

LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Batori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Batori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA	49
The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, Zsolt Bátori (Coord.)	51-55
TEXTO INVITADO	57
El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de Robert Hopkins . Traducción de Andrés Luna Bermejo	59-79
ARTÍCULOS	81
Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, Paloma Atencia-Linares	83-96
What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? Guilherme Ghisoni da Silva	97-116
La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, Esther González Gea	117-132
Fotografía y Post-Realidad, Adolfo Muñoz García y Ana Martí Testón	133-141
Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, Hasan G. López Sanz	142-155
La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), Julimar Mora Silva	156-180
Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, Mar García Ranedo	181-201
El asco en la fotografía documental, Mª Jesús Godoy Domínguez	202-216
Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, Milagros García Vázquez	217-232
Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, Eunice Miranda Tapia	233-245
A imagem-enigma na fotografia contemporânea, Mônica Zarattinia	246-263
La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, Víctor Murillo Ligorred	264-275

MISCELÁNEA	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña	294-311
RESEÑAS	313
Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín	315-316
Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide	320-322
De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.





L'OCENTE

MISCELÁNEA

Invención: arquitectura sin Arquitectura

Invention: architecture without Architecture

José Antonio Ruiz Suaña*

Resumen

Este trabajo se propone como una superposición de nociones, intuiciones, reflexiones en torno al concepto de *invención*. A partir de sugerencias aparecidas en la lectura del texto *Psyche: invenciones del otro* de Jacques Derrida, de lecturas de textos del arquitecto Alejandro de la Sota y de su obra, se propone una interpretación acerca de la invención –en este caso– en la arquitectura.

Palabras clave: invención, arquitectura, Derrida, Alejandro de la Sota, arquitecto

Abstract

This paper is proposed as a superposition of notions, intuitions, reflections on the concept of invention. An interpretation about the invention in the field of architecture is proposed based on suggestions that appear in the reading of the text *Psyche: Inventions of the Other* by Jacques Derrida, together with readings of texts by the architect Alejandro de la Sota and his work.

Key words: invention, architecture, Derrida, Alejandro de la Sota, architecture

En tanto no recojas sino lo que tú mismo arrojaste,
todo será no más que destreza y botín sin importancia;
sólo cuando de pronto te vuelvas cazador del balón
que te lanzó una compañera eterna, a tu mitad, en impulso
exactamente conocido, en uno de esos arcos
de la gran arquitectura del puente de Dios:
sólo entonces será el saber-coger un poder;
no tuyo, de un mundo.
R. M. Rilke

Nos enfrentamos a este texto como el orador de la introducción de Jacques Derrida en *Psyché: invenciones del otro*.

Un orador tiene el coraje de presentarse delante de sus invitados, parece no saber lo que va a decir. Declara con insolencia que se prepara para improvisar. Va a tener que inventar ahí mismo, en ese mismo lugar, se pregunta todavía: ¿qué voy a tener que inventar?. (Derrida, 1987)

En ese texto acerca de la invención intentaremos reflexionar sobre la posibilidad o imposibilidad de la invención en la Arquitectura y una interpretación de cómo ésta

* Universitat Politècnica de València, España. jruizsua@gmail.com
Artículo recibido: 3 de mayo de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

se produce. La propia intención de invención quizá nos aparta de su posibilidad. Diríamos mejor que, lejos de la intención de inventar, intentamos descubrir.

El título del presente texto anuncia el argumento que pretende desarrollar. *Invención: arquitectura sin Arquitectura*, se manifiesta la ausencia/presencia de una mayúscula que, sin embargo, parece indicar cierta voluntad de que acontezca la *arquitectura* aunque con la pretensión de prescindir de la *Arquitectura*. La misma palabra *escrita* dos veces indica un leve matiz semántico, el orden en que están *escritas* no se puede invertir sin que se modifique su sentido –imposible realizar oralmente el matiz que incorpora la mayúscula/minúscula–; una sutil diferencia que enfrenta la *arquitectura* a la *Arquitectura*, negando la segunda pero *sin* poder prescindir *una de Otra*.

Este juego especulativo, como en un *espejo*, es el que da cuenta de la invención, si ésta es posible. Desde el principio del presente texto, queremos manifestar algo que atraviesa toda nuestra reflexión: la *invención* –como en el mito de Psyché y Eros– es más bien un *descubrimiento*.



Figura 1
Psyché et l'amour. Simon Vouet. 1626-1629
 Óleo sobre lienzo. 112 × 165 cm
 Musée des Beaux-Arts de Lyon

Lo que aquí queremos exponer surge a partir de la lectura del texto de Jacques Derrida *Psyché: invenciones del otro*, tomando de él, fundamentalmente las nociones o acepciones que señala sobre el término *invención*, esto es, la invención como capacidad (tener inventiva), la invención como acto (cómo/cuándo se inventa) y la invención como contenido (qué es lo inventado). Intentaremos establecer una relación entre estos tres conceptos y su posible correlato con el hecho creativo en la arquitectura. No

consta que el arquitecto Alejandro de la Sota conociera o se interesara por los textos de Jacques Derrida pero los escritos del arquitecto pueden servir para interpretar sus intuiciones y experiencias en su tarea profesional y cómo, en cierto modo, sintonizan con nociones y conceptos del filósofo.

La complejidad y riqueza del texto de Jacques Derrida lleva a desarrollar únicamente algunas relaciones entre capacidad, acto y contenido de la invención. Pero sin duda, al abordar el texto es insoslayable la cuestión sobre “el otro” en la invención, presente ya en el título del texto de Jacques Derrida. Como en éste, “el otro” también atraviesa toda la reflexión que aquí se propone.

A través de una interpretación –sin duda simplificadora– nos hacemos cargo de este tema fundamental. Así pues, ¿qué es “el (lo) otro” en el marco conceptual que manejamos aquí?. Entendemos una doble identificación. Por una parte “lo otro” se presenta como la *arquitectura*, enfrentada, reflejada, opuesta, pero inevitablemente referida a la *Arquitectura* disciplinar, institucional, académica, transmisible y ortodoxa; por otra parte consideramos y nos referimos a “lo otro” como el objeto de invención, esto es, “lo otro” como lo que acontece frente al autor en el proceso creativo, el objeto es “(el) lo otro” ante el sujeto de la invención: el autor.

Invención: capacidad, acto, contenido

La invención en Arquitectura es algo sobre lo que cabe preguntarse ¿qué opera en el interior de la *caja negra* del proceso creativo?. El texto de Derrida *Psyché: invenciones del otro* despliega una reflexión sobre la invención, caracterizando su condición y distintas nociones de la misma. Como en el mito de Psyche y Eros, parece que en el hallazgo, en la novedad, en cierta sorpresa, se manifiesta que el autor pone en juego sus capacidades para producir un objeto que participa de la Arquitectura.

Nunca se ha autorizado (de ahí el estatuto y la convención) a decir de Dios que inventa, incluso si su creación –se ha pensado– funda y garantiza la invención de los hombres; nunca se ha autorizado a decir del animal que inventa, incluso si su producción y su manipulación de instrumentos se parece, a veces se dice, a la invención de los hombres. Por el contrario los hombres pueden inventar dioses, animales, y sobre todo animales divinos. (Derrida, 1987)

Resulta complejo discernir cuándo y por qué a una obra se le puede atribuir la pertenencia a la Arquitectura, o que participe de ella. Quizá, más bien, se puede reconocer que en ella acontece una arquitectura, o como dice el propio Alejandro de la Sota “consigue efectos arquitectónicos”. (Sota, 1989: 74)

Por una parte la invención se refiere a las ideas y a las cosas que se inventan; por otra parte se refiere a la forma –en el sentido de configuración, conformación, figura– a cómo es la invención. En general se considera que las ideas no son objeto de invención, no pueden *registrarse*; pero algunas ideas son un nuevo camino que puede llevarnos a encontrar nuevas formas, nuevas maneras de decir y de hacer, ideas que ya no necesitan el objeto –la obra– que originaron y se muestran como actitudes, estrategias, programas de procesos creativos. Las ideas sólo se pueden transmitir diciéndolas, escribiéndolas, dibujándolas: dándoles forma.

Crear –“producir algo de la nada”– por antonomasia es solamente a Dios a quien pertenece; en su acercamiento, el hombre crea; tanto más elevado será su arte cuanto

mayor sea este acercamiento. Unida a esta elevación, a esta pureza en la concepción, va la supervivencia de la obra de arte; su valor se mide por esta supervivencia. No es necesaria la sobrevivencia de la obra en sí; basta con que exista en la idea que alentó su creación. (Sota, 2002, 1956: 149)

Por la invención se hace *venir* (inventar) y se *encuentra* –en el quehacer del arquitecto– la manera, la forma de la obra. En ocasiones, la obra, es Arquitectura.

En el texto de J. Derrida se propone cierta polisemia de la palabra *invención*. En primer lugar podemos llamar invención, a la *capacidad* de inventar, la aptitud supuesta natural y genial de inventar –nosotros preferimos considerar que también y sobre todo puede ser una aptitud adquirida, aprendida– la inventiva. Se puede decir que un arquitecto tiene invención, tiene ocurrencia. También llamamos invención a la experiencia, al *acto*, a la primera vez que acontece lo nuevo, a la aparición de la novedad. Por último en tercer lugar, también es invención el *contenido* de la novedad, la cosa inventada.

Intentaremos rastrear en el quehacer del arquitecto Alejandro de la Sota las nociones de invención tanto de ideas (no consideradas *registrables*) como de formas (artefactos arquitectónicos), así como la capacidad, acto y contenido de invención.

Liebre por gato

Podemos aproximarnos a la *capacidad* de invención de un arquitecto a partir de una frase de Alejandro de la Sota: “es el arquitecto el único que intenta dar “liebre por gato””. (Sota, 2002, 1955: 142) Esta breve cita consideramos que está cargada de contenido y matices, en sí misma constituye una invención: al intercambiar la posición de la habitual expresión aparece la *ironía* instantánea de un *engaño benéfico* frente al engaño nocivo de dar “gato por liebre”: Se trata de dar algo mejor de lo que se espera, acontece lo inesperado. Esto aparece en el entorno *alegórico* en que se produce y origina la expresión “liebre por gato”.

Se trata, de cierta manera, de un reflejo especular del dicho popular. La ironía implica siempre cierto humor, un humor al servicio del énfasis de lo que se pretende señalar con la ironía. Doble ironía: “dar gato por liebre” que expresa un engaño, se subvierte irónicamente –con humor– para expresar un engaño benéfico.

Aparece así, en la expresión “liebre por gato”, la alegoría y la ironía, como una imagen *especular* entre la tendencia narrativa de la alegoría –que incorpora el tiempo a una ficción sobre el proceso del quehacer del arquitecto– y la instantaneidad de la ironía en la expresión “liebre por gato” que simultáneamente invierte el engaño habitualmente nocivo en otro nuevo benéfico. La invención radica en la novedad por subversión del orden de las palabras *liebre* y *gato* que al invertirse como y *por* un espejo incorpora al engaño un fin benéfico. En cierto modo, la cita “es el arquitecto el único que intenta dar “liebre por gato”” ejerce en ella misma lo que dice, que es la capacidad del autor: hace uso de la cita a la vez que ésta se menciona. La capacidad inventiva (invención) del arquitecto proporciona algo mejor de lo que se espera: la invención necesita lo esperado, lo previsto, para producirse la subversión, la alteración de las expectativas, el acontecimiento, lo nuevo, lo singular.

Más adelante veremos de nuevo la presencia de alegoría e ironía, contrapuestas, complementándose, mirándose una a otra, en el acto y el contenido de la invención arquitectónica.



Figura 2
El espejo psiqué. Berthe Morisot. 1876
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

En la expresión “dar liebre por gato” se intuye ya en qué radica la capacidad de invención, pero recordando lo ya señalado sobre el sujeto y el objeto de la invención, vemos que Alejandro de la Sota se refiere a intuiciones sobre su experiencia creativa como el sujeto capaz de ser sobrepasado y dislocado por cada nueva obra.

Pueden dividirse todos los artistas en dos únicos grupos: los que saben hacer la siguiente obra y los que no saben hacerla: los primeros son los artesanos, “quien hace un cesto hace cientos”; los segundos son artistas auténticos, los únicos que realmente

lo son. Estos últimos, sin saber, harán su nueva obra, obra de arte. (Sota, 2002: 44)

La invención como capacidad no es otra cosa que abrirse a la posibilidad de que el sujeto acepte lo imprevisto fuera de donde lo espera, de lo que ya sabe y puede. Alejandro de la Sota parece intuir y experimentar lo que J. Derrida precisa citando a Levinas.

El sujeto es un anfitrión que debe acoger lo infinito más allá de su capacidad de acogida. Acoger más allá de su capacidad de acogida: eso quiere decir que debo recibir o que recibo allí donde no puedo recibir, allí donde la avenida del otro me excede[...] El arribante no constituirá, pues, acontecimiento sino allí donde yo no soy capaz de acogerlo, donde lo acojo, precisamente, allí donde no soy capaz de ello. La llegada del o de lo arribante es lo otro absoluto que cae sobre mí. (Derrida, 2006: 94)

No hay mayor presencia que la ausencia

La lectura atenta de los textos de Alejandro de la Sota deja ver una constante actitud de *pensar*, entendiendo este pensar no únicamente como el proceso mental reflexivo, racional o lógico –por otra parte, imprescindible– para la resolución de sus encargos profesionales, ni tampoco un *pensar* como *filosofar*. Más bien, y sobre todo, un *pensar* como un constante *estar atento* y *acogedor* a lo que le rodea.

Resulta llamativo cómo Alejandro de la Sota muestra en sus escritos una constante actitud receptiva, está “al acecho” y a la espera de lo que quizá debe tomar en consideración.

Alejandro de la Sota parece plantearse cada trabajo como un acto fundacional de la arquitectura; porque ésta “se nos hace vieja en nuestro pensamiento, en nuestras propias manos, antes ya de construida, tenemos que estar atentos, siempre empezando”. (Sota, 2002, 1988: 81) No desprecia o deja de lado la *disciplina* arquitectónica, sino que busca las referencias más allá de ella, estando atento a todo para descubrir cuál puede ser la esencia de su obra.

La arquitectura es una búsqueda constante. Uno tiene en el subconsciente referencias íntimas, recuerdos, sensaciones inseparables del pensamiento cuando aborda la idea del proyecto. La inspiración está en todo, en la vida, en la poesía, en las espigas del campo, en la forma en que se mueven las olas... Es importante mantener una actitud despierta, sensible, para poder descubrirlas. El planeamiento de un tema arquitectónico sobrepasa a la propia arquitectura. No se puede resolver *sólo con arquitectura* el problema. Es tan sólo un dato más de todos los que maneja. (Sota, 2002, 1990: 117)

Esta posición de atención, de captar lo que nos rodea, lo que vivimos y se nos muestra, es la fundamental para encontrar, o mejor, para acoger lo digno de consideración para la labor del arquitecto. En un texto dirigido a los arquitectos Víctor López Cotelo y Carlos Puente, Alejandro de la Sota nos proporciona alguna clave más de su *pensar arquitectura* cuando se refiere a la arquitectura como “traidora con sus amantes y como tal debemos tratarla, cogiéndola siempre de improviso”. (Sota, 2002, 1988: 81) Del mismo modo que en el mito de Psyché, Eros se oculta. Psyché no puede ver el rostro de su amado y es entonces cuando mejor lo conoce: cuando se esconde; una vez iluminado su rostro, se escapa, desaparece, se retira al cogerle de improviso. Pero en esto –descubrirlo cuando se oculta– justamente tira de nosotros y,

a su modo, nos atrae. La arquitectura para Sota es un *acaecimiento propio*, (Heidegger, 2001: 107) podríamos decir que acontece, de manera inesperada, fuera de nosotros: en el otro. La invención es la experiencia, o el *acto* que acontece; viene durante, pero fuera de, nuestro programa de trabajo, de nuestra *disciplina*: “La arquitectura no nos exige recurrir a ella; aparecerá ella sola”. (Sota, 2002, 1987: 77)

En cierto modo, la Arquitectura como disciplina, es *traidora* con quien busca en ella la *experiencia*, el *acto* de invención. Es imprescindible la Arquitectura como algo establecido, con su carga histórica, su metodología, su programa de trabajo, porque el *acto* de invención se produce en la subversión de lo establecido, la superación del estatuto de la Arquitectura. La invención es un acontecimiento, que como tal interrumpe e irrumpe –como un *corcho inoportuno* en la habitación de Chejov – en la continuidad del proceso, del programa, del estatuto de Arquitectura establecido. Frente a una supuesta homogeneidad de la Arquitectura –y por otra parte, de otras muchas cuestiones– vemos que la invención precisamente se lleva a cabo por la heterogeneidad de sujetos, recursos, referencias, materiales...

Cabe preguntarse acerca del papel que, lo establecido, la historia, el estatuto de la Arquitectura, y la memoria de ello tienen en el trabajo de Alejandro de la Sota: podría decirse que toma partido por *olvidar* lo aprendido en la Escuela de Arquitectura. Se trata de dar oportunidad a la oportunidad del otro. (Bennington, Derrida, 1994: 309) En una segunda instancia, –menos evidente pero más relevante– la *memoria* resulta fundamental para el trabajo de *invención* de Alejandro de la Sota: sin querer pero inevitablemente, la *huella* de lo aprendido, de lo establecido, está presente. Con su interrupción por lo nuevo –por lo que viene desde fuera– lo ausente (su huella) se toca con lo que acontece como invención.

Quando proyecto no siento nunca la menor necesidad de hacer uso de mis recuerdos históricos. Nada viene a mi memoria, el recuerdo de las viejas enseñanzas, ya olvidadas, nada tiene que ver con esos momentos de uso inmediato y real. Un capítulo semejante ¡qué necesito, con qué cuento! Puede ser ese *punto cero* que se pregona (...) Se siente un descanso grande cuando, ante un nuevo trabajo, no tenemos historia entre las manos. No hay mayor presencia que la ausencia. (Sota, 2002: 68)

La última frase de la cita: *No hay mayor presencia que la ausencia*, no sólo deja en suspenso el supuesto *olvido de las viejas enseñanzas* sino que además reconoce a éstas como *presentes* en lo que ya han mostrado. (Heidegger, 2001: 100) Al referirse a que *nada viene a su memoria*, parece referirse a la *memoria* como la facultad psicológica que guarda lo pasado en la representación: *las viejas enseñanzas*. Pero al decir que *no hay mayor presencia que la ausencia* parece señalar a una *memoria* que se refiere a *ese punto cero* ante su trabajo creador; al otro, que como Eros junto a Psyché, está junto a nosotros sin verlo y al verlo desaparece: es en esta memoria como conmemoración, que se produce con la interrupción del encuentro entre lo mismo –lo establecido estatutariamente–, y lo otro, donde descansa el poetizar, (Heidegger, 2001:101) y tal vez la experiencia y el acto de invención. El arquitecto extrae, descubre en la memoria los recursos que –más allá de la disciplina arquitectónica– pone en marcha el acto de la invención: “Bastaba para inspirarlos una ligera noticia de un viaje, una postal recibida, un chiste bien contado, para que la reacción en uno pudiera tener resultados con algo positivo dentro”. (Sota, 2002, 1991: 84)

El programa de trabajo del arquitecto –según Alejandro de la Sota: *pensar*

arquitectura— está caracterizado por un proceso donde se incorporan factores y elementos desde diversos ámbitos.

Que nada debe ser inventado, ni dejar de serlo; todo ha de ser continuación de un mayor conocimiento de las cosas. ¿Arquitectura, invención, imaginación? Arquitectura y todo, o nada. Siempre el conocimiento y, agotado éste, el añadido. [...] la disciplina, la exigencia en el mayor conocimiento, antes de una sola invención. [...] Inculcar el tremendo respeto, el conocimiento de las reglas del juego para llegar luego a esa gran discreción que resulta la auténtica sabiduría y, en casos, la gran invención. (Sota, 2002, 1970: 59)

Durante este proceso de simultaneidad de consideraciones es cuando aparece la invención (la emoción, el acontecimiento irregular) de manera imprevista, sin previsión de su origen.

Existe la emoción arquitectónica. No se piensa en ella como propósito del arquitecto en el momento de proyectar. Nunca aparece cuando tenemos intención de ello. Sin embargo, por experiencia propia, sabe uno dónde la ha sentido con intensidad y de la manera más inesperada. cuando ha aparecido de manera intensa. (Sota 1989: 19)

Existe pues el proceso de la rutina aprendida y habitual de trabajo, en que se mantiene una mirada de atención a los múltiples factores y facetas que forman dicho proceso y rodean simultáneamente al objeto de proyecto, proceso del que el propio autor forma parte manteniendo su mirada acogedora sobre el objeto, construyéndose recíprocamente en una suerte de espejo. En ese proceso, inesperadamente, como un hallazgo, sorprendente y perturbadora aparece, sobreviene la *arquitectura*, desde fuera, desde un lugar que no es la *Arquitectura*: “La idea, el sentimiento, es algo muy fuerte que dirige y condiciona nuestro pensamiento y da sentido a todo, pero la emoción no aparece al perseguirla, sino inesperadamente.” (Sota, 2002, 1990: 117).

La rutina del proceso de trabajo del arquitecto se ve —generalmente— vinculada al dibujo como herramienta imprescindible unida al ejercicio del trabajo mental que supone el quehacer del proyecto. “Hacer comprender (...) cómo la arquitectura es un proceso mental y su representación gráfica es solamente su proyección”. (Sota, 2002, 1970: 61)

El dibujo en el proceso *especulativo* del proyecto opera como un hábito adquirido durante el aprendizaje y el trabajo del arquitecto, de tal forma que se produce una suerte de *reflexión* entre el plano del papel donde la mano opera y las ideas —la *arquitectura mental* como se refiere Alejandro de la Sota—. “Creo más en la arquitectura pensada que en la dibujada. La arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son sólo para los “mirones”. Otra cosa son los dibujos para construir”. (Bayón, 1974)

Se trataría pues, de un proceso en que la habilidad adquirida del dibujo establece una continuidad entre la mano y el cerebro, entre lo que se dibuja sobre el papel (escritura que no representa, sino que *hace*) y lo que la mente del autor registra; en una suerte de unidad en la que, podría decirse, la del arquitecto es una *mano que piensa*. En ese proceso acontece, viene la novedad; el papel recibe la escritura y ésta devuelve al ojo y la mente —en un diálogo de idas y vueltas— su propio reflejo: el dibujo durante esta rutina sirve para *hacer* (performativo) —literalmente *dar forma*— y también para valorar la pertinencia de lo hecho (constatativo).

Durante el tiempo en que Alejandro de la Sota desarrolla su ejercicio profesional es constante su búsqueda de una arquitectura libre de prejuicios e imposiciones. Muchos de sus escritos revelan una actitud crítica hacia lo establecido porque considera que impide desarrollar lo que esencialmente constituye la arquitectura. Su postura aparece atravesada en medio de lo podría decirse que era la arquitectura preponderante. Intenta eliminar la imposición de la *cultura* sobre la arquitectura para *dejar ser* a ésta.

La *Arquitectura* quizá sirva ahora únicamente para ser perturbada y sorprendida; pero sirve también para que la *arquitectura* sea reconocida, identificada, legitimada, institucionalizada como tal (certificada, se podría decir) y para que pueda producirse, digamos para sobrevenir. (Derrida, 1987)

Para Alejandro de la Sota, su programa de trabajo se dirige a “dejar ser a la *arquitectura*” para inventar una arquitectura libre, libre de prejuicios, de cultura y de memoria colectiva. Este arquitecto parece querer librar a la arquitectura hasta del nombre que la representa para poder *dejar que sea*.

Pienso en lo lejos que debería estar la enseñanza de la arquitectura de *su* enseñanza. El hecho tan pasado de moda de “partir de cero”, creo que, siendo claro, lo deberíamos llevar dentro de nosotros. Hemos hecho hincapié cantidad de veces sobre la necesidad absoluta de *anular la arquitectura* para realmente *hacerla*, tanto que si hoy no lo es, ¿valdría inventar otro nombre?. (Sota, 2002: 68).

Esta es una forma de crear las condiciones para la experiencia o el acto de invención; un *pensar arquitectura* que no sólo recorre todo su trabajo globalmente, sino que también es la forma de enfrentarse a cada uno de sus proyectos concretos, *pensar arquitectura*.

Para Alejandro de la Sota es obligatoria la condición de lo que él llamaba “poner la mente en blanco”; esto no supone desconsiderar lo sabido, lo existente, lo acumulado, sino más bien una actitud de librarse de prejuicios, de no limitarse a lo que ya es sabido –como herramienta para desarrollar el trabajo del arquitecto– porque ésto, según él, supone un obstáculo para encontrar sobre lo que se trabaja: “La experiencia sobre un nuevo problema no existe, en todo caso estás obligado a desecharla porque te priva de la no experiencia que es donde se encuentra la frescura “. (Ábalos, Llinás, Puente, 2009: 225)

El acto de invención acontece atendiendo a “lo otro”. Como ya hemos dicho, entendemos “lo (el) otro” como el objeto que adviene en el proceso creativo –frente al sujeto– y también lo exterior de la estructura establecida. Alejandro de la Sota descubre que fuera del estatuto *Arquitectura* acontece *arquitectura*.

Un buen día dejé de trabajar y procuré pensar libremente en lo que hacía y se hacía. Ese mismo día empezaron a desprenderse tantos añadidos que a cualquier pensamiento serio sobre arquitectura se abrazaban, se pegaban como auténticas lapas, crustáceos. El resultado limpio era atractivo y pensé que también podía llamarse *Arquitectura*, tal vez *arquitectura*, y disfruté con esa *a* minúscula, ya que me bastaba para resolver los problemas que siempre la arquitectura tuvo que resolver: ordenación del mundo donde desarrollamos nuestra vida. (Sota, 2002, sin fecha: 74).

El acto de invención novedoso irrumpe, *tiene lugar* y ocurre fuera de donde se espera. Jacques Derrida se refiere a este acto de irrupción del acontecimiento, de la invención, como algo que ocurre siempre asediado por la imposibilidad. El acto de

invención ocurre fuera de lo esperado, desgarrar lo previsto y “por consiguiente debería interrumpir la trama de lo posible”. (Derrida, 2006: 99).

El acto de invención es una decisión del sujeto de la invención. Sujeto que, como hemos visto, tiene la capacidad de invención sólo cuando es anfitrión de “el (lo) otro” que acontece y disloca y sobrepasa lo establecido como posible. Pero cabe preguntarse, qué decisión se toma sobre el contenido de la invención.

No sé por qué lo hice así

Después de comentar algunas nociones sobre la invención como capacidad y como acto o experiencia de invención, por último nos ocuparemos de la invención como *contenido*: qué tiene de novedad la cosa inventada. Para este objetivo nos serviremos de una de las obras de Alejandro de la Sota, quizá la de mayor “invención” de todas ellas: el Gimnasio Maravillas.

Esta obra es fruto de un encargo que consistía en la ampliación de las instalaciones del Colegio de Nuestra Señora de las Maravillas, de la congregación de la Salle en Madrid. Alejandro de la Sota recibe el encargo cuando ya se había iniciado la obra según el proyecto de otro arquitecto, pero él propone un edificio radicalmente diferente. Entre finales de 1959 y principio de 1960 *inventa* el Gimnasio, parece que con fuerte impulso y decidida convicción. En la memoria sobre el Gimnasio escribe en 1962, una vez acabada la obra:

Terreno existente en fuerte ladera; muros de contención escalonados de hormigón en masa, diferencia de cotas entre calle de fachada y patio superior 12 metros. Orientación: Mediodía. Accesos: inferior desde la calle y superior desde el patio. Sótano destinado a vestuarios del gimnasio y campo de entrenamiento de hockey sobre patines: planta baja a cancha de juegos y cuarto de profesores de gimnasia. Entreplantas primera y segunda, congregaciones, antiguos alumnos y psicotecnia. Planta alta destinada a Museos de Ciencias Naturales, Física, salas de conferencias, de juegos, de Música, lectura, etc. Patio superior para juegos al aire libre, continuación del más reducido ya existente. Tema dominante: gimnasio cubierto.

Estructura de hormigón en sótanos, de hierro el resto. En la sala, pilares de ocho metros de altura separadas a seis metros. soportando vigas-puente de 20 metros de luz. Forjados de viguetas metálicas y Viroterm, absorbente de ruidos, en la línea baja de las vigas. utilizado conjuntamente como piso de las plantas superiores y techo del gimnasio. Suelo elástico de madera en cancha. Se trató de conseguir un ambiente cargado de humanidad, neutralizador de la frialdad gimnástica: se usaron materiales calientes en color y materia: fue ésta la principal preocupación arquitectónica ambiental. (Sota, 1989: 74)

En este texto, se exponen las condiciones iniciales para hacer el edificio y las intenciones de cómo resolverlo. En un tono escueto, casi prosaico, indica los condicionantes morfológicos del emplazamiento de la obra y cómo resuelve el gimnasio encargado, solución en la que además aporta otros espacios no requeridos previamente. Esta memoria escrita en 1962 podríamos decir que da las pautas para *hacer* el edificio, el texto *hace* el edificio en el sentido de que sus intenciones, condicionantes y materialidad quedan indicados para *producirlo*.

Pero en este comentario acerca del contenido de la invención, de la cosa inventada, no utilizaremos únicamente el texto de la memoria del proyecto sino que, de forma

preferente, nos serviremos del dibujo del Gimnasio Maravillas (Figura 3) que realiza el propio Alejandro de la Sota. Este dibujo, como ningún otro, da cuenta y, a la vez que el texto, *instaura* esta obra.

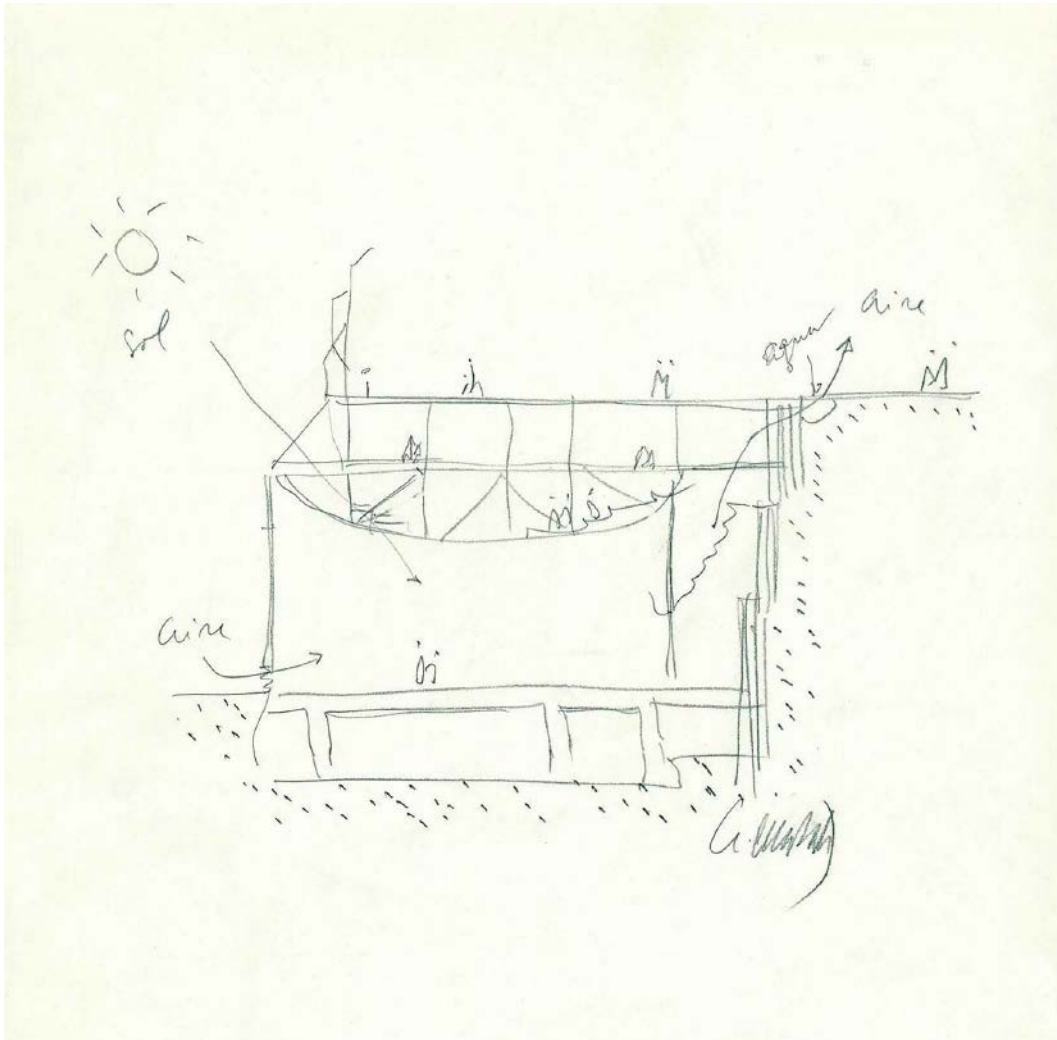


Figura 3
 Croquis del Gimnasio Maravillas. Alejandro de la Sota. 1962
 Nº 2.
 Firmado A. de la Sota. 3 fotocopias
 21,6 X 14 cm
 Fundación Alejandro de la Sota.

Se trata de un dibujo a lápiz, con una *escritura* de trazos rápidos, sueltos, decididos—como ya sabidos—. No se trata de un dibujo de los que se utilizan en el proceso *especulativo* del proyecto donde, sin buscarla e inesperadamente, aparece la invención. Se trata más bien de un dibujo que nos cuenta la invención, su contenido, da cuenta del invento, de la cosa inventada. Como si se tratase de un documento del registro de patentes, la memoria y el dibujo, definen, describen y reivindican el invento. Para ello se ha elegido, frente a todas las posibilidades, dibujar una sección transversal del Gimnasio—por supuesto, elección cargada de intención— donde se pone de manifiesto

la novedad, el hallazgo. Porque, no se inventa sino, más bien, se descubre.

El contenido de la invención es doble. Por una parte el objeto que se construye, el propio gimnasio como artefacto, edificio, máquina, solución técnica, cosa concreta, transformación. Por otra parte, la invención también se produce –y en este caso de manera importante– en las ideas, en cómo enfrentarse a un encargo arquitectónico; y esto sí es repetible.

El dibujo nos dice cual es el contenido de la invención. El dibujo como si se tratase de una *Fábula*, constituye la ficción –con proyección hacia su materialización en el futuro– que es todo proyecto arquitectónico. El dibujo enseña –en el sentido de *mostrar* y también en sentido didáctico– que la diferencia de cota entre el patio existente del colegio y la calle inferior Joaquín Costa sirve para que la cubierta plana del Gimnasio confiera continuidad al patio existente. Y lo más importante es cómo se realiza esto: mediante la incorporación de *cerchas invertidas* en la estructura de la cubierta del gimnasio. Volveremos sobre esto. Este dibujo narra cómo será el Gimnasio, y cómo se vivirá. Podemos considerar que la narración se produce con la incorporación del *tiempo* en el dibujo. Por una parte la representación de personas en el edificio implica que han llegado hasta allí y se mueven por él; por otra parte el tiempo se manifiesta por las líneas que atraviesan el dibujo, incluyendo en él –como parte constituyente de la obra– el sol con su recorrido *durante* el día, el aire que atraviesa el gimnasio ventilando y refrescando, y el agua en la atarjea que limita (uniendo y separando) la cubierta plana del Gimnasio y el patio existente, y que recogerá agua de ambos.

Pero este dibujo *fabuloso*, quizá contiene una alegoría. Representada por pequeños trazos casi punteados, la *tierra* está presente en el suelo donde se arraiga el Gimnasio y en el muro que la contiene, el sol (*fuego*), el *aire* y el *agua* recorren el dibujo; y tal vez el *éter* sea el espacio del Gimnasio, bajo la cercha curva. Acaso una alegoría del mundo.

Pero si antes decíamos que la invención se produce cuando se subvierte el estatuto establecido, lo convencional, estable, legitimado, codificado, institucionalizado. Preguntémosnos cuál es el contenido del Gimnasio Maravillas que se considera evento singular que puede llevarnos a decir que en él hay invención

Entre 1956 y 1958 Alejandro de la Sota realiza en Madrid los Talleres Aeronáuticos TABSA (Figura 4), en la gran nave de esta obra utiliza grandes cerchas para salvar la considerable distancia entre soportes y construir la cubierta; de manera que estos elementos proporcionan el soporte estructural necesario a la vez que su forma posibilita la formación de cubierta exterior y un techo plano en el interior desde el que se produce iluminación natural.

Las cerchas metálicas quedan vistas desde el exterior. La estructura de la cubierta, emergiendo por encima de la nave constituye el elemento que, *vacío*, configura el espacio interior de la nave.

Con este precedente, el uso adecuado habitual y establecido de las cerchas y a la vista del dibujo del Gimnasio Maravillas nos atreveríamos a decir que el hallazgo, el contenido de la invención, el descubrimiento, consiste tal vez en *invertir* la disposición habitual de las cerchas. La modificación o subversión de lo establecido consiste en una sutil pero drástica inversión de lo habitual. La *cercha invertida* parece surgir de una suerte de reflejo en un imaginario *espejo* que estuviera situado sobre la cubierta plana del Gimnasio o en el techo plano de la nave de TABSA. Con esta alteración “sobrevvenida” se pone en marcha la respuesta simultánea a los múltiples factores que han entrado en *juego* en el proceso del proyecto: la cercha es soporte óptimo de



Figura 4
Talleres Aeronáuticos TABSA. Alejandro de la Sota. 1958.
Nº FE28
F. exterior
F. color
Fundación Alejandro de la Sota.

la cubierta del Gimnasio, por otra parte, la cubierta plana da continuidad al patio de juegos existente, y la situación de la cercha permite la iluminación natural con la entrada del sol y también instalar unas gradas de fuerte pendiente desde donde ver la pista del Gimnasio.

La novedosa e inesperada inversión especular de las cerchas proporciona más de lo que se pretendía –se da “liebre por gato”–: la cercha ya no es visible desde el exterior, como es habitual, sino que su presencia está ahora en el interior (Figura 5). Ya no está únicamente sustentando una cubierta para configurar un espacio debajo de ella sino que, adecuados a su forma, *contiene espacio* para nuevos usos. En cierto modo, en un juego¹ *irónico*, el plano de la cubierta del Gimnasio funciona como una superficie especular que invierte los términos habituales: lo que habitualmente es meramente sustentante se convierte aquí en contenedor, lo que suele ser visible en el exterior aquí es visible en el interior, lo construido no se *apoya* sino que está flotando *por encima* y configura bajo él el espacio del Gimnasio. Es una solución *sublime* porque está arriba, “por encima” de lo demás y al mismo tiempo “acumula” múltiples elementos: estructura, techo curvo del gimnasio, luz y ventilación natural, gradas, aulas, biblioteca, salas, instalaciones, cubierta plana que amplía el patio...

1 “Afirmar un juego puro es oponerlo al trabajo, que actúa a partir de esa oposición para comprender el juego y, por tanto, para trabajar con él. Lo que afirma la deconstrucción, aquello a lo que dice “sí, sí”, no es el juego o el gasto puro, sino la necesidad de la contaminación”. (Bennington, Derrida, 1994: 312)



Figura 5
 Gimnasio Maravillas. Alejandro de la Sota. 1962
 N° D151
 F. interior
 Diapositiva color
 Fundación Alejandro de la Sota.

Se trata de que, como en un espejo, el empleo novedoso de elementos señala cuál ha sido hasta entonces el estatuto habitual de uso, de disposición. Esta modificación irrumpe y transforma lo establecido, instauro algo nuevo que ha acontecido, ha advenido y se ha recibido (acogido) en la rutina (programa habitual) de proyecto; produce una nueva máquina y un nuevo método. Al mismo tiempo, trasgredir lo establecido –y ahora ya ausente– lo hace presente, lo pone de manifiesto, lo descubre y dice lo que es nuevo. Esta paradoja se produce no sin alegría², y se produce instantáneamente – inversamente y negando lo alegórico– sin que el tiempo dedicado a descubrir (inventar)

2 Ya nos hemos referido antes al disfrute de la Arquitectura según Alejandro de la Sota: “Me gustó siempre hablar de Arquitectura como divertimento: si no se hace alegremente no es Arquitectura. Esta alegría es, precisamente, la Arquitectura. La satisfacción que se siente. La emoción de la Arquitectura hace sonreír. da risa. La vida no”. (Sota, 1989: 19)

el contenido de la novedad se manifieste.

Volviendo de nuevo al dibujo de Sota sobre el Gimnasio Maravillas debemos comentar algo último en relación con la invención y su contenido: en la zona inferior izquierda del dibujo podemos ver la *firma* de Alejandro de la Sota.

Nos preguntamos qué significa esa firma en el dibujo. La firma parece reivindicar la autoría del dibujo, pero quizá además –como si de una patente se tratase– reivindica la autoría de la invención. Como si quisiera asociar la invención al autor, la firma subjetiviza el documento y lo que significa; de esta forma aleja el proyecto del Gimnasio de la objetividad: indica quien ha hecho esos trazos que vemos en el dibujo y quién ha tenido la ocurrencia que muestra.

Pero la firma de una invención es una *firma aleatoria*, porque la invención en arquitectura surge de una necesidad (en el sentido material y en el sentido de algo inevitable) en la que la suerte, el azar entra en el juego.

Porque la suerte induce a la invención sólo en la medida en que allí la necesidad se revela, allí se encuentra. El papel del inventor (ingenuo o genial), es precisamente, tener esta suerte. Y para ello, no ha de caer por azar en la verdad, sino de alguna forma, conocer la suerte, saber tener la suerte, reconocer la suerte de la suerte, anticiparla, descifrarla, asirla, inscribirla en el cuadro de lo necesario y hacer así obra con un lance de dados. A la vez mantiene y anula un azar como tal, transfigurando hasta el estatuto de la suerte. (Derrida, 1987)

Sin embargo, el programa, la rutina de trabajo o de invención –aunque lo pretenda– no puede controlar o calcular este factor aleatorio que entra en juego. Podemos preguntarnos, en particular, cómo aparece el hallazgo y la novedad del Gimnasio Maravillas, de dónde viene.

Inspiraciones. Lo digo con toda humildad: siempre busco inspiraciones arquitectónicas muy lejos de mí, muy lejos del arquitecto. No me gustan los libros de arquitectura. Nunca quiero pensar que ha salido algo importante, para mí, de arquitectura que no haya sido motivado por algo muy lejano”. (Sota, 2002, 1980: 170)

El hallazgo acontece donde es imposible, desde fuera de la rutina del programa de trabajo, pero *in-viene* en el transcurso del mismo. Este acontecer es incalculable, aleatorio, imprevisible, no se produce por la inercia de la rutina sino que está fuera de la programación: nos encontramos con ello en el momento que acontece. Se trataría de una nueva especie de lógica³ de la programación en que se integra lo aleatorio. “Inventar, sería entonces “saber” decir “ven” y responder al “ven” del otro”. (Derrida, 1987)

Pero en todas ellas [refiriéndose a sus obras] sólo he considerado que, inevitablemente, tenían que ser de esa manera. En ellas se puede estudiar su buen funcionamiento considerando como tal que allí dentro se facilita el desarrollar todo lo que dentro tiene que pasar y que, además, se tiene en cuenta, inevitablemente, que el entorno y los materiales son los mejores para su uso; unir todo ello le hace a uno concebir la obra como “inevitable”. Esta obra tan publicada del gimnasio del colegio

3 “Una cierta manera de hacer una traducción del latín, una determinada manera de resolver un problema de geometría (y no una manera cualquiera), constituyen la gimnasia de la atención para conseguir que ésta sea más adecuada para la oración. Un método para comprender las imágenes, los símbolos, etc. No tratar de interpretarlos, sino simplemente mirarlos hasta que emergiera la luz” Weil, Simon, 1947, *La pesanteur et la grâce*, Plon, Paris.

Maravillas, no concibo cómo podía haberla hecho de otra manera. (...) Cuando me puse a hacerlo resulta que habían muchas cosas que nadie me pidió pero que se iban añadiendo según avanzaba el proyecto. No sé cómo llamar a esto, porque inspiración me parece demasiado. Yo lo llamaría ocurrencias, que es un término que me agrada más. (Sota, 2002, 1987: 110)

La firma en el dibujo del Gimnasio Maravillas, aunque aleatoria, es un signo que instaura una subjetividad en el documento y también en lo que significa. La firma, el hecho de firmar es algo que puede resultar una osadía: por su aleatoriedad y por exponerse a cualquier otro que vea la firma, no previsible; es por esto por lo que quizá haya que pedir perdón: porque no somos más que uno más.

Todas las obras de arquitectura apreciables, son el fruto de algunas decisiones. El contenido de la invención está hecho de decisiones ante lo que acontece en el proceso creativo, pero es “lo (el) otro” quien toma la decisión porque “estoy aquí en ese momento en el que la experiencia del acontecimiento deshace mi voluntad [...] Es el otro quien decide en mí sin que por ello yo sea exonerado de mi responsabilidad” (Derrida, 2006: 99) por esto mismo nos hacemos cargo de ello con la firma.

El dibujo del Maravillas indica un aquí y un ahora de la firma que sigue funcionando hasta después que Alejandro de la Sota haya muerto. Señala una propiedad de la invención que a pesar de la muerte sigue siendo recuperada; un instante, ese instante –el de la firma– que prolonga el acto de invención a lo largo del tiempo. El dibujo del Gimnasio Maravillas, firmado, reúne todo el proceso de la invención en un instante.

Pero esta firma es una promesa de otras contrafirmas: la de los que ven el dibujo y reconocen la invención y su autoría; pero es también la (contra)firma del documento de fin de obra. La firma del proyecto espera y promete otra firma –que es a la vez la misma firma– en otro documento que certifica que la obra construida ha terminado. El dibujo del Gimnasio Maravillas instituye, produce la invención del futuro edificio, pero el mismo⁴ dibujo (un original auténtico) realizado o contemplado después de finalizada la construcción constata, señala el objeto, el artefacto construido.

Al principio de este apartado sobre el contenido de la invención podíamos leer el texto sobre el Gimnasio Maravillas que Sota escribió en 1962, con el que daba cuenta, instauraba, producía la transformación que *daría lugar* a la obra. En 1984 con motivo de una exposición en Barcelona, Sota escribe un texto que más tarde publicaría junto al de 1962 en la edición de Pronaos de 1989 sobre su obra.

4 En una conferencia en Barcelona Jose Manuel López-Peláez narró: “Los dibujos del gimnasio se expusieron aquí, en Barcelona, en el año 1985, en la galería CRC. Se inauguró la galería con unos dibujos de Sota, quien al principio se resistía. Vinieron a verme Juan José Lahuerta y Antonio Pizza encargados de la exposición, y yo hice de contacto para que entraran en el estudio de Sota sin que tuvieran que pasar por un ritual que solía ser lento. Ellos venían a Madrid a ver a Sota, quien terminó diciendo que sí, que dejaba sus dibujos para que se pudieran exponer aquí. El caso es que Juanjo y Antonio venían una vez y otra a Madrid. Durante las visitas, la carpeta con los teóricos dibujos estaba allí, a un lado, y don Alejandro la señalaba, pero salíamos del estudio sin tener nada. Y me decían: “¿Realmente tú crees que nos la va a dar alguna vez? Porque es la tercera visita y no... , no nos dice ‘coged la carpeta y lleváosla’, ¿no?”. Hasta que se decidieron a zanjar el tema enviando al estudio de Sota una casa especializada en transporte de obras de arte. “Don Alejandro, esta tarde, a las seis, tendrá en la puerta del estudio una empresa para recoger los dibujos ... “. Y Sota me llamó esa tarde y me dijo, “José Manuel, vente inmediatamente porque van a recoger los dibujos y no están preparados”. Yo fui y empezamos muy deprisa a preparar los que debían enviarse, a ponerlos en una carpeta. Y cuando ya estaba el courier en la puerta, le dije: “Pero, Don Alejandro, que falta el croquis del gimnasio. No ha aparecido”. Dice: “Bueno, a ver, traedme un papel de croquis”. Lo dibujé enseguida y puse su firma, 1962. Entre risas. Un original auténtico”. (López-Peláez, 2002: 66)

Este edificio del año 62, nació a su aire. Preocupados con los problemas urbanos. aprovechamiento del mal solar, económicos, no dio margen para preocuparse por una arquitectura determinada: por eso carece de cualquiera de ellas. Tal vez sea otra: tal vez. Explicarlo llevaría a la polémica de: Arquitectura sí. Arquitectura no. Situado el volumen del gimnasio propiamente dicho en la cota justa, se añaden por el arquitecto al programa el sótano, las clases (cubierta del gimnasio) y la terraza (patio de juegos) en la cota del Colegio. Con la elección de la estructura apropiada se consiguen, en el interior del gimnasio y las clases, efectos arquitectónicos. Los miradores exteriores le devuelven al gran muro la escala urbana. Se remata todo con la valla de protección del patio, que juega con el conjunto y también es fachada.

El gimnasio de Maravillas tiene ya 22 años. No sé por qué lo hice así pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el *no* hacer Arquitectura es un camino para hacerla y todos cuantos *no* la hagamos habremos hecho más por ella que los que, *aprendida*, la siguen haciendo. Entonces se resolvió un problema y sigue funcionando y me parece que nadie echa en falta la Arquitectura que *no* tiene.

1984 (Sota, 1989: 74)

En esta cita Alejandro de la Sota parece mostrarnos su experiencia de la invención de forma lacónica. Por una parte describe la obra en un texto que acompaña su dibujo a lápiz: el contenido de la invención; por otra parte señala el acto de la invención: “nació a su aire”, y también transmite su perplejidad ante la capacidad de invención del arquitecto: “No sé por qué lo hice así pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho”. Para terminar queremos traer las palabras de Josep Llinás en el prólogo al libro de Alejandro de la Sota editado por Pronaos

Pero hay otra manera de hacer edificios, quizá no tan ligada a servidumbres profesionales o a un cierto concepto del trabajo, en la que precisamente de lo que se trata es de neutralizar y hacer irreconocibles esos instrumentos. En ella y tal y como sucede en las actuaciones de los magos es fundamental que los instrumentos con que se auxilia permanezcan invisibles y que no se aprecie esfuerzo o dificultad alguna en la ejecución del prodigio. Nada por aquí, nada por allá: un edificio; o una cuerda se convierte en paraguas. [...]

Nada por aquí. nada por allá... Queda la inteligencia y la sensibilidad, la cultura y el humor y el virtuosismo del mago. tanto más virtuoso cuanto menos arquitecto. (Sota, 1989: 11)

La invención en arquitectura, interrumpe la Arquitectura, su capacidad y posibilidad. Es el objeto de la invención “el (lo) otro” que acontece y se impone decidiendo más allá de lo posible y de la decisión del sujeto, autor, arquitecto. Siendo más arquitecto cuanto más discreto anfitrión de lo inesperado.

Bibliografía

- AA. VV., 1997. *Alejandro de la Sota*, Revista AV Monografías número 68, noviembre-diciembre 1997, editor Arquitectura Viva, Madrid.
- Ábalos, I. Llinas, J. Puente, M. 2009. *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- Ábalos, I., 2001. *La buena vida*, 2a ed., Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

- Baldellou, M. A. 1975. *Alejandro de la Sota. Artistas españoles contemporáneos*, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- , 2006. *Alejandro de la Sota*, Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras, Madrid.
- Bayón, M. 1974. *Conversación con Alejandro de la Sota desde su arresto domiciliario*, (entrevista de Mariano Bayón). *Arquitecturas Bis* 1: 15, Barcelona.
- Bennington, G., Derrida, J. 1994. *Jacques Derrida*, trad. M^a Luisa Rodríguez Tapia, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Derrida, J. 1987. *Psyché: invenciones del otro*, en AA.VV. *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, trad. de Mariel Rodés de Clérico y Wellington Neira Blanco, XYZ Editores, Montevideo, p. 49-106. Edición digital de *Derrida en castellano*.
- Derrida, J., Soussana, G., Nouss, A. 2006. *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*, en Seminario de Montreal, para Jacques Derrida, trad. de Julián Santos Guerrero, Editorial Arena Libros S. L., Madrid.
- Ferraris, M. 2006. *Introducción a Derrida*, traducción de Luciano Padilla López, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Heidegger, M. 2001. *Conferencias y artículos*, 2a ed., trad. Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- López-Peláez, J. M. 2007. *Gimnasio Maravillas, Madrid en Alejandro de la Sota. Seis testimonios*, páginas 69-81, editado por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona.
- Sota, A. 1989. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Pronaos, Madrid.
- , 2002. *Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

