

EL AIRE PURO DE LA FICCIÓN

1

Todo lugar tiene un aroma y todo proyecto evoca desde antes de pensarse afinidad con alguna realidad, material o inmaterial.

Desde la manera de en que la bases de un concurso presentan o no determinadas fotografías del lugar, desde el modo en que se leen los planos de situación y se deja uno impregnar por algo aún etéreo que emana de esa posibilidad de proyecto, el destino está de un modo u otro fijado. El inicio del proyecto no es sino el momento en que una primera impresión (como dice acertadamente el refrán que sucede con las personas) desencadena una realidad a la que en cierto modo no hay sino que aprender a escuchar. Creemos que imponemos una forma a la materia, pero en realidad cuando un proyecto se sabe cuajado es cuando se siente uno consciente de que salió así porque no podía ser de otro modo. Cuando las tensiones desaparecen, cuando los puntos de anclaje se refuerzan unos a otros y las decisiones van regalando el camino para que las siguientes no sean tales, sino deducciones...

Escribir a estas alturas de la independencia del personaje (en nuestro caso el proyecto), no es sino repetir cien años después a Pirandello o a Unamuno, cuyo personaje de ficción Víctor Goti firma el prólogo de Niebla, o quien con tanta fuerza argumental discutía la mayor realidad de la existencia de Don Quijote sobre la de Cervantes. Pero hay ciertas verdades que en el campo de la producción arquitectónica no estaría mal que asumiéramos, olvidándonos un tanto de tanta transversalidad y llamándola por su más antiguo nombre de cultura.

Asumamos pues que un proyecto puede oler a madera desde la primera décima de segundo después de poner la vista en la imagen del lugar que aparecía en el tríptico informativo. Y que dado ese detonante sólo hay que buscar el modo en que esa materia puede conformar un espacio... pero también que hay cientos de personajes en cada persona y sólo una puede finalmente llegar a ser... salvo casos de esquizofrenia grave o, culturizándolo, heteronimia literaria.

Y asumamos que uno puede trazar un camino, pero no está en su mano saber dónde lleva; "¡Nada de plan previo, que no eres edificio! No hace el plan a la vida, sino que ésta lo traza viviendo", nos decía Unamuno en otra ocasión... y mira por dónde, pudiendo aplicar esta sentencia a cualquier proyecto, va a resultar que tampoco la arquitectura es edificio con plan previo, sino camino aventurado que no sabe a dónde va, sino si acaso cómo se siente coherente consigo mismo.

Porque el explorador que partiendo del Atlántico llega al Pacífico transportando sus naves a hombros tampoco sabe a dónde va, por más que a posteriori sea tan fácil marcar un plan donde sólo hubo decisión;

sólo puede marcarse unas reglas, saber que no puede dar vueltas en torno a sí, que el sol marca un norte y la orografía un catálogo de opciones, nada más.

Es decir, coherencia y testarudez, como en todo proyecto.

Asumamos por tanto, finalmente, que los más nimios detalles de cualquier biografía pueden dar lugar al ser completo que años más tarde se contempla, que lo que verdaderamente conforma nuestras personalidades apenas es conocido, si acaso, por uno mismo, y no siempre pertenece al mundo de la coherencia, sino al de la testarudez. La pelea con el proyecto es primariamente eso, pelea, casi cuerpo a cuerpo, en que la lucha por dominar una situación se cumple a través de la forma y la construcción. No hay detalles, sino grandes sinergias que buscan vencer la resistencia de la materia a ordenarse. En ese orden buscado, las piezas repentinamente encajan y a partir de entonces la evolución es un juego, un mover y ajustar elementos que juegan su partida en libertad; un pervertir las reglas de ese juego porque ya se está por encima de ellas

2

Todos estos componentes pueden ayudar a explicar la génesis de un proyecto que nace de una primera sensación material y del cruce formal de dos experiencias previas: un concepto de edificio y un concepto de construcción... Por supuesto, el resultado, como el de toda fecundación biparental, no se parece al padre o a la madre más que en el aire físico general, siendo en todo lo restante totalmente diferente, independiente y con una personalidad sólo inicialmente definida por ese encuentro primero entre dos temas, conceptos, ideas, manías o caprichos, según se quieran calificar.

El norte es claro: por un lado, la voluntad de lanzar al edificio más allá de sus límites, volando sobre una balsa también imaginada (necesaria) que permitiera situar al visitador en un lugar privilegiado: metido de lleno en el parque de Salburúa, olvidada la ciudad que deja a sus espaldas, sobre el agua, en un punto al que no podría llegar de otro modo. Por otro, la voluntad de que la madera fuera la protagonista del edificio, construyendo con ella todo lo que fuera posible, sin hacerla desaparecer, sino como elemento signficante que construyera a un tiempo suelo, techo, fachada y estructura...

La gran dificultad del proyecto estribó por tanto en tantear cuáles eran las leyes posibles y coherentes con un principio de construcción arriesgado; como todos los proyectos que merecen la pena, la primera sensación fue de miedo, de intenso miedo ante el farol que nos habíamos marcado, asegurando sin dudarle la posibilidad de construcción de semejante artefacto. Lo teníamos estudiado, se había desarrollado un análisis previo de dimensiones, de costes, de viabilidad en suma, pero no es lo mismo la apuesta, por cimentada que fuera, que la obligación de recoger el guante y llevarla a la realidad.

Había que chequear el sistema, tantear sus límites dimensionales (como casi siempre, dados por la

rigidez y no por la resistencia), estudiar los nudos (en madera, el auténtico problema, el punto débil por el que el agua, la fatiga o la fragilidad local de una pieza puede dar al traste con un sistema), analizar cómo conseguir empotramientos sin recurrir al auxilio del acero (sólo en el mirador era inevitable, y quizá hoy optaríamos por tantear su construcción íntegra con tal material), cómo lograr la necesaria resistencia al fuego a base de sección de sacrificio o cómo evitar la exposición de los puntos más delicados a la lluvia, pero sin recurrir a pieles de sacrificio que hubieran transformado la imagen del edificio, haciéndolo parecer de "algo y madera" y no sólo de madera...

Había que encontrar el ritmo adecuado: 8/8/8, 10/10/10, 16/16/16, 18/18/18... y finalmente el ritmo definitivo de 20/20/20... ¿empezamos muy finos o acabamos muy gordos?

Había que tener claras las leyes que permitieran el tránsito de una crujía a otra, la doble condición pesante y aérea de hormigón y madera en la conformación de la sección, la necesaria distancia sagrada entre particiones interiores y fachada, en la planta alta, que asegurase la lectura del edificio como un contenedor construido por adición de módulos (de pórticos en este caso).

En fin, hacía falta tiempo para que aquello encontrara su orden, para que las contradicciones afloraran permitiendo reconducir el proyecto hacia aquellas soluciones que no implicaran conflictos... hacía falta un año de desarrollo de proyecto, como afortunadamente casi se dispuso.

Contarlo a posteriori es muy sencillo.

Lo cual no hace el discurso falso; haría falso el proceso si pretendiéramos que no hubo dudas, miedos, incongruencias y dificultades; pero la posibilidad de contarlo como si de un proceso lineal y coherente fuera es la medida del éxito de un resultado, por ello nos resulta tan importante.

3

En resumen:

- El proyecto consistió en el diseño de seis pórticos que corresponden a seis situaciones de sección (crujía este de una planta de madera; vuelo lateral; vuelo lateral con escalera interna; vuelo lateral más crujía central; vuelo lateral más crujía central con mirador emergente; crujía este de dos plantas de madera)
- La apuesta de partida es la de emplear solamente madera una vez producido el corte entre terreno (base de hormigón que levanta la madera del suelo para evitar su contacto con la humedad) y pórticos; ello lleva a combinar la madera laminada con tableros de OSB (de fibras orientadas) y de Kerto (microlaminado con una capacidad de resistencia similar a la del acero); la presencia del acero se reduce a los pernios y placas de apoyo, evitando en todo momento que los encuentros entre piezas de madera se produzcan con prótesis (solución "fácil" que desvirtúa visual y conceptualmente el empleo de madera en estructuras), sino con meros pasadores o similares
- Para el diseño de los pórticos fue preciso definir un ritmo de huecos, que finalmente

fue fijado en 20/20/20 (tras no pocas cavilaciones, dudas e incluso temor de estarse equivocando al emplear una sección tan potente – hasta la puesta en obra no se disiparon los temores, y eso que el primer impacto del primer pórtico aislado fue duro, pues pareciera exagerado), así como las estrategias de funcionamiento de los nudos, en especial en cuanto a la garantía de estabilidad horizontal (en el plano del propio pórtico) merced a la obtención de suficiente grado de rigidez en el conjunto

- Cada tramo de la planta sale por repetición de pórticos (que en su suma reproducen la inicial idea de enjarjes continuos: la pauta dos soportes/una viga permite un ritmo 20/20/20 en fachadas y un ritmo 80/80/80 en vigas de ambas plantas, mucho más razonable y aproximado al habitualmente empleado en artesonados medievales
- Finalmente, la totalidad de la planta sale de la combinación de tramos, cada uno de los cuales se forma por repetición de un determinado número de pórticos; las transiciones de una crujía a otra se producen gracias a la combinación de tipos, por tanto de modo natural y sin necesidad de producir mecanismos alambicados de cambio de crujía ni discontinuidades que rompan con la lógica del edificio.

La validez de esta estrategia se demostró fundamentalmente cuando, después de casi un año de proyecto, hubo de reducirse en un 20% la superficie construida para ajustar a los nuevos requerimientos de la propiedad.

Una operación que pudiera haber resultado de imposible ejecución en un tiempo limitado, fue sin embargo perfectamente posible de realizar en apenas un mes, precisamente gracias a que lo único que había que hacer era replantear nuevamente el número de pórticos de cada tramo y el modo en que ambos se combinaban.

De hecho, el sistema de generación de forma, estructura y espacio, que es el mismo, permitiría jugar a construir nuevos edificios cuyas características debidas a superficie, programa o implantación implicasen una nueva disposición de secciones. Siguiendo a Oíza, sería posible soñar con dar unos planos tipo de cada sección, unas normas de arriostamiento horizontal y completar el proyecto aportando una tabla que dijera, más o menos: 15 pórticos tipo sección 1, 10 tipo sección 2, 12 tipo sección 3, 26 tipo sección 4 y 11 tipo sección 6... tal sería, por ejemplo, la pauta del edificio construido en Salburúa (el tipo 5 se perdió por el camino en la operación de reducción de superficies)...

Mención aparte merece el mirador, que aunque al final vaya a ser el elemento que probablemente acapare más atención, no es sino una parte pequeña del proyecto y, en el fondo, un apéndice cuya lógica es de otro orden, pero que da sentido al modo de implantación del edificio y a su organización estructural.

Su construcción es totalmente independiente respecto del resto del edificio; se trata de una estructura mixta de madera (microlaminado Kerto) y acero (tirantes), apoyada sobre un pórtico de hormigón y atirantada mediante dos redondos de acero anclados en roca. El vuelo a partir del

pórtico de hormigón es de veinte metros y permite situar a un espectador sobre la balsa y a ocho metros de altura.

Evidentemente, el vuelo no permite una rigidez absoluta, sino que el mirador se balancea apreciablemente (efecto compensado y controlado mediante la colocación de dos sintonizadores de masas en el extremo del voladizo), contribuyendo a resaltar su condición extrema.

4

Hay dos familias de sueño arquitectónico absolutamente dispares, aun cuando sea tan habitual su confusión: el objeto que quiere ser ingravido y que se interpreta desde la voluntad de flotación, pero que en realidad debe jugar al truco y escamoteo; frente a esta voluntad inalcanzable de ingravidez, la voluntad de gravedad, de aceptar la servidumbre como motor de proyecto y jugar con ella. Asunción de la gravedad como elemento fundamental de la relación vital con el mundo, parte esencial de una realidad que no puede imaginarse de otro modo.

De la voluntad de vencer a la naturaleza nace la arquitectura que pretende aprovechar lo inevitable a su favor. Pero hay dos vías. El ensueño de levedad es escapista, ilusorio y, finalmente, imposible. Por eso la gravedad no se quiere entender como servidumbre, sino como condición intelectual de partida, tratando de hacer de la dificultad y la inevitabilidad de su presencia, condición de proyecto. "En la poesía, como en la vida, nuestra tarea consiste en sacar el máximo partido de una mala situación".

En última instancia, la levedad oculta o disimula sus servidumbres y con frecuencia el mecanismo de elusión se convierte en el dedo acusador indicador del fracaso del ensueño. La arquitectura de la gravedad emplea ese mismo dedo para señalar la dificultad y elevarse sobre ella, haciendo de su solución su fuerte como arquitectura.