatoria, aritmética y geometría

La literatura de Perec se ha convertido en un verdadero emblema oulipiano por su trabajo a partir de constricciones de entidad matemática y complejos algoritmos. Encontramos en su obra algunos textos menores que son el resultado de un ejercicio de pura combinatoria, pero sin duda *La vida instrucciones de uso* constituye el ejemplo más importante en lo que a su registro algorítmico se refiere, con una complejidad interna que sobrepasa la de cualquier otra obra.¹³⁶

Perec trasciende el ámbito de la literatura para adentrarse en las matemáticas y encontrar en ellas el detonante del proceso creativo. Esta búsqueda experimental interactúa a la perfección con el pensamiento arquitectónico. Son muchos los arquitectos que explican sus procesos proyectuales desde conocimientos pertenecientes a disciplinas ajenas a la propia arquitectura. En concreto, la metodología de la combinación y las permutaciones se trasladan a la arquitectura de la mano de Bernard Tschumi, quien proyectó el parque de La Villette (1982) utilizando una estrategia combinatoria.¹³⁷

Sabemos del gusto de Tschumi por la exploración de referentes multidisciplinares, desde la filosofía, hasta el cine o el psicoanálisis, que quedan reflejadas en su reconocido libro *The Manhattan Transcripts* (1981).¹³⁸ Quizás por ello mantenía un particular interés por los grupos de experimentación artística, como el Colegio de Patafísica y el Oulipo, que se consolidaban en París cuando él todavía era un joven estudiante de arquitectura.¹³⁹

136 Encontramos mecanismos combinatorios, por ejemplo, en las "81 recetas de cocina para principiantes" que aparecen en *Pensar/Clasificar*: en las que tres productos diferentes -lenguado, conejo y molleja- se preparan de 81 (es decir, 3^4) maneras diferentes, o en las "Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos" (243, es decir, 3^5) que podemos leer en *Lo extraordinario*. También el *Petit abécédaire illustré* (1969) es un dispositivo combinatorio vocálico-consonántico con alternancias dispuestas en orden alfabético. Es decir, Perec propone un juego basado en la secuencia vocálica A-E-I-O-U, combinada con cada una de las consonantes (BA-BE-BI-BO-BU), dando lugar a una frase asociada a una pequeña historia.

137 El proyecto para el parque de La Villette salió concurso en 1976, motivado por el proceso de renovación de una amplia zona de la ciudad de París, donde antiguamente estaba instalado el matadero y el mercado de carnes, que fueron cerrados en 1974. La propuesta ganadora de este primer concurso no llegó a ejecutarse, por este motivo se convocó un segundo en 1982 en el que, tras un largo proceso de decisión, se decidió premiar al proyecto de Tschumi. |Sitio web Tecne, dedicado a la difusión de artículos sobre arquitectura y urbanismo, "Parc de La Villette", Marcelo Gardinetti, <http://tecne.com/urbanismo/parc-de-la-villette> (consultada el 5 de octubre de 2017)

138 *The Manhattan Transcripts* es una obra teórico-visual que inicia investigaciones en torno a los límites de la arquitectura, en relación con los elementos notacionales y la intercambiabilidad de los mismos. |Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (Londres: Academy Editions, 1981)

139 En cuanto a las citadas referencias multidisciplinares, Tschumi explica el proyecto de La Villette aludiendo, entre otros, al filósofo Michael Foucault, con su obra *Locura y civilización* (1960), al escritor y crítico literario Maurice Blanchot o al psicoanalista Jaques Lacan. Además, en el artículo "Perec-Tschumi. Diálogos imaginarios" nombran explícitamente el interés que mantenía Tschumi por Oulipo. |Bernard Tschumi, "Locura y combinatoria", *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 270 (enero-febrero 1988). |Carlos G. Giménez, Marta Mirás y Julio Valentino, "Perec-Tschumi. Diálogos imaginarios", *Cahiers Georges Perec. Espèces d'espaces perecquiens* 12 (2015).

← Fig.73. Maquetas realizadas por Bernard Tschumi para el estudio del proceso combinatorio de creación de las folies, 1983.

← Exploración de la literatura combinatoria.

Fig. 74.

Manuscrito de G.Perec
Esquema para agotar todas las posibles variaciones en la elaboración de las cartas postales recogidas en *Lo in-fraordinario*.

← Apuntes preparatorios para *La vida instrucciones de uso*. Manuscritos de G.Perec

Fig. 75.

Esquema de distribución de la extensión de los distintos capítulos.

Fig. 76, 77.

Listas recogidas en el cuaderno de cargas, a partir de las cuales se establecen los 42 elementos obligatorios por cada capítulo.

Fig. 78.

Boceto para el plano del inmueble de *La vida instrucciones de uso*, que se establece a modo de organigrama en sección.

Fig. 79.

Apuntes para la resolución de la poligrafía del caballo en un tablero de 10x10.

← **Fig. 80.**

Esquema de la poligrafía del caballo sobre el tablero, el cual marca el orden de los capítulos.

Tanto en *The Manhattan Transcripts* como después en el parque de La Villette, el objetivo era desarrollar una teoría global que considerara los conceptos investigados en estas divagaciones arquitectónicas. Se trata de una metodología específica, que aúna al mismo tiempo lo inesperado, lo aleatorio y los dispositivos de alta racionalidad de naturaleza matemática. Igual que Perec lo consiguió en *La vida instrucciones de uso*, Tschumi logra introducir herramientas en el proceso de proyección que parecían no pertenecer a la esfera de la arquitectura.

En cuanto a *La vida instrucciones de uso*, Perec nos cuenta cómo transcurre la vida de los habitantes del edificio de la calle Simon-Crubellier número 11, y lo hace en base a una estructura matemático-geométrica: el bicuadrado latino ortogonal de orden 10.¹⁴⁰ Cada casilla de este bicuadrado -que podríamos considerar como un tablero- contiene un par de números, y además corresponde a cada uno de los capítulos de la novela, vinculados a las distintas piezas y personajes del inmueble. Mediante complejas permutaciones sobre esta estructura, obtiene un total de 42 elementos que deberán aparecer en el capítulo en cuestión.

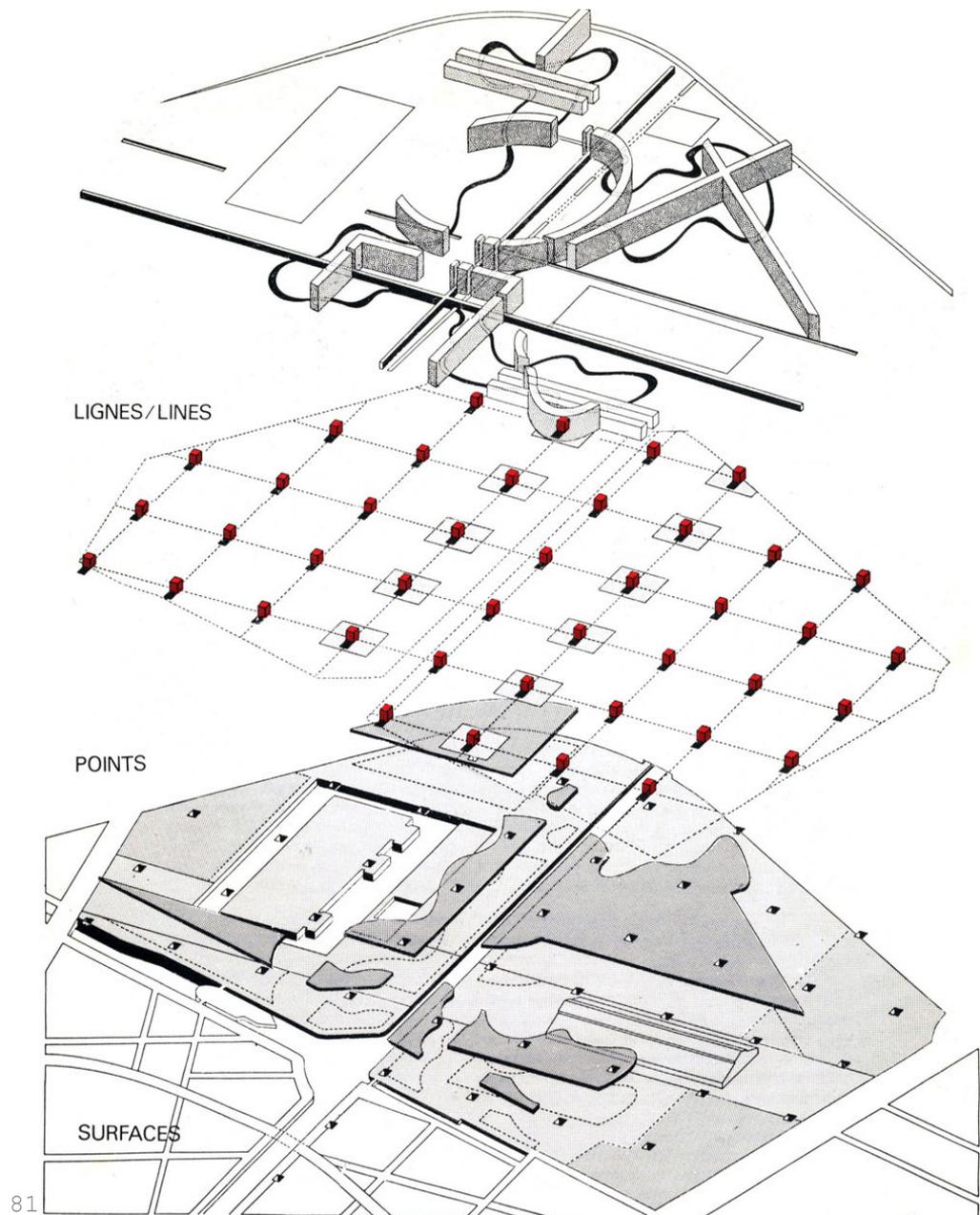
¹⁴¹ A su vez, la macro estructura de la novela se organiza sobre el bicuadrado latino, guiada por el movimiento que realiza el caballo de ajedrez sobre el tablero planteado, de manera que define en que personaje se centra la acción a cada momento. El propio Perec explica: "Se trata de que el caballo recorra las 64 casillas de un damero sin pararse más de una vez en la misma casilla (...) En el caso particular de *La vida instrucciones de uso* había que encontrar una solución para un damero de 10 x 10. Lo conseguí con muchos titubeos, más bien de milagro. La división del libro en seis partes proviene del mismo principio: cada vez que el caballo pasa por los cuatro bordes del cuadrado comienza una nueva partida."¹⁴²

Del mismo modo Tschumi, desarrolla el proyecto mediante la definición de unos elementos geométricos elementales sobre los que aplicará la estrategia combinatoria. Comienza por extender una trama cartesiana, neutra e ideal, de 120 metros de lado. Sobre ella realizará distintas operaciones a partir de tres elementos notacionales mínimos: el punto, la línea y la superficie, que suponen la activación de la trama y la generación de la forma. Esta malla uniforme se materializa mediante las *folies* -construcción-objeto que representa al elemento punto- que se construyen a modo de hitos de color rojo en los puntos de intersección de la cuadrícula. De esta manera la trama se convierte en una estructura inteligible y adquiere un valor referencial. Esta aproximación sintáctica a la arquitectura muestra una

140 Un bicuadrado latino es una matriz de orden nxn donde cada dígito aparece sólo una vez en cada fila y en cada columna. En el caso de Perec es ortogonal porque en cada una de dichas casillas aparece un par de números cuya combinación, en ese orden, no se repite a lo largo de todo el tablero.

141 A través de estos pares de números, el autor llega a un *cuaderno de cargas*, en el cual, para cada capítulo, se crea una lista de veintiún pares de temas. A cada par (a,b) del bicuadrado latino le corresponde el elemento «a» de la primera lista y el «b» de la segunda, obligándose a utilizar los 42 términos resultantes. La desviación producida en este sistema de permutaciones se soluciona mediante la pseudoquenina de orden 10, otro mecanismo matemático propuesto por Queneau. |Jesús Camarero, "Perec & Oulipo".

142 Las distintas constricciones logarítmicas utilizadas para la construcción de la novela, se explican en un texto del propio Perec, titulado "Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso*".



clara vocación formal, que le vincula directamente al modo de proceder del Oulipo y de otros arquitectos.¹⁴³

Tanto Perec como Tschumi asumen la geometría como un ente que subyace a todo el proceso creativo y que impone un orden autónomo y abstracto. En el caso de Perec, el esquema de su tablero se hace coincidir con la sección del edificio, creando así un organigrama que muestra la posición de cada uno de los vecinos en el bloque. Éste se sitúa al final del libro, para poder ubicarse simultáneamente en la trama y en el inmueble: de nuevo el sentido referencial que adquiere la retícula de La Villette.

143 Esta concepción de la arquitectura tiene mucho que ver con la práctica desarrollada por Eisenman en la década de los 60, cuando defendía que la arquitectura debía ser entendida como la sintaxis en el lenguaje, despojada de cualquier contenido semántico. A principios de los 80 dará un giro hacia el deconstructivismo que también tiene su lugar La Villette, ya que Tschumi le propuso diseñar una de las áreas del parque trabajando junto con el filósofo postestructuralista Jaques Derrida. Además de Eisenman, otros arquitectos como Piñón y Viaplana o Jean Nouvel participaron en el proyecto.

← Fig 81.
Axonometría
explotada del
parque de La
Villette, en la
que se muestran
los tres siste-
mas autónomos
superpuestos:
puntos, líneas
y superficies.

Volviendo al trabajo de Tschumi, cada una de las tres categorías planteadas se entiende como un sistema autónomo, fruto de la fragmentación del programa. Establece, por tanto, un sistema de objetos representado en puntos -las *folies*-, un sistema de movimiento representado en líneas, que generarán los recorridos y los dos ejes de la trama, correspondientes a los andadores principales del parque, y un sistema de espacios representado en superficies geométricas, caracterizado por las áreas de pavimento y vegetación. Los tres estratos se superponen de forma independiente, generando situaciones aleatorias en la estructura espacial del parque.

De ellos, el que merece mayor atención -en términos de combinatoria- es el sistema de puntos o *folies*. Se trata de construcciones cúbicas de 10'80 metros de lado, que resultan de la aplicación de distintos procesos formales. El primero es la subdivisión del cubo en 9 partes iguales. A continuación, cada una de estas partes se constituye como una pieza vinculada bien a una función estática -cuya configuración será de espacio cerrado: habitaciones y salas- o bien como elemento de movimiento -escaleras y rampas de distintos tipos-. Estos fragmentos autónomos de *folie* quedan inventariados en un catálogo, sobre el que se aplicarán las distintas permutaciones léxicas. Como él mismo explicaba: "Una permutación léxica supone tomar un elemento del cubo original y sustituirlo mecánicamente por otro del léxico (por ejemplo, e+7: cada elemento del cubo es cambiado por el elemento del léxico situado en séptima posición detrás suyo)".¹⁴⁴

De manera directa se establece la analogía con la traslación léxica S+7, una fórmula creativa característica del Oulipo inventada por el poeta Jean Lescure: "Consiste en partir de un texto base, literario o no, y, con ayuda de un diccionario, reemplazar en él cada sustantivo (S) por el séptimo (+7) que se encuentre en el diccionario elegido contando a partir del sustantivo".¹⁴⁵ El mismo principio podía ser aplicado con palabras de otra categoría gramatical. Como resultado de esta operación, el nuevo texto *prestigia* una ambigüedad característica en la que *se reconviene* el original, pero el sentido *camorrea* completamente.¹⁴⁶ De igual forma, todas las *folies* se asemejan entre sí -generadas a partir de los mismos elementos predeterminados- pero presentan formas particulares y variadas, asociadas a una función concreta.

Llegados a este punto, hemos visto como las dos obras se originan desde dispositivos de alta racionalidad. Sin embargo, dentro de este complejo mecanismo de permutaciones, Perec se permite ciertas transgresiones. Esta excepción que confirma la norma aparece, en el proyecto de Tschumi, en forma de una cinta

144 Bernard Tschumi, "Memoria del proyecto del Parque de La Villette", *Arquitectura* 270, 20.

145 Raymond Queneau, *Ejercicios de estilo* [1947. *Exercices de style*] (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 26.

146 Para descubrir las palabras que dan sentido a la frase, basta con acudir al diccionario de la RAE -se ha realizado utilizando la vigésimo segunda edición, (2001)-. en cuenta que, ahora, el mecanismo se aplica en sentido inverso, y que se salta solo entre palabras de la misma categoría gramatical: en este caso, de verbo en verbo.

curva e irregular, que se sale de la retícula ortogonal para conformar el recorrido que une los jardines temáticos: la denominada *promenade cinématique*. En su recorrido el espectador se convierte en el protagonista, conformando su propia experiencia perceptiva respecto a la multiplicidad de secuencias, de eventos, que genera la yuxtaposición de los tres sistemas autónomos. Esta misma multiplicidad de elementos está presente en la novela de Perec: *La vida instrucciones de uso* es una novela de novelas, en la que se superponen una multiplicidad de historias y de espacios que el lector puede recorrer con total libertad.

Esta lectura análoga entre los dos se fundamenta en la capacidad que ambos demostraron para fundir el trazado geométrico y la aritmética en virtud de unas operaciones que calculan exactamente el desarrollo de la obra. Plantearon un nuevo modo de afrontar el proceso creativo, cultivando una "locura combinatoria"¹⁴⁷ que, aunque pueda resultar excéntrica, evidencia que tanto en literatura como en arquitectura -y en las artes en general- escoger el camino "normal" es solo una posibilidad.

147 Tschumi desarrolla toda una explicación de La Villette en torno a la locura y la combinatoria en el artículo "Locura y combinatoria". En él defiende la tesis de que la locura sirve como punto constante de referencia en todo el parque urbano de La Villette. Considera que la locura, promovida por esta metodología combinatoria, puede ser también una cuestión arquitectónica, en el sentido de que también la arquitectura necesita salirse a veces de lo establecido para definir su realidad. | Bernard Tschumi, "Locura y combinatoria", *Arquitectura* 270.

o bien, por último



Consideraciones finales

Como se planteaba ya en la introducción, la voluntad de este trabajo parte de ese salto entre arquitectura y literatura que supone la búsqueda de símiles arquitectónicos correspondientes a las estrategias utilizadas por Perec. Quizás la primera reflexión que se asienta tras este recorrido sea la certidumbre de que ambas disciplinas resultan mucho más próximas entre sí de lo que parecía a priori, lo cual ha permitido reconocer algunos puntos en común en los que los límites entre las dos comienzan a difuminarse.

En primer lugar, ambas pueden ser entendidas como medio para comprender y analizar la realidad. Es decir, podríamos considerarlas como vehículos del pensamiento: como una herramienta con el potencial para reflexionar ya no sólo sobre la realidad circundante, sino también sobre la propia disciplina. Por otra parte, hemos visto como a consecuencia de la actitud de cada uno frente al acto creativo -implícito en las dos- aparece una infinidad de soluciones que oscilan entre "subjetividad y sistema":¹⁴⁸ entre la voluntad sensible del que responde a ciertas necesidades existenciales y el rigor del que aplica el método, sirviéndose de las virtudes productivas de la restricción a través de la autoimposición de unos límites en los que poder trabajar con total libertad.

De cualquiera de las maneras, arquitectura y literatura -y por extensión el resto de las artes- se encuentran siempre en un lugar común. Algo que no debemos olvidar, ya que permite tomar consciencia de su gran trascendencia: se trata de su vinculación inherente al contexto en el que se han generado. Un contexto que las define y que al mismo tiempo definen, convirtiéndose en el reflejo de un espacio y un tiempo determinados y, por supuesto, de una sociedad concreta.

A nivel académico, el estudio de la particular visión de Perec sobre la arquitectura -con su capacidad para desmenuzar las cuestiones más complejas desde la máxima sencillez- ha servido para valorar la importancia y la utilidad que tiene el "obligarse a ver con más sencillez"¹⁴⁹ en ámbitos como la arquitectura. Ya que a menudo, la solución a los problemas que se afrontan cotidianamente en la práctica arquitectónica, reside en planteamientos que consideran los aspectos básicos, capaces de abstraer el problema de sus circunstancias y de aportar una visión distinta que revele la solución. Precisamente desde esta

← Fig.82.
Georges Perec,
1978.

148 Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, "Apuntes de una conversación informal con Enric Miralles", 21.

149 Perec, *Especies de espacios*, 85.

actitud se han establecido las analogías entre arquitectura y literatura, prescindiendo de lo concreto de cada disciplina para lograr encontrar puntos de encuentro en cuanto a las estrategias utilizadas.

Respecto a las arquitecturas aquí presentadas, el estudio crítico de cada una de ellas plantea ya un interés y un aprendizaje en sí mismo. Sin embargo, el valor de esta investigación reside en el propósito de colocarlas dentro de un esquema relacional interdisciplinar, que promueve lecturas distintas y enriquecedoras frente a las que se habrían realizado desde el enfoque puramente arquitectónico.

Partiendo del estudio de las analogías establecidas, se han ido agregando distintos ejemplos pertinentes, contribuyendo así a una proliferación de los referentes presentados. Hasta tal punto que, muchos de estos elementos incorporados tangencialmente al discurso, han comenzado a establecer nexos de unión transversales entre aquellos puntos de partida aparentemente dispares. De esta manera, a partir de una primera restricción consistente en la limitación de los casos de estudio a seis ejemplos arquitectónicos, el esquema ha llegado a funcionar como un sistema casi autónomo, devolviendo vínculos y conexiones inesperadas -muchas veces desconocidas para mí- respecto a aquellas establecidas en un principio.

Los distintos fragmentos que conformaban el discurso han ido ensamblándose durante el desarrollo del trabajo, encajándose unos con otros como las piezas de un rompecabezas, en el que lo importante es, por encima de todo, la posibilidad de relacionar cada pieza con el resto. Ha comenzado a trazarse una red de conexiones que ponen en juego distintos ámbitos de conocimiento: ya no se trata de un esquema concéntrico en el que todas las líneas parten del nexo en común que representa Percec, sino más bien de "una red de líneas que se entrelazan"¹⁵⁰ y que ponen todo en relación.

Pero probablemente, el mayor de los valores que contiene este trabajo sea a nivel personal. Considero ésta como una de las experiencias académicas más reconfortantes que he realizado hasta ahora. Ha supuesto un redescubrimiento de las motivaciones iniciales, un recordatorio de que tanto la experimentación, el juego y el disfrute, como la dimensión introspectiva, son parte del proceso.

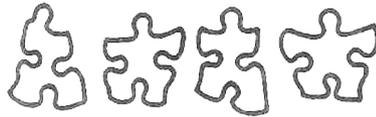
Por todo ello esta investigación no supone un capítulo más cerrado en mi trayectoria. La intención sería más bien la de considerar este trabajo como un conjunto de reflexiones inconclusas y abiertas a ser reinterpretadas y retomadas en un futuro. Del mismo modo, esta es una invitación a todo aquel que quiera aprovechar el impulso de este estudio para reescribirlo en base a su visión de la realidad, ya que, como decía Percec al referirse al puzzle, "a pesar de las apariencias, no se trata de un juego solitario".¹⁵¹

150 Percec, *Pensar/Clasificar*, 185.

151 Percec, *La vida instrucciones de uso*, 15.

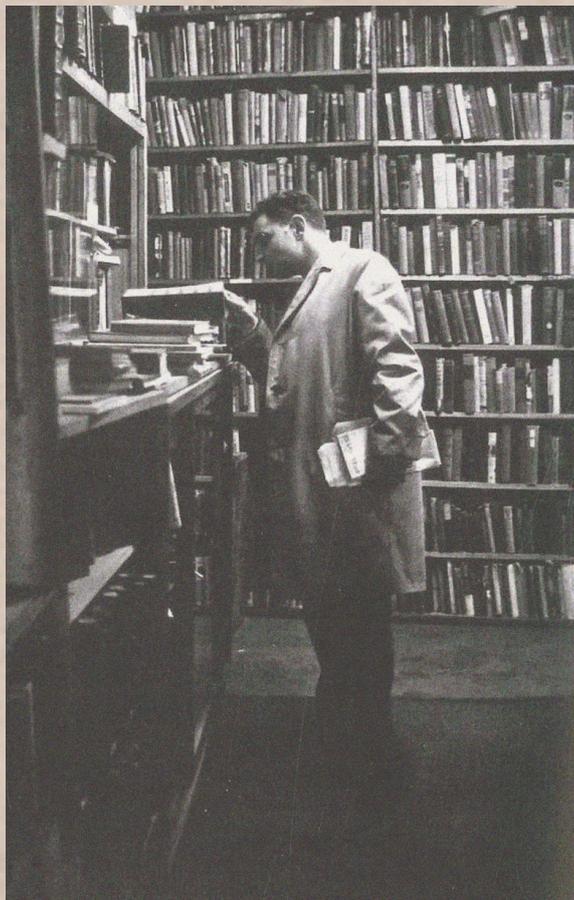
Hace ya unos años que *Especies de espacios* cayó en mis manos por primera vez, y recuerdo que ya entonces tuve la sensación de que ese libro encerraba mucho de lo que la arquitectura representaba para mí. Algo que quizás todavía no sabría identificar, pero que escapa a la grandilocuencia que tantas veces irrumpe en este ámbito. Se trata de algo mucho más sencillo y trascendente, que se deja entrever en nuestra naturaleza humana y en cada una de las vivencias que nos van moldeando en el día a día.

Porque, al fin y al cabo, "vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse".¹⁵²



152 Pereg, *Especies de espacios*, 25.

bibliografía y créditos



Bibliografía

1. Bibliografía de Georges Perec

La bibliografía de Georges Perec se ha organizado cronológicamente a partir de su edición original en francés. No obstante, para la redacción del trabajo se ha utilizado en la medida de lo posible la traducción al español, la cual queda referenciada como "edición consultada".

Perec, Georges. 1965. *Les choses. Une histoire des années soixante*. Edición consultada: 2016. *Las cosas. Una historia de los años sesenta*. Barcelona: Anagrama.

_____.1966. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* Edición consultada: 2009. *¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?* Barcelona: Alpha Decay.

_____.1967. *Un homme qui dort*. Edición consultada: 2013. *Un hombre que duerme*. Madrid: Impedimenta.

_____.1968. *L'Augmentation*. Edición consultada: 2009. *El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento*. Segovia: La uña RoTa.

_____.1969. *La disparition*. Edición consultada: 1997. *El secuestro*. Barcelona: Anagrama.

_____.1972. *Les Revenentes*. París: Julliard.

_____.1974. *Espèces d'espaces*. Edición consultada: 1999. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

_____. a.1975. *Tentative d'épusiment d'un lieu parisien*. Edición consultada: 2014. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____. b.1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Edición consultada: 2014. *W o el recuerdo de la infancia*. Palencia: Menoscuarto ediciones.

_____.1976. *Alphabets*. París: Éditions Galilée.

_____. a.1978. *Je me souviens*. Edición consultada: 2006. *Me acuerdo*. Córdoba: Berenice.

_____. b.1978. *La Vie Mode d'Emploi*. Edición consultada: 2015. *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.

_____.1979. *Un Cabinet d'amateur*. Edición consultada: 1989. *El gabinete de un aficionado*. Barcelona: Anagrama.

_____.1985. *Penser/Classer*. Edición consultada: 2007. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa.

← Fig.83.
Georges Perec
en la librería
Shakespeare &
Co. París, 1965

_____.1989. *L'Infra-ordinaire*. Edición consultada: 2008. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

_____.1990. *Je suis né*. Edición consultada: 2006. *Nací: textos de la memoria y el olvido*. Madrid: Abada Editores.

_____.1997. Cuatro figuras para *La vida instrucciones de uso*. Suplementos Anthropos 34 (septiembre).

_____.2003. *Georges Perec, Entretiens et conférences. Volume I, 1965-1978*. París: Editions Joseph K.

2. Bibliografía sobre Georges Perec

Bellos, David. 1993. *Georges Perec. A Life in words*. Londres: Harvill.

Fundación Luis Seoane. 2011. *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. Madrid: MAIA Ediciones.

G.Giménez, Carlos; Mirás, Marta y Valentino, Julio. 2015. *Perec-Tschumi. Diálogos imaginarios. Cahiers Georges Perec. Espèces d'espaces perezquiens 12* (2015).

Maillier, Bénédicte. 2011. *Littérature/Architecture. Georges Perec, archi-lecture du quotidien. Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perezquiennes*, versión online. (junio)

Salceda, Hermes. 2001. La reconstrucción de la memoria en *La Disparition* de Georges Perec. Elena Real, Dolores Jiménez y Domingo Pujante Gonzáez, eds. En *Écrire, traduire et représenter la fête. VIII Coloquio de la Asociación de profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

Tudelilla, Chus. 2016-2017. *La vida instrucciones de uso*. Exposición y ciclo de conferencias de la galería-librería La Casa Amarilla. Zaragoza, 16 de noviembre de 2016 a 11 de febrero de 2017.

Sitios web

Sitio web oficial de la Association Georges Perec. <http://associationgeorgesperec.fr/> (consultada entre agosto y noviembre de 2017)

Sitio web oficial de la Revista Ñ. *Georges Perec: instrucciones para una vida de palabras*. https://www.clarin.com/literatura/georges-perec-instrucciones-para-una-vida-de-palabras_0_Hk-27mOlnwmx.html (consultada el 17 de agosto de 2017).

3. Bibliografía general

Alison y Peter Smithson. 1994. *Changing the Art of Inhabitation Mies' pieces, Eames' dreams, The Smithson*. Edición consultada: 2001. *Cambiando el arte de habitar. Piezas de Mies, Sueños de los Eames, los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili.

Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 270 (enero-febrero 1988).

- AV Monografías 195. *Shigeru Ban. Social Beauty* (2017).
- Bigas Vidal, Monserrat. 2005. Enric Miralles. Procesos metodológicos en la construcción del proyecto arquitectónico. Tesis doctoral. Departamento de dibujo, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.
- Brainard, Joe. 1975. *I remember*. Edición consultada: 2009. *Me acuerdo*. Madrid: Sexto Piso.
- DC papers 17-18. *Enric Miralles, 1955-2000* (febrero de 2009).
- De Molina, Santiago. 2013. *Múltiples estrategias de arquitectura*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- _____. 2016. *Hambre de arquitectura. Necesidad y práctica de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- El Croquis*. 161. *Mansilla + Tuñón* (2012).
- El Croquis: Enric Miralles 1983-2000*, recopilación de números 30+49/50+72(II)+100/101 (2005).
- Flora, Nicola; Giardiello, Paolo; Postiglione, Gennaro, eds. 2006. *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*. Milan: Electa.
- Lichtenstein, Claude; Schreggenberger, Thomas; eds. 2001. *As found. The Discovery of the ordinary*. Baden (Suiza): Lars Müller Publishers.
- M. Rovira, Josep, ed. 2011. *Enric Miralles, 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Miralles, Enric, ed. 1986. *Upper Lawn, Folly Solar Pavillion. Alison and Peter Smithson*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña.
- _____. 1993. *Acceder*. Conferencia presentada en el ciclo *Arquitectura: la pequeña dimensión*, Universidad Menéndez y Pelayo, Santander, 19 a 23 de junio, 1993.
- _____. 1997. *Espanoles en Japón*. Enric Miralles. Takaoka, Unazuki. *Arquitectura Viva* 52 (enero-febrero).
- Mondiano, Patrick. 1978. *Rue des Boutiques obscures*. Edición consultada: 2010. *Calle de las tiendas oscuras*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. *Dans le café de la jeunesse perdue*. Edición consultada: 2008. *En el café de la juventud perdida*. Barcelona: Anagrama.
- Moneo, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: ACTAR.
- Muro, Carles. 2007. *Arquitecturas fugaces*. Madrid: Lampreave.
- Oulipo. 1973. *La Littérature potentielle*. París: Gallimard.
- _____. 1981. *Atlas de Littérature potentielle*. París: Gallimard.
- Queneau, Raymond. 1947. *Exercices de style*. Edición consultada: 2011. *Ejercicios de estilo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Risselada, Max, ed. 2011. *Alison & Peter Smithson. A Critical Anthology*. Barcelona: Polígrafa.

Rossi, Aldo. 1981. *A scientific Autobiography*. Edición consultada: 1998. *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sebald, W.G. 1995. *Die Ringe des Saturn*. Edición consultada: 2008. *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama.

_____. 2001. *Austerlitz*. Edición consultada: 2002. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.

Spellman, Catherine; Unglaub, Karl; eds. 2004. *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili

Tschumi, Bernard. 1981. *The Manhattan Transcripts*. Londres: Academy Editions.

Valcarce Labrador, María Teresa. 1999. El Nuevo Brutalismo: una aproximación y una bibliografía. *Cuaderno de notas*. *Revista del Departamento de Composición de la ETSAM* 7 (diciembre).

Vélez Santamaría, David. 2016. La imagen en la primera Arquitectura posmoderna. La exposición *Parallel of life and art* (1953). Trabajo Fin de Máster en Arquitectura, Crítica y Proyecto, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.

Walker, Enrique, ed. 2010. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zabalbescoa, Anatxu; Rodriguez Marcos, Javier; eds. 1999. *Miralles-Tagliabue, arquitecturas del tiempo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zaragoza de Pedro, Isabel. 2015. Entre la geometría y la iconografía. Notas en los márgenes a documentos de Enric Miralles (1991-1993). Tesis doctoral. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica 1 (EGA 1), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Sitios web

Blog de Eduardo Berti. *Perec es excelente*. <http://eduardober-ti.blogspot.com.es> (consultada el 7 de noviembre de 2017).

Blog *Homenaje a Enric Miralles* vinculado a la Fundació Enric Miralles. <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/ringo-rrangos/> (consultada entre agosto y septiembre de 2017)

Blog oficial de la revista *Tectónica*. *Naked House*, Shigeru Ban. <http://tectonicablog.com/?p=74697> (consultada el 3 de noviembre de 2017).

Portal en línea del Programa Cultural Tierra Adentro. Redacción Tierra Adentro y Alejandro Merlín. *La mise-en-abyme*. <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-mise-en-abyme> (consultada el 28 de octubre de 2017).

Sitio web oficial del Oulipo. <http://oulipo.net/> (consultada entre agosto y noviembre de 2017).

Sitio web *Tecne*, difusión de artículos sobre arquitectura y urbanismo. *Parc de La Villette*. <http://tecne.com/urbanismo/parc-de-la-villette> (consultada el 5 de octubre de 2017)

Créditos de imágenes

Figura 1: Bloc de notas de Alfredo Aracil. *Perec y lo extraordinario*. <https://alfredoaracil.wordpress.com/2012/11/15/perec-y-lo-infraordinario/> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 2, 5, 6, 7, 8, 10, 14, 15, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83: Fundación Luis Seoane. 2011. *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. Madrid: MAIA Ediciones.

Figura 3: Sitio web de la revista digital Fronterad. <http://www.fronterad.com/?q=mapas-nuevas-geografias&page=&pagina> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 4: Sitio web The New York Review of Books. <http://www.nybooks.com/daily/2015/04/08/georges-perec-lost-novel/> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 9: Sitio web Terras. Jean-Charles Depaule, Pierre Getzler. *Georges Perec, de tal, de stad*. <http://tijdschriftterras.nl/georges-perec-de-taal-de-stad/> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 11, 13, 20, 21, 22: M. Rovira, Josep, ed. 2011. *Enric Miralles, 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 12: Blog Homenaje a Enric Miralles vinculado a la Fundación Enric Miralles. <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/ringorranos/> (consultada entre agosto y septiembre de 2017)

Figuras 16, 19: Zaragoza de Pedro, Isabel. 2015. *Entre la geometría y la iconografía. Notas en los márgenes a documentos de Enric Miralles (1991-1993)*. Tesis doctoral. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica 1 (EGA 1), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Figura 17: Blog Arquitectura Catalana. <http://arquicatalana.blogspot.com.es/2012/08/desembre-de-1993.html> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 18: *El Croquis: Enric Miralles 1983-2000*, recopilación de números 30+49/50+72(II)+100/101 (2005).

Figura 23: Sitio web Walker.Parallel of Life and Art. <https://walkerart.org/magazine/gdnip-12-parallel-of-life-and-art> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 24, 25, 26, 27: Sitio web Galería Tate. <http://www.tate.org.uk> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 28: Sitio web Urbanologia. Cuando la arquitectura aún intentaba cambiar la sociedad. <http://urbanologia.tau.ac.il> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 29: Sitio web oficial El País. Heroico y cotidiano a la vez: el legado de Alison & Peter Smithson. https://elpais.com/elpais/2012/04/09/del_tirador_a_la_ciudad/1333964847_133396.html (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 30, 31, 32: Fotogramas extraídos del vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=hv7ipQdUrYk> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 33, 34, 35: Fotogramas extraídos del vídeo. <https://vimeo.com/203859098>. (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 36, 37, 44: Alison y Peter Smithson. 1994. *Changing the Art of Inhabitation Mies' pieces, Eames' dreams, The Smithson*. Edición consultada: 2001. *Cambiando el arte de habitar. Piezas de Mies, Sueños de los Eames, los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili.

Figuras 38, 39: Lichtenstein, Claude; Schreggenberger, Thomas; eds. 2001. *As found. The Discovery of the ordinary*. Baden (Suiza): Lars Müller Publishers.

Figuras 40, 41: Sitio web galería Socks. Alison and Peter Smithson' Upper Lawn Pavilion. <http://socks-studio.com/2017/01/21/alison-and-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion-also-known-as-the-solar-pavilion-1959-1962/> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 42: Blog Arquitecturas silenciosas. Pabellón Upper Lawn.1962.Peter y Alison Smithson. <http://arquitecturassilenciosas.blogspot.com.es/2011/08/pabellon-upper-lawn-1962-peter-y-alison.html> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 43: Portfolio de Arquitectura y Diseño Urbano. Javier Pérez Igualada. <http://jpiarquitectura.blogspot.com.es/2011/05/la-arcadia-desalinada-upper-lawn.html> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51: AV Monografías 195. *Shigeru Ban. Social Beauty* (2017).

Figuras 52, 53: Sitio web Architettura Amica. http://web.tiscali.it/Architettura_Amica/afcPagSchede/AFC-caseoggi-segnal4.html (consultada en noviembre de 2017)

Figura 54: Portfolio de proyectos de Lewis Denson. Investigación, Iglesia de San Pedro, Klippan. <https://lewisdenson.wordpress.com/2016/02/20/research-st-peters-church-klippan/> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 55, 56, 57, 61: Sitio oficial Hic arquitectura. Sigurd Lewerentz, Sankt Petri, Klippan. <http://hicarquitectura.com/2017/06/aeb-14-sigurd-lewerentz-sankt-petri-klippan/> (consultada en noviembre de 2017)

Figura 58: Sitio web <http://blog.buildllc.com/wp-content/uploads/2011/12/3-Klippan-St-Petri-baptismal.jpg> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 59, 62, 63, 64, 65: Flora, Nicola; Giardiello, Paolo; Postiglione, Gennaro, eds. 2006. *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*. Milan: Electa.

Figura 60: Sitio web <https://i.pinimg.com/originals/54/d6/d6/54d6d6d284aa335d88345bdc386c3a23.jpg> (consultada en noviembre de 2017)

Figuras 66, 68, 69, 70, 71, 72: *El Croquis*. 161. Mansilla + Tuñón (2012).

Figura 67: Perec, Georges. 2009. *El aumento, seguido de: El arte de abordar a su jefe de servicio para pedirle un aumento*. Segovia: La uña RoTa.

Figura 73: Sitio web Architonic. Maintenant-Bernard Tschumi at the Pompidou Centre. <https://www.architonic.com/en/story/klaus-leuschel-maintenant-bernard-tschumi-at-the-pompidou-centre/7000944>. (consultada en noviembre de 2017)

Figura 80: Elaboración propia

Figura 81: *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. 270 (enero-febrero 1988).

Créditos de títulos

Para los títulos principales del trabajo, así como para los anexos, se han utilizado citas pertenecientes a distintas obras de Perec:

El mundo como rompecabezas. Perec, Georges.1985. *Penser/Clasificar*. Edición consultada: 2007. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 163.

Notas sobre lo que busco. Perec. *Pensar/Clasificar*, 15.

La conquista del espacio. Perec, Georges.1974. *Espèces d'espaces*. Edición consultada: 1999. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 131.

En una red de líneas que se entrelazan. Perec. *Pensar/Clasificar*, 185.

O bien, por último. Perec. *Pensar/Clasificar*, 63.

Escribo: vivo en mi hoja de papel. Perec. *Especies de espacios*, 31.

Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo. Perec. *Pensar/Clasificar*, 23.

Puertas. Perec. *Especies de espacios*, 64.

Me acuerdo. Perec, Georges.1978. *Je me souviens*. Edición consultada: 2006. *Me acuerdo*. Córdoba: Berenice.

Fragmentos de un trabajo en curso. Perec. *Especies de espacios*, 43.

