

# BORRADOR

## La arquitectura

Estrategias  
contemporáneas para  
intervenciones sensibles

MARCO ENIA



# Borrar la arquitectura

Estrategias contemporáneas para  
intervenciones sensibles

---

*Borrar la arquitectura. Estrategias contemporáneas para intervenciones sensibles* / Marco Enia. San Andrés Cholula: Fundación Universidad de las Américas, Puebla, 2023.

188 p.

ISBN: 978-607-8674-80-0

1. Arquitectura. 2. Arquitectura—Temas, motivos. 3. Crítica arquitectónica.  
I. Enia, Marco.

NA2599.5 E56 2023

---

D. R. © 2023 Fundación Universidad de las Américas Puebla  
Ex hacienda Santa Catarina Mártir s/n, San Andrés Cholula  
Puebla, México, 72810  
Tel.: +52 222 229 20 00  
[www.udlap.mx](http://www.udlap.mx) / [editorial.udlap@udlap.mx](mailto:editorial.udlap@udlap.mx)

Primera edición: julio de 2023

ISBN: 978-607-8674-80-0

Diseño editorial: Angélica González Flores

Este libro fue dictaminado por pares académicos bajo un proceso doble ciego.

Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio del contenido de la presente obra, sin contar con autorización por escrito de los titulares de los derechos de autor. El contenido de este libro, su estilo y las opiniones expresadas en él son responsabilidad del autor y no necesariamente reflejan la opinión de la UDLAP.

PDF sin costo para difusión.

# Borrar la arquitectura

M A R C O E N I A

Estrategias contemporáneas para  
intervenciones sensibles

# Índice

## **INTRODUCCIÓN**..... 8

### **1. UNA ARQUITECTURA RELACIONAL**

<b>1.1.</b> Arquitectura, lugar.....	20
<b>1.2.</b> Edificios y autonomía.....	22
<b>1.3.</b> Edificios y relaciones.....	23
<b>1.4.</b> Carácter autónomo y relacional.....	27
<b>1.5.</b> Despaisajes de la arquitectura contemporánea.....	28
<b>1.6.</b> La arquitectura depende.....	31
<b>1.7.</b> Objetos y antiobjetos.....	35
<b>1.8.</b> Borrar la arquitectura.....	37
<b>1.9.</b> Tres estrategias.....	39

### **2. UNA ARQUITECTURA MÍNIMA**

<b>2.1.</b> ¿Cuánta arquitectura?.....	46
<b>2.2.</b> Menos arquitectura.....	48
<b>2.3.</b> No hacer, rehacer, hacer mejor.....	50
<b>2.4.</b> Maneras de hacer (casi) nada.....	52
<b>2.5.</b> Proteger y recuperar.....	55
<b>2.6.</b> Acupuntura urbana.....	60
<b>2.7.</b> Cartografías del espacio-tiempo.....	63

### **3. UNA ARQUITECTURA COMÚN**

<b>3.1.</b> Arquitectura y no.....	70
<b>3.2.</b> Lo ordinario.....	72
<b>3.3.</b> Otra belleza.....	75
<b>3.4.</b> Autoría, no autoría.....	79
<b>3.5.</b> Imágenes quietas.....	81
<b>3.6.</b> Arquitectura participativa.....	86

#### **4. UNA ARQUITECTURA NATURAL**

<b>4.1.</b> Crónicas del Antropoceno.....	94
<b>4.2.</b> Arquitectura y cambio climático.....	98
<b>4.3.</b> Aproximaciones a una arquitectura otra.....	101
<b>4.4.</b> Reusar, usar mejor.....	105
<b>4.5.</b> Edificios como elementos naturales.....	108
<b>4.6.</b> Camuflajes.....	111

#### **5. CASOS DE ESTUDIO**

<b>5.1.</b> Micro-Yuan'er.....	118
<b>5.2.</b> Catia 1100.....	122
<b>5.3.</b> Home for All.....	127
<b>5.4.</b> La torre Bois-le-Prêtre.....	131
<b>5.5.</b> Edificio La Borda.....	136
<b>5.6.</b> Casa de las Mujeres en Ouled Merzoug.....	140
<b>5.7.</b> Goldsmith Street.....	144
<b>5.8.</b> La biblioteca Liyuan.....	149
<b>5.9.</b> El Humedal.....	154

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	164
---------------------------	-----



A T A M M Y

---

Introduction

# Ucción

---

INTRODUCCIÓN

---

¿Qué hay que esperar de la arquitectura del mañana? La pregunta puede parecer superflua, pero tiene su importancia. Aunque la arquitectura no es la única responsable del destino del mundo, de ella dependen aspectos importantes de la vida de todos. La calidad del entorno construido; la posibilidad de establecer, con éste, relaciones significativas (afectivas, culturales, funcionales); el equilibrio socioambiental: todo ello depende, al menos en parte, de la arquitectura. Tampoco es una pregunta de fácil respuesta. La arquitectura hoy en día es una disciplina muy discontinua, tanto en las intenciones como en las realizaciones. Es una práctica capaz de construir sociedad, dando forma a lugares donde las personas podemos ser razonablemente felices, y es también, más a menudo, una profesión a la merced de fuerzas políticas, sociales y económicas que no tienen el menor interés en la calidad del paisaje habitado<sup>1</sup>. Contra estas fuerzas, no hay arquitectura bien intencionada o utópica que pueda prevalecer. Así lo demuestra la historia de la arquitectura Moderna, tal como se ha desarrollado a lo largo del siglo xx. Un lenguaje arquitectónico como el Moderno, tan cargado, al principio, de positivas instancias de renovación de la sociedad y del territorio, ha tardado pocas décadas

en transformarse en un eficaz instrumento de multiplicación de las ganancias de constructores codiciosos y totalmente despreocupados por lo social<sup>2</sup>. Mientras el mundo siga siendo lo que es, la arquitectura también seguirá su rumbo actual. Sería muy ingenuo pensar lo contrario.

Si hubiera que elegir una única idea a partir de la cual construir la práctica del mañana, quizás podría ser la siguiente: en arquitectura los edificios no son el fin, sino un medio. Contrariamente a lo que se suele creer, lo fundamental en arquitectura nunca han sido los edificios, sino las sociedades que los construyen y las personas que los habitan<sup>3</sup>. Por supuesto, es perfectamente posible apreciar un edificio en cuanto que objeto autónomo. Algunos edificios brindan una forma de placer no inferior a la de cualquier gran obra de arte. Además, nos proporcionan una conciencia más aguda de nuestra propia corporeidad y de nuestra existencia dentro del espacio-tiempo. Y, sin embargo, cuánto más interesante se vuelve un edificio, cualquier edificio, si uno se detiene a pensar en las vidas reales, concretas, que lo construyeron, luego lo habitaron y luego lo preservaron. Todo edificio es la cristalización de un sistema complejo de deseos individuales: de quienes lo encargaron, de quienes lo diseñaron y levantaron. Como tal, si se le observa con atención, es un espejo fiel de la sociedad en la que tomó forma: nada describe mejor a una sociedad que sus propios deseos. A la vez, todo edificio es también la cristalización de un sistema de respuestas técnico-formales a todo tipo de adversidades: climáticas, económicas, contextuales. Saber mirar cuidadosamente un edificio es entender a qué tipo de problemas se enfrenta cierta sociedad en cierto momento histórico, así como las clases de soluciones que maneja.

Detrás de cada edificio hay miles de historias: privadas o colectivas, íntimas o públicas. Éstas le otorgan a la arquitectura un lugar especial entre las demás técnicas humanas. Esto vale para todo tipo de edificios: para las casas y los monumentos. En el caso

---

2 Lefebvre, Henri. *La producción del espacio* (1974). Madrid: Capitán Swing, 2013, p. 58.

3 De Carlo, Giancarlo. *L'architettura della partecipazione* (1973). Macerata: Quodlibet, 2015.

de la arquitectura doméstica es bastante evidente; toda casa tarda bien poco en absorber, como una esponja, la personalidad de sus habitantes. En cambio, el potencial por así decir narrativo de los monumentos es implícito en la misma palabra. Etimológicamente, «monumento» es un edificio que recuerda algo (desde el latín *monere*, recordar). Este «algo» puede ser la costumbre social que condujo a una determinada tipología arquitectónica; o el lenguaje formal que se empleaba y las razones que llevaron a su formación; o las técnicas constructivas más habituales, con todo lo que esto implica en términos de relación con el territorio. No cuesta nada reconocer que detrás de todo esto hubo personas de carne y hueso que decidieron hacer las cosas de cierta manera y no de otra: albañiles, constructores, jefes de obra, clientes, trabajadores y arquitectos. Todo lo que ha ocurrido hubiera podido no ocurrir; el pasado es igual de circunstancial que el futuro. La historia de la arquitectura no es algo abstracto flotando en el vacío de unos intangibles conceptos estilístico-formales. Es algo extremadamente concreto: el resultado de aspiraciones y posibilidades, aciertos y errores, de seres humanos que habitaban el territorio de manera no muy distinta que nosotros: comían, bebían, dormían; a veces se encerraban en la intimidad de sus casas, y a veces salían a territorios compartidos; construían su entorno desde el compromiso entre deseos individuales y presiones sociales. Si no se tiene en cuenta el factor humano, cualquier edificio no es sino un cúmulo de piedras inertes. Lo que vale para el pasado, también vale para el futuro: por mucho que sigamos contando la arquitectura poniendo énfasis en lo estético y lo formal, en lo más básico ésta seguirá siendo la historia de unos seres humanos buscando cobijo y lugares para juntarse. Comparado con eso, todo lo demás, por importante que sea, es secundario. Lo interesante de la arquitectura siempre ha sido lo lateral: más aún que los edificios, lo que los conforma y las transformaciones socioeconómicas que llevan a producir en su contexto. La arquitectura se entiende mejor desplazando la atención de los edificios que construye, a las relaciones que fomenta.

La arquitectura no rige las dinámicas del territorio, como algunos arquitectos opinaron a lo largo del siglo pasado; es sólo

un mecanismo de estas dinámicas, y como tal puede manejarse y orientarse según los intereses de cada cual. Sin embargo, tiene una influencia bien marcada en el día a día de las sociedades. La arquitectura construye el marco físico de toda vida individual y colectiva; como tal, quiera o no, contribuye directamente en nuestra manera de movernos en el espacio, en nuestra percepción del mundo sensible y en todos los rituales cotidianos con los que marcamos el tiempo. Los humanos construimos edificios, calles, plazas, y éstos, luego, nos construyen a nosotros. Aquí es donde hay que aferrarse para imaginar visiones optimistas, pero realistas, de la arquitectura que vendrá. Si hay todavía una utopía arquitectónica posible, es la de lo cotidiano. Ya han perdido credibilidad las utopías de la macroescala, los inverosímiles súper heroísmos según los cuales la arquitectura, por sí sola, puede construir un mundo mejor, a pesar de todas las fuerzas en contra. Esta convicción hace un siglo era generosa e idealista; hoy es culpablemente ajena a la realidad. Una arquitectura que quiera imaginar un futuro de otro tipo deberá hacerlo a partir de lo pequeño, lo ordinario, lo común. Es en los rincones más familiares de lo habitado donde la arquitectura sigue teniendo cierto grado de control, y donde puede, y debe, hacer la diferencia<sup>4</sup>. Para el futuro, sería deseable una arquitectura capaz de diseñar, además de lo excepcional, lo más banal, pero que sea digno. Probablemente, semejante arquitectura no siempre sería fotogénica; y tampoco siempre sería bonita. Pero sí mejoraría de manera concreta y directa la vida de muchos.

La arquitectura tiene una naturaleza intrínsecamente relacional<sup>5</sup>. Por un lado, sus posibilidades de éxito dependen, en cierta medida, de lo que ya existe en determinado contexto. Por otro lado, desde el momento de su construcción, toda intervención empieza a estrechar una densa red de relaciones con lo que le rodea y con la comunidad local. Esto ocurre independientemente de las intenciones del arquitecto. Es más, no todas las relaciones que

---

4 Berke, Deborah y Steve Harris (eds.). *Architecture of the everyday*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1997.

5 Till, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

un edificio mantiene con el contexto pueden preverse de antemano, ni mucho menos diseñarse. Simplemente, hay que saber que podrían producirse. También hay que tener en debida cuenta que cualquier intervención, a la vez que construye algo, destruye otras cosas: la arquitectura también tiene una naturaleza intrínsecamente destructiva. Esto hay que reconocerlo con mucha serenidad para ser más firmes y seguros a la hora de diseñar cualquier proyecto. Toda intervención proporciona nuevas oportunidades y, al mismo tiempo, impide otras que anteriormente eran posibles: se trata de algo inherente a los objetivos y las estrategias propias de la disciplina. Alguien levanta un edificio donde antes había un solar vacío. Este edificio va a posibilitar ciertas actividades, dándole al lugar algo que anteriormente no tenía. Sin embargo, al mismo tiempo, convierte lo que antes era abierto, a la intemperie, en un ámbito cerrado, al cual sólo se puede acceder bajo determinadas condiciones. En este solar ya no se podrá circular libremente o al aire libre; ciertas vistas del cielo o del paisaje también se volverán imposibles. Realizar una intervención es modificar un lugar; modificar un lugar es perder algo —lo que estaba antes— para ganar otra cosa. La buena arquitectura procura que el resultado de esta compleja operación sea positivo. El verdadero problema es cómo establecer un criterio compartido que permita decidir si lo que se gana, desde la construcción de una intervención, es más o menos de lo que inevitablemente se pierde. ¿En qué ocasión podemos decir, con cierta seguridad, que una intervención merecía ser construida? Aquí es donde empiezan los mayores conflictos.

Algunos constructores, por ejemplo, dirían que el criterio tiene que ser estrictamente económico: un terreno construido es más rentable que uno vacío; una torre residencial más que un jardín de barrio. Hay que rechazar esta manera de pensar. Es la que ha llevado a la progresiva degradación del paisaje habitado, y es directamente responsable de las mayores crisis urbanas y medioambientales de hoy en día. A pesar del compromiso y del talento de tantos buenos arquitectos, es evidente que lo que el territorio ha ganado en las últimas décadas es menos, mucho menos, de lo que ha perdido. Sin embargo, el económico sigue siendo

el criterio que con más fuerza mueve los hilos de la arquitectura y del urbanismo. Esto, evidentemente, suele venir disfrazado de intenciones falsamente sociales o de progreso. Aunque sólo fuera por esto, es muy importante que todos aprendan a leer los proyectos arquitectónicos para reconocer verdades y mentiras detrás de las declaraciones oficiales de constructores, empresas y arquitectos. Esto ayudaría a todo ciudadano a entender cuándo hay que confiar y cuándo no. Nadie dice: «Construiré esta torre, este complejo habitacional, por las ganancias muy elevadas que me va a dar». Más bien se suele utilizar la retórica del futuro mejor, olvidándose de explicitar a quién, exactamente, un determinado proyecto mejoraría el futuro: no siempre a la comunidad ni a los habitantes. Mientras esto siga así, no hay futuro posible que no se parezca a la más inquietante de las distopías.

En cambio, dentro del mundo de la arquitectura está más extendido un criterio que podríamos definir estético-espacial. Si cierta intervención tiene destacadas cualidades objetuales —es formalmente bien lograda y brinda una experiencia espacial no común— entonces sí que merece la pena construirla, y por supuesto que el lugar sale ganando. Este criterio es mucho más respetable, y sensible, que el anterior. Sin embargo, también tiene sus problemas. Uno de éstos, probablemente el mayor: detrás de lo bonito no siempre está lo bueno. Es sorprendente la asociación directa, casi instintiva, que dentro del propio mundo de la arquitectura suele hacerse entre lo estético y lo ético, lo bello y lo bueno. Por supuesto que hay que hacer lo posible para diseñar entornos y edificios hermosos; por supuesto que la belleza es importante. Pero habría que descartar, por obsoleta, esta visión tan ingenua según la cual lo hermoso coincide con lo bueno. Un célebre ejemplo del pasado quizás puede ayudar a entender a qué me refiero. A mediados del siglo XIX, París se enfrentaba a un problema: en los barrios medievales, la gente se escapaba a toda forma de control. Las revueltas eran frecuentes; al poder le resultaba muy complicado imponer sus decisiones. La solución del barón Haussmann y de Napoleón III fue destruir el tejido urbano medieval con unos bulevares que atravesaran toda la ciudad. Estos bulevares estaban pensados para garantizar el control militar sobre

la población: el Ejército podía circular con facilidad en ellos, a diferencia de lo que ocurría en las callejuelas estrechas y orgánicas de la ciudad medieval. Además, la comunidad que originalmente vivía en estos barrios fue gradualmente forzada a mudarse a la periferia, siendo reemplazada por una burguesía adinerada. Así fue como el poder decidió deliberadamente construir una ciudad a la medida de militares y ricos, básicamente excluyendo a cualquiera que no perteneciera a una de esas dos categorías<sup>6</sup>. Los bulevares de París, como sabe todo el mundo, son hermosos. ¿También son un ejemplo de buena arquitectura y buen urbanismo? La mayoría de los arquitectos diría que sí: aquí, precisamente, es donde radica el problema.

Hay también un tercer criterio, que está ganando mayor consideración por parte de los arquitectos. Según este criterio, hay que tener en cuenta los méritos estético-formales de una intervención; pero también sus efectos directos en el contexto sociocultural en el que interviene<sup>7</sup>. No vale de nada, absolutamente de nada, diseñar una arquitectura hermosa que, sin embargo, tenga efectos nocivos sobre el clima o el medio ambiente; o que perjudique el equilibrio frágil de un paisaje valioso, sea éste natural, rural o urbano; o que deshaga un entorno público muy importante para la vida de cierta comunidad; o que ponga en marcha unas dinámicas peligrosas para la existencia misma de todo un tejido social; o que gaste mucho más de lo presupuestado —sobre todo si se trata de dinero público—. Hay que pensar en las consecuencias de la arquitectura, mucho más que en sus objetos<sup>8</sup>. Entender la arquitectura de esta manera ayudaría a construir una práctica más capaz de enfrentarse a los desafíos del mundo actual. No puede decirse, sin embargo, que actualmente este enfoque sea el más difundido; la arquitectura sigue siendo fundamentalmente una disciplina objetocéntrica<sup>9</sup>. Y esto a pesar de que la mayoría de

---

6 Harvey, David. *Rebel cities*. Londres: Verso, 2012, p. 7.

7 n'UNDO. *Desde la resta*. Barcelona: DPR-Barcelona, 2017.

8 Awan, Nishat, Tatjana Schneider y Jeremy Till. *Spatial agency: other ways of doing architecture*. Milton Park: Routledge, 2011, posición 46/711. E-book.

9 Kuma, Kengo. *Antioject: The dissolution and disintegration of architecture*. Londres: Architectural Association Publications, 2008.

las principales problemáticas contemporáneas del territorio conciernen, directa o indirectamente, a la arquitectura: el cambio climático, las crisis migratorias, la falta de viviendas asequibles y, desde la pandemia de COVID-19, también la redefinición de la relación entre lo doméstico y lo público. No va a ser una práctica obsesionada por lo bonito y lo original la que nos ayude a encarar de manera eficaz todos estos problemas. La arquitectura puede y debe hacerse con la mirada puesta en el lugar y la sociedad que contribuye a formar.

En este ensayo vamos a discutir esta otra manera de hacer arquitectura. Hablaremos de edificios de destacado carácter relacional, diseñados para interactuar de la mejor manera posible con los humanos y no humanos que habitan un entorno; presentaremos tres estrategias de diseño para intervenciones sensibles, explicando sus razones, y enseñaremos casos de estudio contemporáneos que destacan por su atención hacia un contexto y una comunidad. Caminos hacia una mejor arquitectura y un mejor territorio no faltan. Aquí pretendemos dar visibilidad a uno de ellos y mostrar sus posibilidades.

Una arqu  
reluc

# Arquitectura Relacional

---

1. UNA ARQUITECTURA  
RELACIONAL

---

1 . 1 .

## Arquitectura, lugar

Estoy paseando en un lugar, al aire libre. De repente, entro a un edificio cualquiera. ¿Dónde me encuentro al hacer esto? ¿Sigo en el mismo lugar de antes o no? Me pongo a mirar a mi alrededor prestando atención a todos los detalles que configuran el interior del edificio: materiales, colores, texturas, luz, forma. Luego vuelvo a salir y, de manera análoga, observo con atención todo lo que me rodea. Todo es diferente en el exterior: las cosas que componen el lugar, sus lógicas, mis propias sensaciones. Hasta la luz solar se percibe distinta. Entonces, cuando entro a un edificio, ¿sigo en el mismo lugar de antes o no? Esta pregunta puede parecer inocua y de poca importancia, sin embargo, acompaña a la arquitectura desde hace mucho tiempo. La arquitectura tiene con su historia una relación no lineal, hecha de continuidades y rupturas. Por un lado, evoluciona de acuerdo con problemas y posibilidades de cada época; por otro, algunas de sus inquietudes son tan recurrentes que parecen intemporales. La solidez estructural, la pertinencia respecto a la función y el valor de la forma son algunas de estas inquietudes. La relación con el lugar es otra.

Todos los edificios residen en un lugar. Este hecho, aunque obvio, tiene consecuencias importantes. Por ejemplo, percibimos los edificios tal como el lugar lo permite. La luz solar, que enciende y apaga sus colores, varía en intensidad y dirección según la latitud. Ruidos y olores, que también forman parte de la experiencia de un edificio, también dependen de su entorno. El tiempo, que lo envejece, parece el mismo en todas partes, pero el clima, principal instrumento de esta corrosión, no lo es. Además, es siempre una comunidad local la que, al habitar un edificio, lo transforma en algo vivo, lleno de sentido. Incluso poniendo la cuestión en los términos más simples posibles, edificio y lugar se presentan como una cosa única, que sólo es posible separar ejerciendo al máximo grado la facultad de la abstracción.

Por otra parte, cada edificio es un lugar. Lugar puede definirse como cualquier ámbito espacial, de límites más o menos precisos, reconocible como unitario y significativo<sup>1</sup>. Desde este punto de vista, no hay edificio que no sea un lugar, independientemente de su tamaño, función y hasta valor arquitectónico: todos los edificios circunscriben un espacio y lo resignifican de cara al habitar humano.

Al formar parte de un lugar, los edificios son piezas de un conjunto más grande. Al ser lugares en sí mismos, pueden considerarse como mundos aparte, con sus propias lógicas y reglas. Es por esto que la relación entre edificio y lugar es siempre algo ambigua. La ambigüedad consiste en esto: en el primer caso, cada edificio se configura como un fragmento que adquiere sentido a partir de la totalidad que contribuye a formar; en el otro, se configura como un todo autónomo, completo en sí mismo. Los edificios parecen poseer, a la vez, una naturaleza autónoma y relacional, y es por esto, en última instancia, que la relación entre el lugar donde la arquitectura está, y el lugar que la arquitectura es, resulta tan problemática y de difícil solución.

---

<sup>1</sup> Cfr. Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad* (1992). Barcelona: Editorial Gedisa, 2000, p. 30.

## Edificios y autonomía

Este tipo de ambigüedad caracteriza no sólo los edificios, sino todo producto de una disciplina artística o afín al arte. Cualquier obra de arte se presenta como una totalidad, es decir, como una entidad unitaria y dotada de sus propias normas y significados, y al mismo tiempo mantiene un sistema complejo de relaciones con su contexto. El lugar y la época de una obra de arte no la determinan por completo, pero influyen en el proceso de su realización y el resultado final. Henry Focillon, historiador francés, fue de los primeros en hablar de la condición ambigua de las obras de arte. También fue de los primeros en intentar explicar su autonomía, con argumentos especialmente válidos para la arquitectura. Según él, la obra de arte es autónoma porque somete unos materiales concretos (pinturas, mármoles, ladrillos...) a un conjunto de reglas internas<sup>2</sup>. Éste, por otra parte, es el significado originario de la palabra autónomo, que etimológicamente significa lo «que se rige por sus propias leyes»<sup>3</sup>. Sin embargo, las obras de arte son autónomas también porque pueden llegar a tener cualidades (estéticas, formales, semánticas, simbólicas...) que ni la materia en bruto ni las reglas internas, por sí mismas, podrían tener.

En una obra de arte, la materia experimenta una transformación radical, tanto que puede decirse que «la madera de la estatua ya no es la madera del árbol; el mármol esculpido ya no es el mármol de la cantera»<sup>4</sup>. A su vez, las reglas formales se encarnan, pasando del reino de las ideas al de las cosas tangibles. La obra de arte no es autónoma sólo porque posee su propia lógica y materialidad, sino porque consigue un acuerdo entre ellas, volviéndolas complementarias una de la otra. Es en virtud de tal acuerdo, más que de cualquier otra cosa, que se presenta como un mundo aparte<sup>5</sup>. Todo esto parece particularmente cierto en el caso de la

---

2 Focillon, Henry. *La vida de las formas* (1934). Madrid: Xarait Ediciones, 1983.

3 D. E. C. E. L., *Autónomo*. <http://etimologias.dechile.net/>

4 Focillon, Henry. *La vida de las formas* (1934). Madrid: Xarait Ediciones, 1983, p. 38.

5 *Ibidem*, p. 9.

arquitectura. En ninguna otra disciplina esta convergencia entre idea y materia, intención y construcción, lógica racional y lógica táctil se da como más necesaria. Los edificios, además, tienen una peculiaridad con respecto a la mayoría de los productos de disciplinas artísticas, que acentúa su predisposición a presentarse como objetos autónomos. La arquitectura no se limita a construir un mundo aparte con sus propias normas y significados: también permite entrar y salir de él. Cada edificio delimita y cubre un espacio y, al hacer esto, lo transforma en otra cosa. Lo que antes estaba abierto, exterior, a la intemperie, se convierte en una cavidad cerrada, más o menos articulada, protegida por muros. Cruzar cualquier umbral entre exterior e interior permite experimentar un ámbito espacial inédito, que no tiene parecidos en el mundo natural y que también difiere de todos los demás edificios. Esto vale para cualquier edificio, grande o pequeño, público o privado, monumental u ordinario; vale para los templos y para las casas. La arquitectura no puede evitar producir microcosmos.

1 . 3 .

## **Edificios y relaciones**

Los edificios, por tanto, son autónomos en cuanto que microcosmos, dotados de sus propias lógicas y significados. En cambio, su naturaleza relacional depende del hecho de que siempre interactúan con todo lo que les rodea. Inevitablemente, es decir, independientemente de sus características o incluso de las intenciones de los arquitectos, los edificios son parte de una compleja trama de relaciones con los demás elementos del contexto: otros edificios, agentes humanos y no humanos (objetos, plantas, animales, etcétera), condiciones socioculturales, económicas, ambientales y demás. Por aislado y autónomo que pueda parecer un edificio, siempre mantendrá relaciones con el clima, con algunos seres vivos y con otros elementos del territorio. Algunas de estas relaciones suelen ser decisivas para construir su identidad. La relación con la luz solar, por ejemplo, determina cómo es posible percibirlo: su perfil, sus colores, sus texturas. El clima suele influir en su forma

y materialidad, y también en su relación con el paso del tiempo: un edificio no envejece igual si está sometido a un clima húmedo o seco, si se encuentra en la cima de una montaña o frente al mar. Ningún edificio puede evitar interactuar con aquellas condiciones que lo rodean y, en muchos casos, lo preceden.

Para cualquier obra de arquitectura, el contexto es también —y quizás, sobre todo— las personas. Los edificios interactúan con una variedad de actores humanos, ya desde el momento en que unas personas se ponen de acuerdo para construirlos<sup>6</sup>. Estas relaciones son muy heterogéneas: las interacciones que un edificio puede tener con quienes lo habitan es diferente a las que tiene con quienes lo construyen o trabajan en su interior o simplemente lo miran distraídamente desde la calle. Son parte del contexto los clientes, con sus deseos, puntos de vista y presupuestos; la mano de obra local, con las técnicas de construcción que conoce y las que no; los constructores, con sus intenciones, que pueden coincidir o no con las de los arquitectos; la burocracia local, con sus leyes y normativas, etcétera. Por supuesto, es parte del contexto también la comunidad local. La comunidad, finalmente, es la que tendrá que convivir con cierto edificio; pero su importancia para la arquitectura no se limita a esto. Las comunidades pueden atribuir a un edificio valores que trascienden su mera presencia física. Puede tratarse, por ejemplo, de valores afectivos, como suele pasar con las casas, o colectivos, como ocurre con los monumentos. Puede incluso tratarse de una mezcla de los dos. Tales valores no dependen directamente de las cualidades intrínsecas (es decir, autónomas) del edificio. Puede ocurrir que edificios formal y técnicamente muy logrados no alcancen la relevancia que persiguen, y que edificios aparentemente insignificantes acaben teniendo importantes valores sociales. Un mismo edificio, además, a lo largo de su vida puede oscilar como un péndulo entre insignificancia y relevancia. Es conocido el caso del Coliseo de Roma, que durante muchos siglos fue utilizado como cantera de materia-

les de construcción. Son los valores otorgados por la comunidad los que finalmente deciden el destino de un edificio.

Todo esto si se analiza la condición de un edificio mirándolo, por así decir, desde cerca. Pero incluso si se le observa desde la distancia, dentro de su ámbito territorial de referencia, su naturaleza relacional es igual de evidente. En términos generales, cuanto más un entorno se configure como una entidad unitaria, de destacados valores estético-formales, más se tenderá a percibir un edificio como parte integrante de éste. ¿De qué modo una porción de territorio o ciudad puede llegar a configurarse como una entidad unitaria, de altos valores estético-formales? No hay una sola manera. Una plaza o una calle pueden llegar a alcanzar este tipo de unidad, por ejemplo, en virtud de sus cualidades formales, como la precisión del perímetro, la uniformidad de las fachadas, la presencia de una lógica clara que afecta el espacio entero. El *Circus* de Bath, la *Praça do Comercio* en Lisboa, la *Place Vendôme* en París (figura 1) son ejemplos bien conocidos de ámbitos urbanos cuya unidad estético-formal resulta especialmente evidente. A veces, en los siglos pasados, incluso ciudades enteras podían llegar a conseguir semejante unidad, o por la regularidad geométrica de su forma, como en el caso de Palmanova, o por cierta homogeneidad del lenguaje arquitectónico, como en el caso, entre tantos, de Ámsterdam, Oaxaca, Cusco, San Gimignano (figura 2).

A veces, sin embargo, un ámbito espacial llega a percibirse como unitario no por sus características formales, sino por una mezcla de propiedades visuales, sociales y culturales. Es el caso del paisaje. Cuando hablamos de «paisaje», no nos referimos a cualquier extensión territorial, sino a una porción de territorio en la medida en que se le percibe como



**Figura 1.** Place Vendôme, París, 1686. Wikicommons



**Figura 2.** San Gimignano, Italia. Wikicommons

una totalidad. Como escribió Georg Simmel, paisaje es cuando, en lugar de elementos sueltos —«una casa, una pradera, un arroyo»<sup>7</sup>—, percibimos «una nueva totalidad, unitaria, que trasciende los elementos sin estar vinculada a sus significados particulares y sin estar mecánicamente compuesta por ellos»<sup>8</sup>. Más recientemente, el término ha experimentado una notable apertura semántica hasta llegar a indicar «cualquier porción de territorio tal como la percibe una comunidad, y cuyo carácter derive de la acción de factores naturales y/o humanos»<sup>9</sup>. Para explicar qué es un paisaje hay que recurrir a conceptos como la percepción colectiva de un lugar y las circunstancias culturales que moldean esta percepción. El paisaje es, con toda probabilidad, una de las entidades más complejas que un edificio pueda encarar. Sin embargo, los edificios se relacionan de forma análoga con un paisaje, y con otros tipos de entornos: es decir, desempeñando el papel de piezas de un rompecabezas o de un dispositivo complejo. Y el sentido de una pieza reside en el todo que contribuye a formar, más que en sí mismo. Un edificio puede intentar establecer conexiones con estas unidades de referencia o no, pero en cualquier caso es con respecto a ellas que será percibido.

El punto, por lo tanto, es el siguiente. Tanto si se le mira desde cerca, como desde lejos; tanto si se consideran sus interacciones con el territorio, como con las inmediatas cercanías, cualquier edificio parece igualmente atrapado en una densa red de relaciones con el contexto de la cual no se pueden cortar los hilos.

---

7 Simmel, Georg. *Saggi sul paesaggio*. Roma: Armando Editore, 2006, p. 58. Traducción del autor.

8 *Ibidem*. Traducción del autor.

9 Consejo de Europa. *Convenio europeo del paisaje*. 20 de octubre de 2000. <https://rm.coe.int/16802f3fbd>

## Carácter autónomo y relacional

Aparentemente, la naturaleza a la vez autónoma y relacional de los edificios plantea un enigma de difícil solución. La contradicción, sin embargo, es más ilusoria que real. No es nada contradictorio considerar los edificios como sistemas siempre en cierta medida autónomos, y aun así relacionados con un entorno. Autonomía y relacionalidad no son estados que se autoexcluyen, sino dos aspectos de la misma condición: la manera propia de los edificios de estar en el mundo. Un edificio puede enseñar, a quien lo observe, una u otra de sus caras. El carácter autónomo es la predisposición de un edificio a ser percibido como ente individual. El carácter relacional, en cambio, es su predisposición a ser percibido como parte de un contexto. En cualquier edificio conviven siempre ambos caracteres.

Sin embargo, es cierto que hay edificios de vocación más marcadamente autónoma, es decir, que es más fácil percibirlas como entidades individuales que como parte de un contexto; también hay edificios donde prima el carácter relacional. El equilibrio entre ambos caracteres, y el prevalecer de uno o del otro, depende de las decisiones de proyecto. Es posible diseñar edificios tan ensimismados y aislados de un contexto que cuesta reconocer su naturaleza relacional. También es posible diseñar edificios tan relacionales que parecen no reivindicar ninguna autonomía. Decidir si un proyecto debe inclinarse más hacia uno u otro aspecto no es un pequeño detalle: de esta decisión, finalmente, van a depender los valores de la intervención, su recepción por parte de una comunidad y, sobre todo, sus consecuencias en todo un tejido social, cultural, económico.

## Despaisajes de la arquitectura contemporánea

Es fácil, por ejemplo, reconocer en parte de la arquitectura del siglo XXI la tendencia a exaltar la autonomía de los edificios, a costa de su carácter relacional. Algunos de los edificios contemporáneos más celebrados se configuran deliberadamente como objetos aislados; afirman a gran voz su unicidad, singularidad y diferencia, y estrechan con el entorno relaciones más bien débiles<sup>10</sup>. Al decir esto, no se está haciendo referencia a ninguna tendencia estilística específica; más bien a una manera general de abordar el proyecto, que en la arquitectura de los últimos años cuenta con una difusión transversal, sin límites de tipología, contexto, función. Cierta propensión hacia el diseño de edificios inusualmente autónomos puede reconocerse hoy en proyectos de todo tipo, públicos o privados, monumentales o domésticos, grandes o pequeños. Quizá donde más se aprecia esta actitud es en la arquitectura pública urbana. En este ámbito, algunos de los edificios más relevantes del siglo XXI se han realizado como consecuencia del así llamado «efecto Bilbao», una expresión que hace referencia a la construcción del museo Guggenheim de Frank Gehry y a las repercusiones que tuvo para la disciplina<sup>11</sup>. El efecto Bilbao consiste en la idea, que se difundió precisamente a raíz del éxito del Guggenheim, de que un edificio llamativo puede volver una ciudad más famosa, y, por tanto, más atractiva para los flujos económicos. En casos como éstos, el propósito de un edificio no es tanto (o no exclusivamente) albergar espacios que permitan determinadas actividades; tampoco es atender a las cuestiones que el contexto pueda eventualmente plantear. Su objetivo, más bien, es convertirse en un símbolo de la ciudad, o del

---

<sup>10</sup> Biraghi, Marco. *Storia dell'architettura contemporanea II*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 2008, p. 512.

<sup>11</sup> Rybczynski, Witold. «The Bilbao effect». *The Atlantic*, 1 de septiembre de 2002. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/09/the-bilbao-effect/302582/>

cliente particular, a partir de una imagen capaz de imprimirse en la memoria. En este tipo de proyectos, el objeto arquitectónico debe ser, ante todo, icónico. Así que, en los últimos veinte años, en muchas ciudades de todo el mundo se han construido edificios singulares, diseñados para llamar la atención sobre sí mismos e, indirectamente, sobre un entorno urbano. A principios de siglo, esta tendencia era especialmente reconocible en Europa y Estados Unidos; hoy, lo es más en los países asiáticos y de Oriente Medio que más dinero tienen para invertir en este tipo de proyectos.

Por supuesto, no se está tratando de decir que un edificio singular nunca es la solución correcta. A veces lo es. Lo que se quiere destacar es que todo edificio singular —es decir, inusual, nunca visto, original— tiene inevitablemente un carácter autónomo particularmente acentuado. Esto, por otra parte, queda bastante claro desde las palabras que Jean Nouvel dedica precisamente a los edificios singulares:

Puedes considerar que un objeto es feo, muy feo, incluso más feo que lo feo, incluso monstruoso, y que se vuelve en sí una entidad absolutamente ineludible. Por lo mismo, ese objeto se volverá bello. No es necesario, por fortuna, respetar los códigos estéticos para definir la singularidad. El juego interesante es desmarcarse y transgredir<sup>12</sup>.

La reflexión de Nouvel es interesante, entre otras cosas, porque identifica tres aspectos clave en el diseño contemporáneo de edificios singulares. Un edificio singular tiene que ser ineludible y hacer lo posible para atraer hacia sí las miradas. Puede ser bello o feo, lo importante es que no sea estéticamente indiferente (es decir, ordinario). Finalmente, tiene que ser original y proponer algún tipo de transgresión formal. Estos tres aspectos no pueden sino conducir a la acentuación del carácter autónomo de un edificio. A veces, pueden también resultar en la realización de edificios vi-

---

12 Baudrillard, Jean y Jean Nouvel. *Los objetos singulares*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 104.

siblemente descontextualizados. Para designar los edificios contemporáneos más ensimismados y descontextualizados, Hernández Pezzi ha propuesto la utilización del término «despaisaje»<sup>13</sup>. Se trata de una palabra tomada en préstamo del mundo del arte: «despaisajista» era Giorgio de Chirico, según Jean Cocteau, por su manera de disponer las figuras en el espacio del cuadro. En las pinturas de De Chirico, los objetos se encuentran fuera de su contexto habitual y además están unidos por una relación de proximidad y poco más; parecen haberse caído desde el cielo a un entorno para ellos totalmente ajeno. El término «despaisaje», por tanto, describe aquellos edificios contemporáneos que tanto caracterizan sus propios significados como para resultar finalmente insolidarios con el contexto y que, por su propia manera de ser, son incapaces de estrechar relaciones positivas con un entorno<sup>14</sup>.

Edificios así, en la arquitectura contemporánea, abundan. Para nombrar sólo algunos ejemplos, es despaisaje el Palacio de Congresos de Oviedo (2011), de Santiago Calatrava (figura 3), que no cumplió con la función para la cual se construyó, está completamente fuera de escala con respecto a su entorno y además sobrepasó su presupuesto de 260 millones de euros<sup>15</sup>; la Ciudad de la Cultura de Galicia (2011), de Peter Eisenman (figura 4), inconclusa dos décadas después de empezar su construcción, de usos actualmente inciertos, y que costó aproximadamente 200 millones de euros más de lo previsto<sup>16</sup>; la Torre Helea en Puebla (2021), un edificio inacabado para viviendas de lujo que efectivamente parece caído desde el cielo, y para el cual se perforaron, sin autorización, los pozos de una comunidad local con problemas de desabasto de agua

---

13 Hernández Pezzi, Emilia. «Paisaje / Despaisaje», en: Martínez-Medina, Andrés, Martínez Boix, Tomás, Banyuls i Pérez, Antoni (eds.). *Otra arquitectura, otro paisaje*. Foro Crítica V. Alicante: Colegio territorial de arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2013, pp. 25-42.

14 *Ibidem*, pp. 36-37.

15 Alsedo, Quico. «El desastre del Centollo de Calatrava: nadie quiere este edificio, aunque sea regalado». *El Mundo*, 2 septiembre 2021. <https://www.elmundo.es/papel/historias/2021/09/02/612fc95be4d4d8c4088b45d7.html>

16 Lombao, David y David Reinero. «La Cidade da cultura, 300 millones después». *El Diario*, 2 de junio de 2018. [https://www.eldiario.es/galicia/cidade-cultura-fracaso-tecnologico-feijoo\\_1\\_2095341.html](https://www.eldiario.es/galicia/cidade-cultura-fracaso-tecnologico-feijoo_1_2095341.html)

desde hace años<sup>17</sup>; o 20 Fenchurch Street, también conocido como *Walkie Talkie*, un rascacielos en Londres diseñado por Rafael Viñoly, cuya fachada curva acristalada, tal como se descubrió después de su construcción, concentraba tanto los rayos solares que la temperatura en la calle podía llegar hasta los 90 grados centígrados<sup>18</sup>. Es muy frecuente, en la arquitectura del siglo XXI, que se celebren edificios hermosos, o simplemente originales, sin preguntarse sobre sus posibles consecuencias sobre el entorno y la comunidad.

## 1 . 6 .

### La arquitectura depende

En los últimos años, ha ido ganando fuerza un enfoque opuesto. Este enfoque consiste en dar todo el protagonismo a la naturaleza relacional de un edificio, aunque esto implique renunciar, al menos parcialmente, a su posible valor como objeto autónomo. En 2009 Jeremy Till ha publicado *Architecture Depends*<sup>19</sup>, un libro cuya idea central es clara ya desde el título. La arquitectura depende: tanto la disciplina, como los objetos que construye, dependen de la trama de relaciones que habitan. De hecho, los edificios parecen adquirir valor precisa-

---

17 Marcial, Norma. «Frenan perforación de pozo en zona de Torre Helea». *El Sol de Puebla*, 26 de mayo de 2021. <https://www.elsoldepuebla.com.mx/local/frenan-perforacion-de-pozo-en-zona-de-torre-helea-6765012.html>

18 Sherwin, Adam. «Walkie Talkie City skyscraper renamed Walkie Scorchie after beam of light melts Jaguar car parked beneath it». *Independent*, 4 de septiembre de 2013. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/walkie-talkie-city-skyscraper-renamed-walkie-scorchie-after-beam-of-light-melts-jaguar-car-parked-beneath-it-8794970.html>

19 Till, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge: The MIT Press, 2009.



**Figura 3.** Palacio de Congresos de Oviedo. Santiago Calatrava, Oviedo, 2011. Wikicommons



**Figura 4.** Ciudad de la Cultura. Peter Eisenman, Santiago de Compostela, 2011. Wikicommons

mente a partir de las circunstancias que condicionan el proyecto. Los arquitectos diseñan los edificios en función de su talento personal, pero también de las posibilidades que les brinda todo un conjunto de circunstancias que ellos no controlan, y que a veces son imprevisibles.

Durante un proyecto suelen surgir varias situaciones inesperadas que, de ser aceptadas, pueden ayudar a afinar objetivos y estrategias de diseño. El cliente puede cambiar de opinión sobre un determinado aspecto del proyecto; la comunidad puede mostrar rechazo hacia algunas de sus características; el presupuesto puede verse reducido; la mano de obra local puede revelarse especialmente hábil en una técnica constructiva que, en principio, no se pensaba utilizar, etcétera. Pocas cosas, en arquitectura, son más previsibles que lo imprevisto. Esto es incluso más cierto después de la construcción de un edificio. Frecuentemente, por ejemplo, usos inesperados sustituyen los imaginados por los arquitectos; algunas partes de un edificio no funcionan como deberían o se ensucian más de la cuenta o se rompen de manera imprevista. Además, con el tiempo los habitantes cambian y con ello sus necesidades, lo que puede resultar en modificaciones espontáneas de sus espacios. La vida de un edificio, desde los primeros bocetos hasta su pleno funcionamiento, depende en gran medida de variables contingentes.

De acuerdo con Till, a lo largo del último siglo el mundo de la arquitectura ha negado este tipo de dependencia. Las circunstancias, las casualidades, lejos de ser reconocidas como centrales en toda producción arquitectónica, se han visto relegadas, en cambio, a un papel muy marginal en el debate disciplinar. Till encuentra pruebas de esta remoción a lo largo de todo el siglo xx. Desde la búsqueda de pureza formal del Movimiento Moderno, que se traducía a veces en un distanciamiento lógico-formal entre edificio y lugar, a las teorías que, en los años setenta, defendían la autonomía disciplinar, la mayoría de la arquitectura del siglo anterior ha rechazado, tanto en su discurso como en la práctica, toda relación con lo circunstancial.

Por un lado, a este rechazo se vincula cierto descuido de los aspectos relacionales de un edificio. Un edificio que, en su dise-

ño, rechaza el papel de lo circunstancial, probablemente no estará abierto al establecimiento de relaciones constructivas con un entorno y una comunidad: será rígido en sus intenciones (es decir, aceptará pocas o ninguna de las posibilidades de cambio sugeridas por alguna variable no prevista de antemano) así como en las formas de vida que propone (estará poco abierto a modificaciones que lo adecúen a las necesidades de sus habitantes). Por otro lado, a este rechazo se vincula también la sobrevaloración de las cualidades estético-formales de un edificio. En un edificio, las cualidades estético-formales son muy importantes. Sobrevalorarlas significa simplemente considerar que basta con que un edificio esté estético y formalmente bien logrado para que se considere un buen proyecto. No es así; es igual de importante la forma en que éste interactúa con los humanos y los no humanos que lo rodean. Por supuesto que hay que diseñar edificios hermosos, bien elaborados en cada detalle, pero sin confundir el medio con el fin. Como comenta Till:

la responsabilidad ética principal del arquitecto no reposa en el perfeccionamiento del objeto en tanto que producto visual estático, sino en su contribución a la creación de unas empoderadoras relaciones espaciales, y, por lo tanto, sociales, en beneficio de los otros<sup>20</sup>.

Una arquitectura atenta a lo contingente se haría desde la conciencia de que la producción de un edificio es siempre un proceso colectivo, que depende de muchos más actores, y factores, que la sola mano de los arquitectos. A la vez, se haría desde un conocimiento cuidadoso del entorno. Conocer un entorno es más que dibujarlo o representarlo a través de una maqueta. Significa observar cómo es habitado; investigar las circunstancias socioculturales, económicas y ambientales que rodean la producción de un edificio, y sobre todo preguntarse sobre los posibles efectos de la intervención en los humanos y no humanos que ahí viven.

---

20 *Ibidem*, p. 178. Traducción del autor.

Hay que pensar en las consecuencias de la arquitectura, no sólo en sus objetos<sup>21</sup>.

1 . 7 .

## Objetos y antiobjetos

Recientemente, estos llamamientos a una arquitectura atenta a su valor relacional se han vuelto más comunes. Un ejemplo importante, en este sentido, lo proporciona el ensayo *Antioject: the dissolution and disintegration of architecture*, de Kengo Kuma<sup>22</sup>. Se trata de un texto cuyas ideas están todas relacionadas, de alguna forma, con una pareja de conceptos antitéticos: objeto, antiobjeto. Objetos, según Kuma, son los edificios «deliberadamente distintos de sus alrededores»<sup>23</sup> y de marcado carácter autónomo. Esta manera de hacer, Kuma la asocia a la arquitectura occidental, y especialmente al Movimiento Moderno. Antiobjetos, en cambio, son aquellos edificios que evitan todo protagonismo y tratan de plantearse la relación con el lugar en términos de continuidad. Kuma llama «disolución» al proceso que lleva a la producción de antiobjetos, una metáfora que deja claro a qué tipo de relación entre edificio y lugar se refiere. Disolución es aquel proceso por el cual un cuerpo (en la metáfora, el edificio) se sumerge en un líquido solvente (el lugar) y al final resulta imposible distinguir el uno del otro. Kuma reconoce esta manera de diseñar en la arquitectura japonesa tradicional, pero también en la obra de Bruno Taut, que en este aspecto se diferenciaría radicalmente de los demás maestros del Movimiento Moderno. Según Kuma, Taut «detestaba los objetos, creyendo que la arquitectura era más una cuestión de relaciones»<sup>24</sup>.

---

21 Cfr. Awan, Nishat, Tatjana Schneider y Jeremy Till. *Spatial agency: other ways of doing architecture*. Milton Park: Routledge, 2011, posición 46/711. E-book.

22 Kuma, Kengo. *Antioject: the dissolution and disintegration of architecture*. Londres: Architectural Association Publications, 2008.

23 *Ibidem*, portada. Traducción del autor.

24 *Ibidem*, p. 5. Traducción del autor.

Por esta razón, el punto de partida de las reflexiones del libro es la villa Hyuga (1936), uno de los dos proyectos construidos por Taut durante su estancia en Japón. No se trata de una casa diseñada por Taut desde cero, sino de la ampliación de una residencia existente. La villa Hyuga se encuentra en Atami, en un acantilado frente al océano Pacífico. Kuma pudo conocer la villa Hyuga durante las obras de la *Water/Glass house* (1995), un proyecto suyo que se encuentra en las cercanías. Lo que más le llamó la atención de la villa fue su discreción y modestia, aún más sorprendentes al proceder de un arquitecto Moderno de renombre. Esta modestia se manifiesta a un nivel formal, pero también en la manera en que el edificio se coloca en el lugar. Apartada y algo escondida, la intervención de Taut sólo puede ser vista por quienes se encuentren frente a ella. Es un edificio doblemente ausente, ya que no se le puede apreciar ni desde arriba, donde está el acceso a la villa, ni desde abajo, tan cerca se encuentra al acantilado: se trata de una arquitectura hecha para desaparecer<sup>25</sup>. No sólo en la villa Hyuga, sino en toda la obra de Taut, Kuma reconoce una análoga predisposición hacia la discreción y el diseño de edificios de destacado carácter relacional. La reconoce, por ejemplo, en la Britz Siedlung en Berlín (figura 5), colocada en el lugar con toda la atención posible: su forma se curva tan dulcemente, que no hay puntos de vista, a nivel de suelo, que permitan apreciarla en su totalidad. El único modo para percibir la forma global del edificio es desde arriba, a vista de pájaro.

En algunos proyectos realizados a mitad de los años noventa, Kuma trata de poner en práctica las

---

25 *Ibidem*, p. 34.



**Figura 5.** Britz Siedlung. Bruno Taut, Berlín, 1925. Wikicommons

lecciones aprendidas desde la arquitectura de Bruno Taut. Sin embargo, no hay que buscar una relación demasiado directa entre la manera de operar de Taut y la suya. Taut procuraba disponer sus edificios en el lugar desde la mayor discreción y sensibilidad. En sus proyectos, Kuma se plantea una subordinación del edificio mucho más marcada, que puede incluso llegar a su desaparición. Esto queda más claro a través de dos de los proyectos que se enseñan en el libro: la casa Water/Glass y el observatorio Kiro-San (1994). La casa Water/Glass se encuentra en Atami, bastante cerca de la villa Hyuga. Como homenaje a Taut, la casa está diseñada para que su exterior sólo pueda apreciarse desde el jardín de la villa. Además, en ella hay una sala de vidrio, abierta hacia el mar, diseñada de manera tal que se vuelve invisible incluso para quien se encuentra en su interior. El suelo de la sala es una superficie de agua poco profunda, cruzada por una pasarela; al darse determinadas condiciones de luz, las paredes de vidrio parecen desaparecer y el suelo fundirse con el mar detrás: no queda claro dónde acaba la casa y dónde empieza el océano. El proyecto para el observatorio Kiro-San persigue análogas intenciones, pero por medio de estrategias distintas (figura 6). Kuma no quería alterar, con su intervención, el paisaje de la montaña; a la vez, quería que desde su interior fuera posible tener las mejores vistas. Por ello, decidió ocultar el edificio en el suelo, dejando que el pasto y las plantas lo cubrieran: desde fuera, por tanto, el observatorio resulta efectivamente invisible. En otro ensayo más reciente, *Small architecture natural architecture*<sup>26</sup>, Kuma ha retomado las reflexiones desarrolladas en *Antiobject*, pero proponiendo dos estrategias específicas para destacar el carácter relacional de un edificio. *Natural architecture* habla de la oportunidad de diseñar edificios que mantengan con la naturaleza relaciones de la mayor sensibilidad. *Small architecture* defiende las posibilidades de las intervenciones mínimas o de tamaño muy pequeño. Todas las ideas sugeridas por los conceptos de antiobjeto, disolución, o por la defensa de una ar-

quitectura natural y mínima, Kuma las ha expresado en más de una ocasión con una frase muy significativa: «borrar la arquitectura». Cito: «mi objetivo principal es borrar la arquitectura, porque creo que un edificio tendría que volverse una sola cosa con sus alrededores»<sup>27</sup>.

## 1 . 8 .

### Borrar la arquitectura

La expresión «borrar la arquitectura» posee un destacado poder de síntesis. Puede utilizarse para describir las intenciones detrás de algunas intervenciones de Kuma, pero también para describir un enfoque proyectual contemporáneo que es análogo, en objetivos y sensibilidad, a las posturas que él defiende. En el siglo XXI, cada vez más arquitectos se preocupan por el carácter relacional de sus edificios más que por sus valores como objetos autónomos. «Borrar la arquitectura» puede parecer una frase más polémica de lo que pretende. No hay que entenderla como una invitación a destruir la disciplina y sus métodos, ni a rechazar frontalmente el mundo de la arquitectura tal y como es hoy. Más bien, es una llamada a considerar los edificios no como el fin de la arquitectura, sino como un medio. En este ensayo, la expresión «borrar la arquitectura» va a usarse de la manera más constructiva posible, para indicar caminos alternativos a la práctica del presente y del futuro. Se trata de reivindicar una arquitectura menos preocupada por los objetos que construye y más por sus efectos en los equilibrios del



**Figura 6.**  
Observatorio  
en el monte  
Kiro-San.  
Kengo Kuma,  
Imabari, 1994.  
Wikicommons

---

27 Bognar, Botond (ed.). *Kengo Kuma: selected works*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004, p. 14. Traducción del autor.

territorio y en las vidas de unos humanos y no humanos. «Borrar la arquitectura» significa diseñar deliberadamente edificios que pasan a un segundo plano (borrarlos), cuando se considera que esto puede beneficiar un contexto y una comunidad. Puede significar, por ejemplo, realizar una intervención invisible para no alterar los equilibrios de un paisaje hermoso o diseñar un edificio relativamente anónimo para facilitar su integración en el contexto; o incluso no hacer casi nada, si el lugar de intervención no parece necesitar de grandes modificaciones.

Por supuesto, no siempre es una buena idea diseñar edificios que, de alguna manera, anulan su presencia. En arquitectura no existe ningún patrón operativo que sea bueno para todas las situaciones y, en general, la única manera para realizar una intervención que tenga cierta posibilidad de éxito es escuchar con atención las cuestiones que un lugar plantea. Así que unas veces será oportuno diseñar edificios de destacados valores autónomos; otras, en cambio, será oportuno hacer justo lo contrario. Es verdad, sin embargo, que en el mundo de la arquitectura contemporánea se cree, de forma un tanto ingenua, que para que un proyecto sea bueno basta que sea bonito —donde «bonito» suele significar fotogénico y/u original—. Es importante diseñar siempre el edificio más hermoso posible. Es igual de importante entrenar la mirada para responder preguntas sobre un edificio que trascienden su impacto estético y visual: ¿cómo cambia la vida de una comunidad, con su construcción? ¿Qué efectos sociales, ambientales, culturales y económicos puede tener? ¿Puede mejorar, en algún aspecto, la condición de algún grupo desfavorecido? ¿Es sensible hacia la naturaleza, entendida no sólo como paisaje, sino como conjunto de seres vivos no humanos que habitan el planeta igual que nosotros? ¿Es intrínsecamente androcéntrica o está diseñada con perspectiva de género? ¿Su construcción va a aumentar o disminuir la brecha entre los que más tienen y los que menos? El diseño de objetos bonitos y llamativos no siempre es la respuesta. Borrar la arquitectura, dejar que desaparezca en una trama de relaciones, es a veces la mejor manera de construir ciudades y territorios donde valga la pena habitar.

## Tres estrategias

En los próximos capítulos se hablará de tres distintas maneras de borrar la arquitectura, en el marco de la arquitectura del siglo XXI. El siguiente capítulo, «Una arquitectura mínima», discute sobre proyectos que consisten en hacer casi nada. Esto puede significar realizar intervenciones muy pequeñas o temporales, o directamente no intervenir. Tomar en consideración la posibilidad de realizar una intervención mínima, en principio, no es nada más que una demostración de sensatez y sentido común. Sin embargo, en una disciplina como la arquitectura, naturalmente dedicada a la transformación de las cosas y a la imaginación de futuros alternativos, hacer poco o nada es la decisión más inusual y subversiva. En consecuencia, es una decisión poco frecuente. También lo es por las lógicas económicas que suele haber detrás de la arquitectura, que no pueden permitir una elección tan poco rentable como la de no construir. A pesar de esto, en la práctica contemporánea hay ejemplos de arquitectos que, en cierta situación, decidieron no intervenir. Quizás el caso más famoso sea el proyecto de Lacaton y Vassal para la plaza Léon Aucoc en Burdeos (1996). El ayuntamiento pedía un proyecto para embellecer la plaza, y Lacaton y Vassal sugirieron que no se le modificara en absoluto. Su propuesta no pretendía ser polémica; tampoco se debía a cierta falta de ideas. Simplemente, fue la conclusión lógica de su propia lectura de la plaza, de sus cualidades espaciales y de cómo la comunidad la vivía. Según explicaron Lacaton y Vassal, la plaza Léon Aucoc estaba bien tal como estaba y cualquier alteración probablemente la habría empeorado. Es cierto que un caso de renuncia a la intervención como éste es más único que raro; sin embargo, en la arquitectura contemporánea no es infrecuente encontrar proyectos que consisten en hacer *casi nada*, a veces proponiendo alteraciones mínimas, a veces construyendo edificios muy pequeños o temporales. En la expresión «casi nada», el «casi» es decisivo, ya que cuando se decide hacer poco esto tiene que ser todo correcto, y en cualquier caso nada menos de lo indispensable, si no se quiere llevar a cabo un trabajo insignificante.

En los últimos años, el estudio chino ZAO Standardarchitecture ha realizado una serie de microarquitecturas públicas en los *hutong* de Pekín, antiguos barrios a menudo destruidos para hacer espacio a la ciudad nueva. Para oponerse a la *tabula rasa*, y demostrar que los *hutong* podrían tener un papel relevante también en la metrópoli contemporánea, los proyectos de ZAO plantean la recuperación de sus patios mediante la inserción de funciones colectivas, que inviten a entrar a los que viven fuera y a quedarse a los que todavía viven allí. Hacer casi nada, por ejemplo, a través de intervenciones temporales, también puede servir para operar en aquellas situaciones donde no existe la posibilidad o el tiempo de hacer más. Es el caso de los campos de refugiados o de los campamentos construidos después de un desastre natural. En 2011, Toyo Ito ha liderado el programa Home for All, que pretendía asistir a la población afectada por el terremoto en la región de Tohoku a través de la construcción de pabellones públicos temporales. Tales pabellones estaban pensados como lugares donde la gente podía reunirse para charlar, pasar el tiempo, cocinar juntos, entendiendo que la vida pública, sobre todo en ciertas situaciones, no es un lujo sino una pura necesidad.

El tercer capítulo, «Una arquitectura común», habla de proyectos relativamente anónimos cuyo valor reside sobre todo en su interacción con la comunidad local. Normalmente, los proyectos que atraen la atención de los arquitectos son los que se proponen destacar, haciendo algo más, y mejor, que la vasta mayoría de edificios construidos. La cuestión es dónde buscar este «más y mejor» que caracterizaría la buena arquitectura. Una parte importante del mundo de la arquitectura contemporánea lo busca en las cualidades estético-formales: buena arquitectura, en este sentido, es la que destaca por hermosa, o simplemente por diferente. También hay quienes lo buscan, en cambio, en las relaciones que un edificio mantiene con un contexto y una comunidad. En este sentido, un edificio relativamente anónimo puede perfectamente ser un ejemplo de buena arquitectura. Esta manera de hacer es bien reconocible en la arquitectura de Lacaton y Vassal, cuya cualidad principal, o al menos la primera que se nota, es justo la capacidad de pasar desapercibida. Esto se debe al hecho de que,

en sus edificios, de rara sobriedad, no hay ninguna característica o detalle que sobresalga o llame la atención. Lacaton y Vassal son de alguna forma autores de edificios de no autor, donde no hay nada excepcional y todo parece entrar sencillamente dentro de lo normal. Obras como la rehabilitación de la torre Bois-le-Prêtre en París (2011), las viviendas semicolectivas construidas en Saint Nazaire (2011) o la escuela de arquitectura en Nantes (2009) destacan por aspectos no directamente visibles, como la inteligencia a la hora de plantear con precisión los problemas del proyecto. La palabra «común», sin embargo, también remite a lo colectivo. Arquitectura común, en este sentido, es la que se elabora a partir de una colaboración entre arquitectos y comunidad local, que se vuelve a todos los efectos coautora de la intervención finalmente realizada. La participación, entendida precisamente como la implicación de la comunidad en un proyecto que le afecta, es una práctica que se generalizó en los años sesenta. Recientemente, la arquitectura participativa ha vuelto al centro del debate gracias a la fama alcanzada por arquitectos que a menudo trabajan con las comunidades, como Francis Kéré, Alejandro Aravena o Anna Heringer. Detrás de la arquitectura participativa está la idea de que un edificio que sea producto de un esfuerzo compartido podrá percibirse más fácilmente como un bien común. Un edificio construido así adquiere, por lo tanto, un inequívoco valor público, que puede incluso poner en marcha un proceso de empoderamiento de la comunidad misma. En la escuela primaria construida por Francis Kéré en Gando (2001), su pueblo natal, la participación sirvió para darle al edificio este valor público, pero también para trabajar junto a la comunidad unas técnicas que luego ésta podrá aplicar autónomamente en la construcción de intervenciones futuras. La escuela se construyó con materiales y técnicas locales, que Kéré, sin embargo, perfeccionó en aras de una mayor durabilidad y estabilidad del edificio. El resultado final de todo el proceso, por lo tanto, no fue sólo el edificio, sino el conocimiento que a través de esto se pudo generar.

El capítulo «Una arquitectura natural» habla de edificios diseñados a partir de su relación con la naturaleza. La arquitectura es una disciplina intrínsecamente antropocéntrica, diseñada

por humanos y, casi siempre, para humanos. Sin embargo, tiene consecuencias directas o indirectas también sobre los no humanos. Animales y plantas se ven afectados por la construcción de edificios de muchas maneras: directamente en el caso de que lo habiten e indirectamente por las consecuencias que la arquitectura puede tener en un ecosistema y en el estado general del planeta. Una arquitectura natural se diseña, antes que nada, a partir de este tipo de sensibilidad. El sector de la construcción es uno de los mayores responsables de la actual crisis ambiental, contribuyendo al 35 % del uso global de energía, y al 38 % de la emisión de gases de efecto invernadero, que son los principales responsables del cambio climático en curso. Para evitar las peores consecuencias del cambio climático, la contribución de la arquitectura podría ser determinante. Una arquitectura natural puede también proponer el diseño de edificios que parecen elementos naturales, para que no alteren un paisaje. En la arquitectura contemporánea, una estrategia como el camuflaje naturalista encuentra su razón de ser en la evolución de la sensibilidad colectiva hacia los paisajes y la naturaleza en general. Como consecuencia de la actual hipertrofia de los entornos urbanos, y de la omnipresencia de los espacios construidos, más a menudo los entornos naturales y rurales se perciben como bienes escasos, que habría que salvaguardar manteniéndolos, en la medida de lo posible, intactos. Algunos arquitectos contemporáneos, frente a la posibilidad de construir en un paisaje hermoso, se sienten incómodos: preferirían no hacerlo. El camuflaje naturalista propone una alternativa para este tipo de situaciones, al permitir diseñar edificios que pueden mimetizarse a tal punto con su entorno que se vuelven invisibles. La bodega Antinori en Bargino (2012), de Archea, es un edificio que se sumerge literalmente en el lugar, pues fue construido por debajo del suelo; además, su forma imita la topografía y su techo está cubierto por pasto y viñedos. Desde cierta distancia, verla es prácticamente imposible. A veces, el camuflaje naturalista se emplea no para hacer invisible un edificio, sino para que éste se integre mejor en un entorno particularmente valioso. La biblioteca Liyuan (2011), de Li Xiaodong, es un pequeño edificio situado en un bosque en los alrededores de Jiaojiehe, un pueblo cercano

a Pekín. Diseñada a partir de un diálogo constante con la comunidad, la biblioteca es un edificio pasivo, recubierto en todo su volumen por unas ramas secas recolectadas en los alrededores. Estas ramas sirven para modular el ingreso de luz solar, pero también para camuflarla con su entorno.

Finalmente, en el último capítulo del ensayo se analizan nueve casos de estudio. Los primeros tres (Micro-Yuan'er, Catia 1100, Home for All), quieren profundizar el discurso propuesto en el capítulo titulado «Una arquitectura mínima». Los tres que siguen (torre Bois-le-Prêtre, edificio La Borda y Casa de las Mujeres en Ouled Merzog) se relacionan con los temas de «Una arquitectura común»; los últimos tres (Goldsmith Street, Biblioteca Liyuan y El Humedal), con los temas de «Una arquitectura natural». Tales casos de estudio se han elegido no tanto debido a su eventual fama, ni por considerarlos indudablemente mejores que los excluidos, sino por su capacidad de sugerir, a partir de su caso particular, reflexiones de carácter general.

Es intención del autor que los siguientes capítulos puedan leerse tanto de forma seguida como en el orden que cada lector prefiera.

Una arqu  
mínir

# Arquitectura Mínima

---

2. UNA ARQUITECTURA  
MÍNIMA

---

## 2 . 1 .

### ¿Cuánta arquitectura?

En arquitectura, la cantidad es una cuestión de suma importancia. Cualquier proyecto arquitectónico tiene que manejar números constantemente: ya sea para dimensionar los espacios o para calcular la estructura y el presupuesto. Lo dimensional, lo técnico y lo económico son aspectos que, en algún momento, tienen inevitablemente que traducirse en números. Sin embargo, la cantidad es importante para la arquitectura también de una manera más sutil. En todo proyecto es necesario encontrar la justa medida de la intervención: no hacer demasiado, ni demasiado poco. En arquitectura, el discurso sobre la cantidad no remite sólo a valores numéricos, sino también a un aspecto más intangible, que puede describir tanto la pertinencia de una intervención como sus cualidades intrínsecas. Está bien medida una intervención formalmente lograda, donde todo está en su sitio y cada decisión de proyecto es tan sólida como para parecer inevitable. Pero también está bien medida una intervención que logra operar en un entorno las modificaciones oportunas: ni más ni menos de las necesarias. En este sentido, no hay un único punto de vista sobre cuánto mide exactamente la justa medida; cada época y lugar tiene su propia opinión al respecto<sup>1</sup>.

---

1 Wigley, Mark. «Towards a history of quantity». *Volume, 2* (2005): 29.

A lo largo del siglo xx, por ejemplo, varios arquitectos y críticos han considerado que hacer lo justo equivale a hacer *menos*<sup>2</sup>. Lo mínimo ha sido un concepto clave para muchos arquitectos Modernos, que tenían una clara predilección por el diseño de edificios radicalmente simples, abstractos y ligeros. Es el caso, entre muchos, de Mies van der Rohe. Su aforismo más famoso «menos es más» es, desde este punto de vista, toda una declaración de intenciones. El mismo Mies, en cierta ocasión, comentó que su intención era reducir la arquitectura a su esencia más pura, a «casi nada». Se refería, con esto, a la búsqueda de algo así como el grado cero de la forma arquitectónica, a través del diseño de edificios simplificados hasta su límite extremo. Algunos de sus proyectos más famosos, como el Crown Hall en Chicago (1956) o la Neue Nationalgalerie en Berlín (1968), parecen ser efectivamente «casi nada», al menos desde el punto de vista de la complejidad de la forma: son cajas vacías, hechas de pura luz y aire<sup>3</sup>. Mies, al igual que otros arquitectos modernos, consideró lo mínimo como el camino más seguro hacia una arquitectura exacta, elegante y hermosa.

Sin embargo, hay otra manera de entender lo mínimo, que tiene poco que ver con las características formales de una intervención. En un sentido literal, hacer lo mínimo significa intervenir en un lugar dejándolo casi inalterado, proponiendo modificaciones, precisamente, mínimas. Esta manera de hacer «casi nada» no sólo no ha sido practicada con frecuencia por la arquitectura Moderna, sino que además va en contra de sus patrones operativos más consolidados. Los arquitectos Modernos recurrían a menudo a la estrategia de la *tabula rasa*, que consiste en demoler todo para levantar algo nuevo en su lugar; el Plan Voisin (1925) de Le Corbusier para París, aunque no realizado, es quizás el testimonio más evidente de esta manera de operar en lo urbano. El enfoque contrario —la regeneración de lo existente mediante operaciones puntuales— ha sido mucho menos empleado por la arquitectura

---

2 Montaner, Josep Maria y Vittorio Savi (eds.). *Less is more*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y ACTAR, 1996.

3 Mertins, Detlef. *Modernity Unbound*. Londres: AA Publications, 2011.

Moderna. En la arquitectura del siglo XXI, en cambio, se puede identificar toda una serie de proyectos que consisten en hacer realmente muy poco. En tales proyectos, hacer casi nada se considera una estrategia que puede servir a veces para respetar un entorno y a veces para mejorarlo, activando sus cualidades latentes por medio de acciones pequeñas pero acertadas<sup>4</sup>.

## 2 . 2 .

### Menos arquitectura

Hay razones históricas y socioeconómicas que explican por qué hacer poco es hoy una estrategia arquitectónica más practicada que en el siglo anterior. A lo largo del siglo XX, muchas ciudades en todo el mundo han experimentado un crecimiento muy rápido, siguiendo una tendencia empezada en el siglo anterior<sup>5</sup>. La Ciudad de México, por ejemplo, tenía alrededor de medio millón de habitantes a principios de siglo XX, y más de ocho millones y medio al final; Pekín pasó de tener dos millones y medio, a más de trece millones; Nueva York, de tres millones y medio, a más de ocho. Así que las disciplinas del territorio —entre ellas, la arquitectura— se vieron, por un lado, en la necesidad de construir ciudades para las nuevas masas urbanas. Por el otro, tenían en sus manos sistemas de producción nuevos, que permitían levantar edificios e infraestructuras de manera muy rápida. La ciudad del siglo XX, por tanto, se ha construido por medio de macrointervenciones estructurales, como consecuencia de las urgentes necesidades demográficas y de las nuevas posibilidades técnicas. De esto queda testimonio en las investigaciones de los arquitectos más relevantes del siglo anterior, que con cierta frecuencia se dedicaron al diseño de territorios urbanos enteros<sup>6</sup>. Proyectos como

---

4 Enia, Marco y Flavio Martella. «Reducing architecture: doing almost nothing as a city-making strategy». *Frontiers of Architectural Research*, 8(2), 2019: 154-163.

5 Burdett, Ricky y Dejan Sudjic. *The Endless City*. Londres: Phaidon Press, 2007.

6 Bergdoll, Barry. «Introduction» en Lepik, Andres (ed.). *Small scale big change: new architectures of social engagement*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2010, 7.

el plan para Tokio de Kenzo Tange (1960) o el plan Obus de Le Corbusier para Argel (1933) son testigos de una época en la que se entendía que los arquitectos debían saber diseñar todo, «de la cuchara a la ciudad»<sup>7</sup>. Efectivamente, por aquel entonces no era inusual que a los arquitectos se les encargaran proyectos de escala urbana.

Hoy en día, muchas áreas urbanas construidas durante el siglo anterior han alcanzado ya una configuración socioformal estable; se perciben como entornos acabados donde intervenir, cuando es necesario, a través de la recuperación de lo existente. Esto implica, para los arquitectos, la utilización de un conjunto de estrategias distintas y, de hecho, opuestas a la *tabula rasa* o al diseño de macroestructuras; se trata de saber hacer poco y conseguir que este poco sea suficiente<sup>8</sup>. No por casualidad, donde actualmente más se pide a los arquitectos que diseñen intervenciones a escala urbana es en aquellos países donde las ciudades crecen a un ritmo similar o más rápido que en el siglo anterior, como en China.

La Gran Recesión de 2008, que ha afectado las economías de todo el mundo, es otra razón por la cual en los últimos años los arquitectos han recurrido más a menudo a intervenciones mínimas. En Europa el sector de la construcción ha sido de los más afectados por la crisis económica; obras ya empezadas se tuvieron que cerrar y proyectos a punto de construirse se tuvieron que parar. Ya no había el mismo dinero que antes para construir edificios urbanos o de presupuesto elevado. Varios arquitectos, por tanto, empezaron a practicar una arquitectura mínima desde la necesidad; en muchos casos realmente no había alternativa. En parte, como consecuencia de todo esto, en el siglo XXI ha cobrado

---

7 Esta famosa frase, que resume el alcance proyectual exigido a los arquitectos modernos, suele atribuirse a varios autores (Walter Gropius, Hermann Muthesius y Max Bill). En realidad, parece que la paternidad de la expresión pertenece a Ernesto Nathan Rogers (Cfr. Rogers, Ernesto Nathan. «Ricostruzione dall'oggetto d'uso alla città». *Domus*, 215, 1946: 5). En 1912, sin embargo, Muthesius propuso un lema similar, «de la almohada del sofá a la planificación urbana» (Cfr. Guerini, Luca. «Ponti, reti, azioni: la ricerca dottorale da una prospettiva design-oriented», en Fabian, Lorenzo y Marzo, Mauro [eds.]. *La ricerca che cambia: Atti del secondo convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design*. Siracusa: Lettera Ventidue, 2018: 63).

8 García Germán, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2012.

especial relevancia la figura del arquitecto capaz de hacer mucho con poco<sup>9</sup>. Si antes se consideraba, erróneamente, que este talento sólo podía servir en entornos de bajos recursos, hoy se entiende que puede ser útil en cualquier situación.

2 . 3 .

## No hacer, rehacer, hacer mejor

Hoy en día, muchos autores defienden la oportunidad de repensar el papel de los arquitectos en función de las nuevas necesidades del presente. Entre ellos se encuentra n'UNDO, un colectivo dedicado a la investigación y al diseño de proyectos urbanos. n'UNDO aboga por una arquitectura hecha quitando más que añadiendo, elaborada a partir de cuatro estrategias: no construir, minimizar, reusar, desmantelar<sup>10</sup>. En su visión, no construir es la mejor opción cuando una intervención no parece necesaria, y más aún si podría afectar negativamente un lugar. Minimizar es una estrategia útil frente a entornos que pueden regenerarse a través de operaciones pequeñas. Reusar permite aprovechar sabiamente los recursos y tiene efectos positivos desde varios puntos de vista: económico, sociourbano y ambiental. Desmantelar es una acción necesaria para eliminar aquellas construcciones que no pueden recuperarse y cuya presencia es perjudicial para un entorno.

n'UNDO no sugiere que tales estrategias valgan para todas las situaciones. Lo que sugiere es que, si se tuvieran en cuenta más a menudo, la construcción del territorio se vería beneficiada y con ella la vida de quienes lo habitan. Ninguna de estas estrategias, de por sí, es nueva. Las ciudades, y el territorio en general, siempre se han construido añadiendo lo necesario, cuidando lo existente y eliminando lo superfluo. Es en relación con la narrativa dominante de la arquitectura contemporánea que tales estrategias pueden parecer innovadoras. Por lo general, se entiende que

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 242-243.

<sup>10</sup> n'UNDO. *Desde la resta*. Barcelona: DPR-Barcelona, 2017. E-book.

la tarea de los arquitectos es construir edificios. En esta visión, no hay mucho espacio para estrategias como las propuestas por n'UNDO, que sugieren caminos alternativos. Tales estrategias no implican necesariamente la construcción de algo nuevo —más bien lo contrario— y, además, transmiten claramente la idea de que el objetivo de la arquitectura trasciende los edificios. Éste es otro motivo por el cual, dentro del contexto contemporáneo, resultan tan novedosas. Si el fin último de la arquitectura es levantar edificios de destacados valores autónomos, entonces estrategias como la no construcción o la minimización carecen de sentido. En cambio, si su fin es mejorar las relaciones entre un entorno y una comunidad, entonces incluso tales estrategias, por radicales que parezcan, pueden ser a veces la mejor opción.

El territorio se construye en parte edificando y en parte cuidando los lugares donde la vida ya fluye tranquila. Esto es especialmente cierto en el caso de las ciudades, que no son un conjunto de edificios más o menos logrados, sino la manifestación física de una red de interacciones entre humanos, no humanos y territorio. La idea de que una intervención, para ser acertada, deba implicar siempre una alteración significativa de un entorno es un tanto ingenua; si así fuera, el abanico de herramientas a disposición de los arquitectos se reduciría considerablemente. Igual de ingenua es la idea de que diseñar edificios originales o fotogénicos sea la solución a todos los males del territorio contemporáneo: no lo es. Hay que observar con atención un entorno, escuchar las cuestiones que plantea, para saber cómo intervenir de la manera más oportuna. A veces será oportuno hacer más, a veces menos. La única manera para saberlo es preguntarse sobre el *qué* del proyecto —lo que conviene hacer o no— y sólo en un segundo momento sobre el *cómo* —los aspectos formales, materiales y dimensionales de una intervención—. La pregunta sobre el *cómo* es muy importante, pero puede resultar finalmente inútil, si no va precedida por un cuestionamiento más general sobre el tipo de intervención a realizar. Una buena respuesta a la pregunta equivocada es, en sí, una respuesta equivocada.

## Maneras de hacer (casi) nada

Maneras de hacer casi nada, en arquitectura, hay varias. Una de ellas —la más radical y la menos practicada— consiste en no intervenir, dejando deliberadamente el lugar tal como estaba antes. Este enfoque es muy poco habitual por varias razones. Normalmente, se suele contratar arquitectos para que lleven a cabo una intervención, por pequeña que sea: como se comentaba anteriormente, de un arquitecto se espera que construya cosas. Además, detrás de la mayoría de proyectos suele haber lógicas económicas que no pueden permitirse una opción tan poco rentable como la de no hacer nada.

A pesar de esto, en la práctica contemporánea hay ejemplos de arquitectos que, en cierta situación, decidieron no intervenir. Probablemente el caso más famoso es el proyecto de Lacaton y Vassal para la plaza Léon Aucoc en Burdeos (1996) (figura 7)<sup>11</sup>. El ayuntamiento pedía un proyecto para embellecer la plaza y Lacaton y Vassal sugirieron que no se le modificara en absoluto. Su propuesta no pretendía ser polémica; tampoco se debía a cierta falta de ideas. Simplemente, fue la conclusión lógica de su propia lectura de la plaza, de sus cualidades espaciales y de cómo la comunidad la vivía. Según explicaron Lacaton y Vassal, la plaza Léon Aucoc estaba bien tal como estaba y cualquier alteración probablemente la habría empeorado. ¿Cómo llegan Lacaton y Vassal a una decisión tan inusual? Primero, a través de una observación atenta, curiosa y falta de prejuicios de lo existente. La plaza, sin ser monumental, tenía la «belleza de lo que es evidente, necesario»<sup>12</sup>. Además, los vecinos la apreciaban mucho. No había nada, ni en su conformación ni en su relación con los habitantes, que pareciera necesitar cambios. Por otra parte, Lacaton y Vassal también quisieron cuestionar, de manera general, el concepto de embellecimiento. Las intervenciones para embe-

---

<sup>11</sup> Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Place Léon Aucoc». 2G, 21, 2003: 30-31.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 30.

llecer un lugar suelen consistir en operaciones más o menos epidérmicas, como el rediseño del suelo o la sustitución de unos elementos del mobiliario urbano. Tales operaciones tienen la difícil tarea de volver hermoso un lugar que de partida no lo es. Sin embargo, nada de esto hubiera tenido sentido en la plaza Léon Aucoc, cuyas cualidades principales eran precisamente su autenticidad y falta de sofisticación. Al no hacer nada, con este proyecto Lacaton y Vassal realmente hicieron algo. Reivindicaron el valor de aquellos entornos cotidianos que proporcionan las condiciones para una vida social agradable, defendieron las posibilidades de una arquitectura relacional y comprobaron cómo, en algunos casos, no hacer nada puede ser una alternativa.

Ejemplos de no intervención como el de Lacaton y Vassal son inusuales. En cambio, son más frecuentes proyectos que consisten en hacer *casi* nada, modificando un entorno de manera mínima. Es el caso de un proyecto de Cedric Price para un solar de Nueva York, frente al río Hudson (1999)<sup>13</sup>. Diseñado para un concurso internacional de ideas, el proyecto de Price planeaba dejar el solar prácticamente inalterado. A diferencia de los demás concursantes, que proponían llenar el solar con edificios de gran escala, Price sugirió dejarlo vacío, destinándolo a usos públicos. En su propuesta, sólo se iban a llevar a cabo cuatro acciones, de alcance reducido: construir una infraestructura para cruzar y observar el solar; colocar unas luces para indicar su presencia; demoler algunas construcciones en su interior para facilitar la circulación del aire, y realizar una pequeña ampliación de un centro de congresos presente

---

13 Hardingam, Samantha. *Cedric Price Works 1952–2003*. Londres: Bedford Press, 2016.



**Figura 7.** Place Léon Aucoc, Burdeos. Copyright: Lacaton y Vassal

en el solar. Como en el caso del proyecto de Lacaton y Vassal, la propuesta de Price surgió de una atenta observación de lo existente. Donde los demás concursantes vieron un solar anónimo que llenar, Price vio un entorno que, con pocos cambios, podía desempeñar un papel relevante para la ciudad. Al estar tan cerca del río Hudson, el solar podría servir de pulmón verde, capaz de drenar aire fresco hacia Manhattan; para ello, sin embargo, tendría que permanecer vacío. Aunque sólo se trataba de un concurso de ideas, hay que destacar el carácter atrevido, subversivo y algo romántico de un proyecto que sugiere dejar sin construir un solar potencialmente muy rentable.

Otra forma de hacer casi nada es diseñar una intervención temporal, que ocupe un solar por un periodo de tiempo limitado<sup>14</sup>. El diseño temporal puede considerarse una estrategia de intervención mínima por su reversibilidad: cuando se desmonta un edificio temporal, independientemente de sus características, un solar vuelve a su configuración anterior. Para este tipo de intervenciones, el tiempo es un factor central<sup>15</sup>. Esto, en sí, no es una novedad; a lo largo del siglo xx la arquitectura Moderna ha trabajado constantemente con el tiempo, que ha sido un aspecto muy importante en la construcción de su lenguaje. Los edificios Modernos solían diseñarse teniendo en cuenta cómo se iba a percibir al caminar en su interior o alrededor de ellos: no se privilegiaba un solo punto de vista, como en la arquitectura clásica, sino que se daba la mayor importancia al acto de recorrerlos<sup>16</sup>. La inclusión del tiempo servía a la arquitectura Moderna para construir edificios de formas intrínsecamente dinámicas. Sin embargo, a pesar de que la inclusión del tiempo entre las variables del proyecto no es una novedad, es cierto que las intervenciones temporales lo emplean de una manera distinta. El tiempo, en su

---

14 St. Hill, Cate. *This is temporary. How transient projects are redefining architecture*. Londres: Riba Publishing, 2016.

15 Tardiveau, Armelle y Daniel Mallo. «Unpacking and challenging habitus: an approach to temporary urbanism as a socially engaged practice». *Journal of Urban Design*, 19, 4 (2014): 456-472.

16 Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. (1941). Barcelona: Editorial Reverté, 2009.

caso, no tiene que ver con la percepción de una intervención, sino con su durabilidad. Lo efímero, lo no permanente, que en sí son propiedades temporales de la forma, se vuelven instrumentos de diseño, a la par que sus propiedades físicas y materiales, ya que permiten abordar situaciones que no podrían encararse mediante edificios permanentes.

En las ciudades, ocurre con cierta frecuencia que haya solares inutilizados que no pueden modificarse de manera permanente (por ejemplo, por falta de recursos). En estos casos, las intervenciones temporales pueden ayudar a regenerar espacios que, de otra forma, se quedarían abandonados. Entre 1947 y 1975, Aldo van Eyck realizó más de 700 parques de juego infantiles en Ámsterdam. En su mayoría, se trataba de intervenciones temporales y mínimas<sup>17</sup>. Algunos de estos parques ocupaban solares sin usar, con el objetivo de darles una función, en espera de que pudieran transformarse de manera permanente. Con ello, van Eyck pretendía hacer de la ciudad un lugar agradable para niños y niñas y, al mismo tiempo, conseguir que la mayor cantidad posible de solares participaran de la vida urbana.

## 2 . 5 . Proteger y recuperar

Hacer casi nada es una estrategia aparentemente sencilla, pero en realidad muy versátil. La arquitectura contemporánea la utiliza, según las circunstancias, para enfrentarse a situaciones muy distintas: a veces para proteger un entorno y a veces para regenerarlo. Se puede hacer poco porque un lugar no necesita mucho o porque es la única alternativa para tratar de recuperarlo. El trabajo de Lacaton y Vassal para la plaza Léon Aucoc y el de Cedric Price para el solar de Manhattan son ejemplos del primer enfoque. En ambos casos, los arquitectos reconocieron, en el lugar de inter-

---

17 De Roode, Ingeborg y Liane Lefaiivre (eds). *Aldo van Eyck. The playgrounds and the city*. Ámsterdam: Nai Uitgevers Pub, 2002.

vinción, un conjunto de cualidades urbanas, efectivas o potenciales, que justificaron su prudencia. La plaza Léon Aucoc poseía unas importantes cualidades urbanas, siendo un lugar tranquilo de belleza sobria; el solar propuesto por Price, en cambio, *hubiera podido* poseer importantes cualidades relacionales, con tal de abrirlo al público tras unas operaciones mínimas.

Sin embargo, hacer casi nada también puede servir para intervenir en lugares que ya no son, o nunca han sido, ámbitos espaciales significativos. De hecho, esta estrategia se utiliza con cierta frecuencia en los solares urbanos que el tiempo y la falta de uso han llevado a un estado de abandono. Frente a un solar descuidado, lo más habitual es querer rehacerlo. Efectivamente, éste sigue siendo, con cierta razón, el patrón operativo más difundido actualmente. Pero puede haber varias razones para decidir llevar a cabo una intervención mínima también en lugares que más bien parecen necesitar un rediseño completo. En el caso de los parques infantiles diseñados por Aldo van Eyck, el punto era mantener vivos un grupo de solares a la espera de que fuera posible rediseñarlos de manera más duradera. Intervenir en ellos por medio de proyectos temporales sirvió para darles un valor urbano incluso durante este tiempo de espera. Esta manera de operar, en el ámbito anglosajón, se conoce como *meanwhile urbanism* («urbanismo del mientras tanto»)<sup>18</sup> y consiste precisamente en intervenir temporalmente en solares donde, de momento, no es posible llevar a cabo modificaciones permanentes. Detrás de este enfoque está la idea de que la ciudad funciona como un organismo vivo y que, en consecuencia, los males de una parte afectan la salud del conjunto. Cuidar solares pequeños y aparentemente irrelevantes es cuidar la ciudad entera; recuperar, aunque temporalmente, espacios abandonados es una acción que puede tener un gran alcance, en términos de salud urbana.

Un ejemplo de esta actitud lo proporciona el Campo de la Cebada, en Madrid (figura 8)<sup>19</sup>. Campo de la Cebada era el nombre de un solar en el centro de la ciudad y, por extensión, de toda la experiencia de urbanismo participativo que estuvo asociada a él. Su historia dice mucho sobre la imprevisibilidad de las circunstancias que pueden llevar al abandono de un lugar vivo; pero también sobre cómo conseguir que vuelva a ser concurrido y animado. En 2006 el ayuntamiento decidió sustituir el edificio que surgía en el solar con un polideportivo. Tres años después, a raíz de la crisis económica, la construcción del nuevo edificio tuvo que detenerse cuando el anterior ya había sido demolido. Así, el solar se convirtió en un espacio vacío, inhóspito y poco atractivo, en pleno centro, sin que nada hiciera pensar que el problema se solucionaría en poco tiempo. A partir de 2010, un grupo de vecinos, guiados por el colectivo de arquitectos Zuloark, se encargó de la regeneración del solar. La experiencia del Campo de la Cebada fue conscientemente provisional desde el principio: la intención era transformarlo en una plaza autogestionada, hasta que empezaran las obras del nuevo polideportivo. Efectivamente, a través de operaciones muy pequeñas y temporales, el solar se convirtió en poco tiempo en uno de los lugares más vivos de Madrid. Algunas de estas operaciones redefinieron el perímetro del solar: se invitó a artistas callejeros para que pintaran sus paredes internas; se coloreó el muro de chapa metálica que lo delimitaba, y en este muro se abrieron ventanas circulares, que miraban hacia el interior del solar. Otra operación consistió en el diseño del mobiliario urbano. El Campo siempre



**Figura 8.**  
Campo de la  
Cebada, Madrid.  
Wikicommons

---

19 El Campo de la Cebada. «El Campo de la Cebada», A+T, 38: 162-167.

estaba lleno de objetos temporales, de distinto tamaño y complejidad: desde macetas y sillas, hasta pabellones cubiertos o elementos móviles. A través de la disposición de los objetos, el solar podía transformarse, según la necesidad, en escenario para las actividades urbanas más distintas. Podía albergar espectáculos y conciertos, servir de cancha de fútbol y baloncesto, o de pura plaza, abierta a la gente que se quisiera reunir para pasar el rato. En 2017, el Campo de la Cebada fue finalmente cerrado para dar lugar a las obras del nuevo polideportivo<sup>20</sup> que, después de varios retrasos, empezaron a finales de 2021.

Las intervenciones temporales permiten también operar en campos de refugiados o espacios destinados a personas afectadas por catástrofes naturales, con una rapidez y eficacia que no sería posible para diseñar algo permanente<sup>21</sup>. Los arquitectos, culpablemente, han ignorado la situación de estos campos a lo largo de todo el siglo xx, por la misma razón por la cual no les han otorgado la debida relevancia a las intervenciones temporales: la idea de que sólo a través de transformaciones permanentes la arquitectura puede contribuir positivamente al paisaje habitado. Es por esa razón que, durante mucho tiempo, los asentamientos temporales no han interesado especialmente a los arquitectos: porque en ellos todo es efímero. Son ciudades hechas para desaparecer, en las intenciones de quienes las construyen, pero también de quienes las habitan, que suelen esperar el momento en que puedan irse a vivir a lugares más estables. La contribución de los arquitectos a la recuperación de territorios afectados por una catástrofe ha sido, tradicionalmente, la reconstrucción de los entornos dañados. Se trata, por supuesto, de un enfoque necesario y oportuno, que la arquitectura debería seguir implementando. A esto podría sumarse una mayor presencia en los asentamientos temporales; las comunidades pueden acabar viviendo meses o años en ellos. Es demasiado tiempo para pensar que a la arquitectura pueda no importarle.

20 Moraleda, Alba. «La Cosecha de una plaza». *El País*, 23 de noviembre de 2017. [https://elpais.com/ccaa/2017/11/23/madrid/1511462363\\_893404.html](https://elpais.com/ccaa/2017/11/23/madrid/1511462363_893404.html)

21 Ver también el capítulo 5.3 *Home for all*.

CatalyticAction es una organización de arquitectos que realiza intervenciones públicas dirigidas a niños y niñas que viven en zonas de guerra. Las intervenciones de CatalyticAction son sobrias y construidas con recursos limitados; a menudo, son también temporales. Sin embargo, consiguen mucho. Una intervención arquitectónica, por muy buena que sea, no puede transformar la vida en la guerra en algo habitable. Pero sí puede proporcionar entornos espaciales donde la vida pueda fluir con relativa normalidad y quizás, aunque sea por poco tiempo, volver a ser agradable. En 2015, CatalyticAction construyó un pabellón de juegos para 400 niños refugiados de la Guerra Siria, en el campo de Bar Elias en el Líbano<sup>22</sup>. El pabellón es un objeto de madera con el cual se puede interactuar de maneras muy distintas: puede servir de cancha de baloncesto, lugar para trepar o catalizador de actividades colectivas. El pabellón está muy bien diseñado y desprende una belleza tranquila. Sin embargo, sus mayores méritos son relacionales, es decir, tienen que ver con cómo transforma las dinámicas socioafectivas de su entorno. Esta intervención, por sí sola, no convierte el campo de Bar Elias en un lugar acogedor, pero sí cambia significativamente, de forma positiva, el día a día de sus habitantes. El pabellón destila un optimismo, hacia las posibilidades de la arquitectura, poco habitual hoy en día. Es pequeño y temporal, pero se construyó desde la convicción de que la arquitectura sí importa, y que las modificaciones que ésta puede aportar al territorio, por insignificantes que parezcan, tienen un impacto importante en la vida de muchos. Incluso un campo de refugiados —probablemente el lugar más triste que haya inventado nuestra época— puede ofrecer momentos de descanso, si el diseño de los espacios contribuye a ello. En la arquitectura contemporánea, los proyectos más optimistas suelen ser los más pequeños y aparentemente ordinarios.

---

22 Catalytic Action. *Ibtasem playground*. <https://www.catalyticaction.org/ibtasem-playground/> (consultado el 23 de febrero de 2022).

## Acupuntura urbana

En algunos proyectos contemporáneos, hacer poco sirve a la vez para proteger y recuperar, es decir, para buscar un equilibrio entre la intención de no alterar un entorno valioso y la necesidad de modificarlo lo suficiente para regenerarlo.

Un ejemplo, en este sentido, lo proporciona una intervención de Un Parell d'Arquitectes en Olot, España. En el centro histórico, un solar había perdido sus cualidades urbanas a raíz de un trabajo de ampliación vial. Para alinear una calle, tuvo que demolerse parte de una casa antigua, llamada Can Sau. Como resultado, hubo problemas de tipo estructural, ya que los restos de la casa eran inestables y necesitaban refuerzos, y también de tipo urbano, ya que se generó un paisaje en ruinas en un entorno potencialmente valioso. Para solucionar el problema, Un Parell d'Arquitectes construyó una estructura de ladrillo que sigue y completa los restos de la casa (2019) (figura 9). Los arquitectos se refieren a su intervención como «escenografía de urgencia». En términos funcionales<sup>23</sup>, la intervención sirve de refuerzo estructural; en términos urbanos, sirve de escenario capaz de completar la plaza, dándole límite y forma.

Otro tipo de contexto urbano enfrenta la Potocine, una sala de proyección comunitaria en Ciudad Bolívar, Bogotá (2017)<sup>24</sup>. Impulsada por el colectivo audiovisual Ojo al Sancocho y diseñada a través de un proceso participativo por Arquitectura Expandida, la Potocine es una sala autogestionada de uso no comercial. Ciudad Bolívar es un barrio de alrededor de un millón de habitantes; la Potocine se ubica en Potosí, un barrio dentro del barrio, fundado en los años ochenta a través de procesos de urbanización pirata. Por la misma naturaleza de su desarrollo, Potosí es un entorno carente de infraestructuras públicas. El barrio, que en su momen-

23 Un Parell d'Arquitectes. Can Sau, Olot. <https://arquitecturaviva.com/obras/unparell-darquitectes-can-sau-en-olot-gerona-973p9> (consultado el 23 de febrero de 2022).

24 Arquitectura expandida. Potocine-sala de cine autogestionada. <https://arquitectura-expandida.org/potocine/> (consultado el 23 de febrero de 2022)

to se fue poblando por víctimas de desplazamiento, se enfrenta actualmente a distintas problemáticas de tipo socioeconómico. La Potocine pretende responder, en primer lugar, a un problema estrictamente funcional: el colectivo Ojo al Sancocho necesitaba de una sala proyección para sus actividades comunitarias y el emplazamiento resultaba desde este punto de vista particularmente adecuado. Antes de la construcción de la Potocine, en el solar había dos casetas asentadas en bases de hormigón; una de las dos se mantuvo, para que sirviera de acceso, sala de talleres, sala de producción audiovisual y sala de sonido. En el lugar de la otra caseta se construyó la sala de proyección, una estructura de guadua —bambú colombiano— revestida en el interior por teja termoacústica y en el exterior por policarbonato alveolar. Además de cumplir con ciertos requerimientos funcionales, el proyecto procura fortalecer los lazos entre la comunidad y su barrio. En su condición de edificio construido y gestionado por la comunidad, la Potocine aspira a ser un referente simbólico del territorio; quiere ser una reflexión, en palabras de los arquitectos, «en torno a cómo el derecho a ser visto y reconocido también es condición de ciudadanía»<sup>25</sup>.

Intervenir en la ciudad por medio de operaciones mínimas, sean éstas efímeras o permanentes, impulsadas por la falta de recursos o por la interpretación del entorno, responde en todo caso al paradigma de la acupuntura urbana, que consiste en realizar intervenciones puntuales en lugares urbanos estratégicos<sup>26</sup>. Una intervención en un sitio determinado puede servir para recuperar un específico entorno urbano; varias pequeñas intervenciones, oportunamente coordinadas, pueden servir para regenerar un barrio o para afrontar con los mismos instrumentos un problema

---

25 *Ibidem*.

26 Solá Morales, Manuel. *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008, pp. 24-26. Ve también: Lerner, Jaime. *Acupuntura urbana*. Barcelona: IAAC, 2005. La acupuntura urbana es una manera de actuar en la ciudad muy difundida en la actualidad; en los años, ha dado incluso lugar a algunas variantes, como el urbanismo táctico, que se centra en intervenciones participativas y de bajos recursos. Ve: Lydon, Mike y Anthony García. *Tactical Urbanism: Short-term Action for Long-term change*. Washington, Island Press, 2015.

común a distintas partes de la ciudad<sup>27</sup>. Un mismo programa de acupuntura urbana, sin embargo, también puede operar en distintas ciudades a la vez. Coordinar las intervenciones, en estos casos, sirve para implementar un conjunto de métodos, técnicas y respuestas que permitan trabajar en entornos que plantean problemas similares.

Es un buen ejemplo, en este sentido, Espacios de Paz, un programa de regeneración de espacios urbanos de Venezuela<sup>28</sup>. El programa se ha celebrado en dos ediciones, en 2014 y 2015; en ambas, consistió en la regeneración de cinco entornos, distribuidos a lo largo del país y afectados de diversas maneras por las tasas de criminalidad urbana. Aunque la coordinación del programa fue gestionada por una sola oficina, Pico Estudio, los proyectos fueron realizados por distintos grupos de arquitectos. Detrás de los proyectos había una lógica común, que se podía apreciar tanto en la selección de los solares, ubicados en entornos carentes de espacios públicos, como en la naturaleza de las intervenciones, todas pequeñas y simples. Sin embargo, donde más podía reconocerse una misma lógica era en el método: todas las intervenciones resultaron de talleres de seis semanas con las comunidades locales. Un ejemplo, realizado en Caracas durante la primera edición de Espacios de Paz, puede ayudar a ilustrar el tono general del programa. En el barrio de Petare, Todo por la Praxis y Pico Estudio coordinaron la transformación de una vivienda abandonada en un centro social (2014) (figura 10). La modificación se llevó a cabo principalmente a través de operaciones en la cubierta y en el perímetro del edificio. La cubierta se convirtió en una cancha de baloncesto al aire libre, a la que se podía acceder desde una escalera exterior. En los muros perimetrales se realizaron varios cambios: el zócalo se pintó de colores vivos; en la planta intermedia, el muro de ladrillo se sustituyó por paneles de vidrio, para iluminar los interiores del centro; alrededor del muro y de la can-

27 Ver también el capítulo 5. 2 Catia 1100.

28 Griborio, Andrea. *Espacios de paz*. <https://www.arquine.com/espacios-de-paz/> (consultado el 23 de febrero de 2022).

cha, finalmente, se colocó una malla metálica, con la función de cerramiento y de elemento de definición del volumen.

## 2 . 7 . **Cartografías del espacio-tiempo**

A excepción de la no intervención en la plaza León Aucoc, todos los ejemplos presentados hasta ahora han supuesto la modificación de un entorno, aunque fuera pequeña o temporal. Es lo más común: se entiende que los arquitectos transforman el territorio alterando sus características físicas. Sin embargo, hay alternativas. Algunos estudios contemporáneos utilizan conocimientos e instrumentos arquitectónicos no para construir, sino para colaborar en procesos legales y políticos. Es el caso de la arquitectura forense. Estos estudios hacen mucho y tienen un impacto considerable en el territorio. Pero lo hacen sin construir y rechazando en general la idea de que los arquitectos pueden modificar la sociedad sólo produciendo objetos para construir.

Uno de los conocimientos arquitectónicos que estos estudios más aplican es la capacidad de reproducir, a cierta escala, un edificio o un entorno. Los arquitectos suelen utilizar este talento durante el diseño de una intervención. La arquitectura forense, en cambio, lo utiliza para reconstruir la dinámica de un acontecimiento<sup>29</sup>. Mediante el análisis atento de un entorno espacial y de los documentos

---

29 Weizman, Eyal. *Forensic architecture. Violence at the threshold of detectability*. Nueva York: Zone Books, 2017.



**Figura 9.**  
Escenografía de urgencia, Barcelona. 2019.  
Copyright: José Hevia

que eventualmente lo describen, la arquitectura forense ayuda a establecer lo que ocurrió en una determinada situación. Estos documentos pueden ser planos, fotografías, videos, audios, entrevistas o testimonios de testigos, o también la información que un edificio puede proporcionar directamente. Al hacer esto, los arquitectos forenses contribuyen directamente al paisaje habitado, aunque de una manera poco usual para la disciplina: no lo hacen modificando sus cualidades físico-espaciales, sino negociando sus supuestos socioculturales. Este enfoque entiende que aportar pruebas de violaciones de derechos humanos, de la destrucción del medioambiente o de actos de violencia ejercidos por agentes públicos o privados es, a todos los efectos, una manera de intervenir en el espacio social: de hecho, una manera muy potente. Lo ocurrido durante el proceso «Irving contra Penguin Books y Deborah Lipstadt» puede ayudar a entender métodos e intenciones de este enfoque. David Irving es un historiador que, en varias ocasiones, puso en duda el Holocausto. En 1996, Irving demandó a Deborah Lipstadt y a su editor, Penguin Books, por el libro *La negación del Holocausto*. En este libro, Lipstadt acusa a Irving de falsificar deliberadamente las evidencias históricas para respaldar sus argumentos. El juicio se centró, por tanto, en la posibilidad de aportar pruebas, legalmente válidas, de que el Holocausto efectivamente ocurrió. El historiador de la arquitectura Robert van Pelt desempeñó un papel importante en el proceso<sup>30</sup>. En su testimonio, van Pelt recurrió a un conjunto heterogéneo de pruebas, que incluían planos, diarios, declaraciones y fotografías. Pero sobre todo recurrió a un análisis meticuloso de las técnicas de construcción de una estructura que fue parte de Auschwitz-Birkenau. Mediante este análisis, van Pelt pudo demostrar que la estructura era efectivamente una cámara de gas, es decir, una sala diseñada deliberadamente para encerrar a las personas en su interior y matarlas con el gas venenoso Zyklon B.

En la misma línea se mueve el trabajo de Forensic Architecture, una práctica multidisciplinar creada en 2010 por Eyal Weizmann con el objetivo de investigar, desde lo espacial, casos de violaciones de derechos humanos. Mediante el estudio de la documentación existente sobre un acontecimiento, Forensic Architecture trata de reconstruir detalladamente el espacio donde cierto evento tuvo lugar, en el momento exacto en que se produjo. Por ejemplo, en 2012, el estudio colaboró en la investigación de un ataque estadounidense con drones que mató a cuatro personas en una casa de Miranshah, en Pakistán<sup>31</sup>. El ataque se dirigió a un edificio doméstico dentro de un entorno urbano, por lo que las pruebas tenían un fuerte componente arquitectónico. De manera inusual, una grabación del interior del edificio destruido salió a la luz y se volvió pública. Forensic Architecture tuvo la posibilidad de analizar el video, con el fin de reconstruir la espacialidad del ataque. Estudiando los fotogramas del video, el estudio pudo elaborar una maqueta en escala 1:1 de la habitación afectada por el ataque, reconstruir el tipo de misil utilizado, identificar por dónde entró y su posición exacta en el momento de la detonación. Analizando las marcas de la explosión en las paredes, Forensic Architecture también pudo estimar la posición de las víctimas al momento del impacto.

Con su trabajo, Forensic Architecture ayuda a hacer visibles situaciones de guerra o violaciones de derechos humanos que de otra forma pasarían desapercibidas. Su ámbito de investigación es muy amplio; no abarca sólo los ataques estadou-

---

31 Forensic architecture. *Drone strike in Miranshah*. <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshah> (consultado el 23 de febrero de 2022).



**Figura 10.**  
Espacios de Paz,  
Pinto Salinas,  
Caracas. 2014.  
Copyright: Pico  
estudio

nidenses en Oriente Medio, sino también la crisis migratoria en el Mediterráneo o el conflicto israelí-palestino. En general, el estudio ayuda a investigar cualquier circunstancia que pueda plantear una situación de violación de derechos. En 2021, por ejemplo, el Miami's Museum of Art and Design censuró una exposición de Forensic Architecture porque, entre otras cosas, documentaba las prácticas violentas e inhumanas llevadas a cabo en el MOAD, un centro de detención de niñas y niños migrantes, ubicado a 40 kilómetros del museo<sup>32</sup>. El impacto del trabajo del estudio puede apreciarse desde algunos detalles. Cuando Forensic Architecture empezó sus primeras investigaciones sobre los ataques estadounidenses en Oriente Medio, el tema no era particularmente popular. En mayo de 2022, en cambio, el *New York Times* —que conoce muy bien el trabajo del estudio—<sup>33</sup> ganó el premio Pulitzer en la categoría de reportaje internacional por una serie de investigaciones, iniciadas en 2014, precisamente sobre las disfunciones y los fracasos de la guerra aérea de Estados Unidos en Oriente Medio.

---

32 Moynihan, Colin. «What did museum sign up for: exhibition or investigation?». *The New York Times*, 11 de enero de 2021. <https://www.nytimes.com/2021/01/11/arts/design/forensic-architecture-miami-dade-college.html> (consultado el 17 de mayo de 2022).

33 Kimmelman, Michael. «Forensic Architecture helps widen architecture's mission». *The New York Times*, 6 de abril de 2018. <https://www.nytimes.com/2018/04/06/arts/design/forensic-architecture-human-rights.html> (consultado el 17 de mayo de 2022).



Una arqu

# Arquitectura común

---

3. UNA ARQUITECTURA  
COMÚN

---

### 3 . 1 .

## Arquitectura y no

Todos tenemos una relación diaria, constante, con los edificios porque en ellos vivimos o trabajamos o hacemos la compra o simplemente porque son el escenario de nuestros paseos. Más difícil es decir si tenemos una relación igual de continua con la arquitectura. ¿Qué es la arquitectura, exactamente? ¿Todos los edificios son piezas de arquitectura? De no ser así, ¿qué diferencia hay entre los edificios que sí lo son y los que no? Estas preguntas, que pueden parecer inocuas y hasta irrelevantes, ocupan las reflexiones de críticos y arquitectos desde hace mucho tiempo. Y lo hacen con razón: dibujar unos límites entre la arquitectura y lo *otro*, y, sobre todo, decidir si tales límites realmente existen, significa también definir objetivos y métodos de la disciplina. Hay varias respuestas fáciles a estas preguntas. Por ejemplo, podría contestarse que es arquitectura cualquier edificio diseñado por arquitectos o que lo es cualquier edificio que se pueda habitar. Serían respuestas claras, lógicas, difíciles de cuestionar. Sin embargo, no son éstas las respuestas que los críticos proponen más frecuentemente. Sus respuestas, de hecho, son complejas y establecen unos confines algo borrosos entre lo que es y no es arquitectura.

Es el caso, por ejemplo, de la célebre definición de arquitectura de Nikolaus Pevsner:

Un cobertizo para bicicletas es un edificio, la Catedral de Lincoln es una pieza de arquitectura. Casi todo lo que encierra el espacio en una escala suficiente para que un humano se mueva es un edificio; el término arquitectura sólo se aplica a los edificios diseñados con un fin estético<sup>1</sup>.

Según Pevsner, no todos los edificios son piezas de arquitectura, sólo aquellos que tienen destacadas cualidades estéticas. La diferencia entre arquitectura y edificios comunes, de acuerdo con esta definición, es muy clara: por un lado, están los edificios de reconocibles valores estético-formales, que sí son arquitectura; por el otro, todos los demás, los que constituyen el día a día del territorio, que no lo son. La palabra «arquitectura» se convierte así en un juicio de valor: considerar que un edificio es una pieza de arquitectura significa reconocerle intenciones y méritos distintos de la mayoría de lo construido. Estos méritos serían, principalmente, de tipo estético. Lo arquitectónico, según esta manera de entender, se define por contraste: es aquello que se distingue de lo ordinario (que Enrique Walker, de manera muy acertada, ha definido como «la arquitectura que la propia arquitectura excluye»<sup>2</sup>).

Pevsner no es el único que opina de esta manera; muchos autores, a lo largo de la historia, han considerado lo mismo<sup>3</sup>. De

---

1 Pevsner, Nikolaus, citado en Ots, Enn. *Decoding theory speak*. Nueva York: Routledge, 2011. Traducción del autor.

2 Walker, Enrique (ed.). *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 7.

3 De manera análoga, en el *Diccionario de arquitectura y urbanismo* editado por Paolo Portoghesi (1968) se distingue entre arquitectura y edilicia: la primera se caracterizaría por la capacidad de «expresar ideas y valores», la segunda, por derivar desde un «pensamiento no artístico». Sin embargo, los ejemplos que podrían proponerse son muchos: varias décadas antes de Pevsner, Claude Ledoux comentó que la arquitectura es a los edificios como la poesía a la escritura: la arquitectura es «el entusiasmo dramático del oficio» (ver: Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 43. Traducción del autor). Le Corbusier (1957), por su parte, declaró que la arquitectura «es cosa de arte, un fenómeno de emociones», a diferencia de las construcciones ordinarias.

hecho, la definición de Pevsner ha sido probablemente una de las más famosas e influyentes del último siglo. Esto se debe, en parte, a su carácter de autoevidencia: la diferencia entre un coberterizo para bicicletas y una catedral, en términos de cualidades arquitectónicas, no necesita mucha explicación. Sin embargo, la definición funciona precisamente porque propone ejemplos que se sitúan en los extremos de una hipotética escala de valores de lo construido. La cuestión se vuelve más complicada si se consideran casos ni marcadamente monumentales ni exclusivamente funcionales. Las casas, por ejemplo, ¿son piezas de arquitectura? Pevsner, posiblemente, diría que sólo algunas: las que estén diseñadas según una intención estética. ¿Y si la casa, como a menudo ocurre, está diseñada con una intención estética que es clarísima para los habitantes, pero no lo es para la crítica de arquitectura? En el caso de que sea tarea de los críticos decidir si una casa —o un edificio cualquiera— puede considerarse arquitectura, ¿qué ocurre cuando no hay acuerdo entre ellos?

El asunto, como puede verse, es más complejo de lo que parece. Si se quiere distinguir entre piezas de arquitectura y edificios comunes, es necesario establecer un criterio a partir del cual hacer esta distinción; en el caso de que el criterio sea principalmente estético, la cuestión se traslada a un terreno subjetivo, que en definitiva no ayuda a resolverla.

## 3 . 2 . **Lo ordinario**

Separar de manera tajante lo arquitectónico de lo ordinario no es tarea fácil. Probablemente, tampoco es una tarea necesaria, ni oportuna, por varias razones. Una razón es que, en el mundo de la arquitectura, a menudo se adoptan ideas (espaciales, técnicas, formales) procedentes de edificios comunes. A lo largo del último siglo, los arquitectos han investigado con frecuencia los edificios más humildes, aprendiendo de ellos importantes lecciones arquitectónicas, urbanas y relacionales. Si la distinción entre lo arquitectónico y lo ordinario no siempre es clara, es sobre todo porque

los propios arquitectos se han encargado de difuminar los límites, una y otra vez. Todo esto da lugar a una interesante ambigüedad conceptual: por un lado, la arquitectura se autoidentifica con aquella parte de lo construido que tiene cualidades diferentes a las de los edificios ordinarios; por otro lado, algunas de estas cualidades las descubre y aprende precisamente de dichos edificios.

Le Corbusier, por ejemplo, escribió que la arquitectura es «cosa de arte, un fenómeno de emociones»<sup>4</sup>, a diferencia de las construcciones ordinarias, y, sin embargo, en su libro más famoso, exhortaba a los arquitectos a observar silos y fábricas con la misma atención dedicada habitualmente a los grandes monumentos<sup>5</sup>. De tales edificios él mismo aprendió lecciones sobre la abstracción y la pureza de los volúmenes, y más en general sobre lo que podía obtenerse renunciando a los estilos y construyendo racionalmente. Es en silos y fábricas donde Le Corbusier empieza a vislumbrar los rasgos de una arquitectura moderna liberada, por fin, de las academias y el eclecticismo. Denise Scott-Brown y Robert Venturi, como es sabido, dedicaron un ensayo a los edificios de Las Vegas, que en su momento eran lo más alejado de los ideales estéticos del mundo de la arquitectura<sup>6</sup>. En estos edificios, Scott-Brown y Venturi redescubrieron las posibilidades simbólicas de la forma arquitectónica y el poder comunicativo de lo figurativo. Por su parte, los edificios rurales se han propuesto a menudo como ejemplos de buena arquitectura, a pesar de que no suelen ser diseñados por arquitectos. *Arquitectura sin arquitectos* es el título de un famoso ensayo de Rudofsky, que defiende los méritos de los edificios vernáculos<sup>7</sup>; pero ya en 1910, más de medio siglo antes, Adolf Loos destacaba la capacidad de las cons-

---

4 Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura* (1957). Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1961.

5 Le Corbusier. *Hacia una arquitectura* (1923). Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.

6 Izenour, Steven, Denise Scott-Brown y Robert Venturi. *Aprendiendo de Las Vegas* (1972). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.

7 Rudofsky, Bernard. *Architecture without architects*. Nueva York: Doubleday and Company, 1964.

trucciones rurales de integrarse discretamente en los paisajes más delicados<sup>8</sup>.

Distinguir de manera demasiado rígida entre lo arquitectónico y lo ordinario es problemático, en primer lugar, porque se trata de campos que se hibridan e influyen constantemente. Sin embargo, también lo es por otra razón. Los objetivos y propósitos de la arquitectura siempre dependen, en cierta medida, de la visión que los arquitectos tienen de su oficio. Asumir que sólo los edificios no ordinarios pueden considerarse piezas de arquitectura tendría consecuencias prácticas, no sólo teóricas, para la disciplina. De ser así, los arquitectos no deberían estar especialmente interesados en el diseño de las tipologías más ordinarias: viviendas, edificios humildes y, en general, todas las intervenciones que construyen el día a día de las ciudades y del territorio<sup>9</sup>. Éste es quizás el aspecto más problemático planteado por una distinción tajante entre lo arquitectónico y lo ordinario. Sería grave que el mundo de la arquitectura se desinteresara de los temas más ordinarios, ya que estos temas, precisamente por ser comunes, repercuten en la vida de un gran número de personas<sup>10</sup>. Una arquitectura capaz de diseñar viviendas dignas y baratas; barrios a medida de niñas y niños, mujeres y hombres, animales y plantas; espacios en los que se pueda vivir cómodamente independientemente de condición física, edad y género: esta arquitectura sí que cambia el mundo, porque modifica la forma en que lo vivimos en el día a día.

Hay otra consecuencia de considerar que una pieza de arquitectura es, por definición, un edificio que se diferencia de los más comunes. Si lo arquitectónico es lo fuera de lo común, entonces los arquitectos deberían siempre diseñar edificios que se distinguen, que dejan claro a primera vista que son obra de arquitectos.

---

8 Loos, Adolf. «Arquitectura (1910)», en Loos, Adolf. *Escritos II 1910-1932*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993: 23-24.

9 Efectivamente, a lo largo de la historia se ha considerado que el trabajo de los arquitectos consiste en diseñar monumentos y edificios de altas intenciones simbólicas. Sólo a partir del siglo pasado los edificios humildes han cobrado interés para el mundo de la arquitectura.

10 Upton, Dell. «Architecture in everyday life». *New Literary History*, 33 (4), 2002: 707-723.

Sin embargo, no hay razón para pensar que una intervención arquitectónica tenga que destacar siempre y en todo caso. La arquitectura es una disciplina muy circunstancial, en el sentido de que sus procesos y resultados dependen del contexto y de situaciones que, en parte, escapan a su control. No hay recetas arquitectónicas válidas para todos los casos. A veces lo conveniente es diseñar un edificio que, efectivamente, se diferencia de su entorno; otras veces puede ser oportuno hacer justo lo contrario. Diseñar un edificio común, en su aspecto y tema, no significa renunciar a la posibilidad de hacer Arquitectura con mayúscula. Significa simplemente considerar que la diferencia entre lo que es arquitectura y lo que no lo es no radica en características visuales, estéticas y epidérmicas, sino en otra cosa. Un edificio diseñado con sensibilidad, criterio, inteligencia y desde la empatía hacia los habitantes será siempre una gran pieza de arquitectura: aunque trate un tema común, aunque su aspecto sea corriente. La diferencia entre la arquitectura y no, en este caso, no radica en las apariencias, sino en las soluciones de diseño y en la relación con todo un contexto y una comunidad. Hay que disentir de Pevsner: a veces, un cobertizo para bicicletas puede ser una gran pieza de arquitectura, y una catedral, un edificio insignificante.

### 3 . 3 .

## Otra belleza

Al decir que es problemático colocar exclusivamente en lo estético la eventual diferencia entre arquitectura y construcciones ordinarias, no se pretende negar la importancia de la belleza para los edificios. Mucho menos se quiere abogar por el diseño de edificios poco atractivos. Todo lo contrario. De hecho, se puede considerar que hacer edificios atractivos es una tarea tan básica para los arquitectos como hacerlos funcionales. Es probable que la belleza no salvará al mundo, a diferencia de lo que opinaba un personaje de Dostoievski<sup>11</sup>;

---

<sup>11</sup> Dostoievski, Fedor. *El Idiota* (1868). Madrid: Alianza Editorial, 2012.

pero es cierto que tampoco lo hará la fealdad. Lo que se quiere debatir aquí son algunos lugares comunes sobre la belleza, muy difundidos en el mundo de la arquitectura contemporánea. Por ejemplo, el hecho de que un edificio tenga un aspecto ordinario no implica que sea feo o poco interesante. Significa simplemente que, en sus rasgos visibles, se asemeja a la mayoría de los edificios de su entorno, tanto que a primera vista parece no tener nada de especial. Un edificio ordinario, si está bien diseñado, puede perfectamente ser atractivo; no es necesario que sea fotogénico u original para que tenga destacadas cualidades estéticas. La belleza, en arquitectura, no radica en el grado de novedad formal de un edificio ni en su capacidad para salir bien en fotografías. Es una cuestión mucho más compleja, que tiene que ver con los aspectos temporales, no sólo espaciales, de la arquitectura: los edificios existen en el tiempo. Mientras habitamos un edificio o cuando simplemente caminamos en su interior, el tiempo pasa, y al pasar cambia el edificio y nuestra experiencia de él. Esto es cierto tanto a gran escala (a lo largo de los años) como a pequeña escala (a lo largo de las horas). Basta pensar en cómo la luz del sol, que tanto afecta a la recepción estética de un edificio, varía continuamente a lo largo del día.

Las relaciones que un edificio mantiene con un entorno también evolucionan a lo largo del tiempo. Estas relaciones tienen que ver, y mucho, con los valores estéticos de un edificio. La belleza arquitectónica y urbana suelen ser siempre una cuestión de equilibrio, de afinar el tono. Un edificio puede llegar a percibirse hermoso también como resultado de sus interacciones con lo que le rodea. Además, al final siempre es una comunidad de personas la que decide si un edificio es bello o no, y esto no es necesariamente un proceso predecible ni racional. En este sentido, cabe recordar el caso de la torre Eiffel y cómo el juicio sobre su calidad estética ha cambiado radicalmente desde los días de su construcción hasta la actualidad<sup>12</sup>. La belleza, en arquitectura, es algo dinámico y relacional. Un edificio original e innovador pue-

de ser hermoso o no; lo mismo ocurre con un edificio deliberadamente anónimo.

Un edificio puede adoptar el mismo lenguaje formal de sus vecinos y simplemente hablarlo mejor. La belleza, en este caso, no surge de la novedad, sino de la precisión. Una forma es precisa cuando cada detalle está bien pensado y resuelto. En este caso, un edificio que, aparentemente, no se diferencia en nada de los que lo rodean es en realidad profundamente distinto, pero las diferencias residen en los niveles más profundos de la forma. Un ojo no entrenado quizás podría no ver la diferencia entre un edificio diseñado de esta manera y uno cualquiera de sus vecinos. Un ojo entrenado sabrá reconocer la mano de alguien que sabe de ciudad y arquitectura. Hay una belleza en lo singular y lo inédito, y es algo que nuestra época sabe muy bien y trabaja constantemente: es el placer de lo inesperado, de lo que despierta la atención y nos invita a otro nivel de concentración. Hay también otra belleza que surge de las cosas cotidianas ya conocidas: es el placer de lo ritual, de lo que se repite con pocas variaciones y determina las coordenadas básicas de nuestra experiencia de vida. Muchas ciudades históricas se han construido precisamente desde la tensión entre edificios excepcionales —iglesias, edificios públicos, palacios— y edificios comunes —viviendas, sobre todo—. Los primeros, al destacar, saben aportar un acento distinto a un tejido urbano más bien homogéneo; los segundos establecen el tono general de la ciudad. Aún hoy, las ciudades más hermosas no lo son exclusivamente en virtud de sus edificios más sobresalientes, sino también, y quizás, sobre todo, por la belleza tranquila de los demás edificios, que conforman la gran mayoría del territorio urbano.

Posiblemente, el lugar común más erróneo sobre arquitectura es que un edificio hermoso sea, por eso mismo, un buen proyecto. No es así. No basta con que una intervención esté estéticamente lograda para poder considerarla buena. Un proyecto arquitectónico debe cumplir diversos requisitos: debe proporcionar espacios adecuados para ciertas actividades; debe ser técnicamente sólido; debe estar correctamente dimensionado y debe utilizar de manera sabia los recursos económicos y ambientales. Un edificio hermoso

que no cumpla con tales requisitos no es un buen proyecto. En el primer capítulo, se ha hecho referencia a varios proyectos que, en su momento, la crítica consideró muy acertados estéticamente y formalmente, pero que acabaron siendo muy problemáticos por diversas razones: la Ciudad de la Cultura de Galicia, de Peter Eisenmann; la estación de metro World Trade Center de Nueva York o el Palacio de Congresos de Oviedo, ambos de Santiago Calatrava. La lista, sin embargo, podría prolongarse casi indefinidamente. Otro ejemplo es el Ray and Maria Stata Center, diseñado por Frank Gehry para el MIT (2004). Se trata de un edificio claramente diseñado de acuerdo a su efecto estético. Poco después de su construcción, la mayoría de los críticos lo celebraron precisamente por sus cualidades formales. Robert Campbell, de *The Boston Globe*, elogió su originalidad, escribiendo que su aspecto era «una metáfora de la libertad, la audacia y la creatividad de la investigación que ocurre en su interior»<sup>13</sup>. Muchos, en su momento, opinaron lo mismo. Sin embargo, en 2007, apenas tres años después de la construcción, el MIT demandó a Gehry y a las empresas constructoras por las graves deficiencias técnicas y funcionales en el edificio<sup>14</sup>. Según el MIT, el edificio recién terminado tenía goteras, grietas en las paredes, moho, problemas con el desagüe y frecuentes caídas de hielo y escombros que bloqueaban las salidas de emergencia. El juicio se resolvió de forma amistosa en 2010, después de que se resolvieran la mayoría de los problemas técnicos y funcionales<sup>15</sup>. A diferencia de los otros edificios mencionados anteriormente, el Ray and Maria Stata Center está hoy plenamente operativo. Es un buen ejemplo de cómo los aspectos estéticos, aunque importantes, no son suficientes para el éxito de un proyecto. Cuando el edificio estaba recién terminado, tenía las mismas cualidades

---

13 Campbell, Robert. «Dizzying heights». *Boston Globe*, 25 de abril de 2004. [http://archive.boston.com/ae/theater\\_arts/articles/2004/04/25/dizzying\\_heights/](http://archive.boston.com/ae/theater_arts/articles/2004/04/25/dizzying_heights/) (consultado el 10 de mayo de 2022).

14 Pogrebin, Robin y Katie Zezima. «MIT sues Frank Gehry, citing flaws in center he designed». *New York Times*, 7 de noviembre de 2007. <https://www.nytimes.com/2007/11/07/us/07mit.html>

15 News Office. «Stata Center lawsuit amicably resolved». *MIT News*, 30 de marzo de 2010. <https://news.mit.edu/2010/stata-lawsuit>

estéticas y formales que tiene ahora. Pero, a los ojos del cliente y de la comunidad, esto no era suficiente para equilibrar todas sus carencias. Ciertas deficiencias técnico-funcionales no llenan las páginas de las revistas de arquitectura, pero afectan mucho al día a día de quienes viven en un edificio. Sólo cuando se subsanaron estas carencias, el Ray and Maria Stata Center pudo empezar a establecer relaciones positivas con su entorno y comunidad.

### 3 . 4 .

## **Autoría, no autoría**

La arquitectura contemporánea es un territorio complejo, profundamente heterogéneo, donde conviven enfoques muy distintos. Muchos arquitectos y críticos se interesan por el diseño de edificios excepcionales (en un sentido literal: que se perciben como excepciones). Otros se interesan por el diseño de edificios aparentemente anónimos, que no destacan por la originalidad de la forma o por su aspecto, sino por cualidades no directamente visibles. Ciertos proyectos contemporáneos difuminan los límites entre arquitectura mayor y menor, culta y popular; por un lado, parecen corrientes (por sus rasgos visuales, formales, técnicos), por otro, proponen soluciones de rara inteligencia. En estos proyectos puede resultar sorprendente la discrepancia entre lo que se espera de ellos, debido a su aspecto, y lo que finalmente resultan ser, una vez analizadas en detalle sus características. Un edificio puede ser anónimo y no por ello ser un mal proyecto. Al respecto, hay que hacer una aclaración. Con frecuencia, la palabra «anónimo» se usa en sentido peyorativo, para decir que determinado edificio no tiene suficientes méritos arquitectónicos. Sin embargo, la palabra puede utilizarse también de manera diferente y nada despectiva.

«Anónimo», de acuerdo a su etimología, describía originalmente todo aquello que no tiene nombre<sup>16</sup>. Con el tiempo, ha lle-

---

16 Desde el griego ἀνώνυμος, «sin nombre». <http://etimologias.dechile.net/?ano.nimo>

gado a identificar también las cosas que no tienen autor o cuyo autor prefiere ocultarse. Desde este punto de vista, un edificio anónimo no es un edificio arquitectónicamente insignificante. Es simplemente un edificio del cual no se conoce el nombre de los autores. En un sentido un poco más amplio, también puede ser un edificio donde los autores mismos, de alguna manera, procuran desaparecer detrás de lógicas formales y constructivas muy claras. En ciertos edificios, las razones de diseño pueden entenderse sin que sea necesario conocer a los arquitectos y su manera de operar. Desde este punto de vista, «anónimo» no es un juicio de valor; describe simplemente un proceso de diseño. Un edificio anónimo puede ser un buen proyecto o no, y lo mismo vale para un edificio de autor.

Porque remite a la pérdida de protagonismo del autor individual, el anonimato alude también a una especie de autoría colectiva, social<sup>17</sup>. En los edificios anónimos el acento no está en el autor, sino en las lógicas colectivas detrás del diseño. Los edificios anónimos suelen realizarse a partir de un bagaje compartido de soluciones arquitectónicas desarrolladas a lo largo de los siglos. Un buen ejemplo, en este sentido, es la ventana. La ventana es algo tan común y cotidiano, en nuestra propia experiencia del mundo, que cuesta reconocer que se trata de una invención. Tal y como la conocemos hoy, la ventana es el resultado de siglos de avances tecnológicos y perfeccionamiento de su forma. No fue una sola persona quien inventó la ventana, sino pueblos distintos que, durante siglos, estuvieron mejorando su diseño hasta llegar a configuraciones parecidas a las actuales.

Es en este sentido que los edificios anónimos son obra colectiva: porque se diseñan desde soluciones arquitectónicas que se han vuelto patrimonio común de una colectividad. Este proceso de diseño, por supuesto, no garantiza el resultado: un proyecto desarrollado de esta manera puede tener o no valor arquitectónico. Lo que se quiere resaltar es que la mayoría de los edificios suelen construirse a partir de ideas y elementos preexistentes y, por

lo tanto, son obra de un grupo heterogéneo de personas que a veces no se conocen entre sí y pueden incluso pertenecer a épocas o lugares diferentes. Esto vale en cualquier tipo de contexto sociocultural. Una comunidad que construye sus edificios con adobe, porque es el material que mejor sabe trabajar, lo hace a partir de conocimientos que se transmiten desde generaciones. En este contexto, quien quiera construir un edificio en adobe no tiene por qué inventar todo el proceso constructivo desde cero. De ser necesario, lo puede perfeccionar y transmitir sus mejoras a las generaciones futuras. Lo mismo ocurre con las comunidades que construyen con hormigón armado o con acero y vidrio: todos los edificios más comunes, independientemente de las técnicas que adoptan, se construyen a partir de conocimientos que ya existen y que pertenecen a toda una colectividad. Desde este punto de vista, cualquier edificio anónimo se configura como el producto «de la actividad espontánea y continua de todo un pueblo con una herencia común, actuando en una comunidad de experiencia»<sup>18</sup>.

Los edificios anónimos no destacan porque, aparentemente, no son nada especiales; pero también porque, al utilizar métodos, técnicas y formas muy habituales en sus entornos, suelen encajar con cierta naturalidad. Es por eso que el anonimato, en cuanto estrategia de proyecto, remite, por un lado, a la pérdida de protagonismo de los autores y, por otro, al diseño de edificios que no hacen nada para destacar: al contrario, tratan de pasar desapercibidos hasta volverse, de alguna manera, invisibles.

### 3 . 5 . **Imágenes quietas**

Esta renuncia a la autoría puede apreciarse en la obra de Lacaton y Vassal. Es verdad que los edificios de Lacaton y Vassal pueden resultar reconocibles, precisamente como si de obras de autor se

---

18 Belluschi, Pietro, citado en Rudofsky, Bernard. *Architecture without architects*. Nueva York: Doubleday and Company, 1964, p. 4.

tratara, ya que a menudo adoptan similares métodos y técnicas. Sin embargo, en ellos no suele haber detalles o aspectos que sobresalgan o llamen especialmente la atención. Son edificios que pueden pasar fácilmente desapercibidos, porque, a primera vista, no parecen ser nada excepcional. Los edificios de Lacaton y Vassal efectivamente destacan, y mucho, pero no por su apariencia, que suele remitir a la elegancia tranquila de las construcciones ordinarias, sino por el planteamiento y los resultados. Es en este sentido que pueden parecer anónimos; por su sobriedad formal y aspecto común. Esta característica puede comprobarse en la mayoría de sus edificios, independientemente de función y tamaño. Es el caso, por ejemplo, de las viviendas en Saint Nazaire (2011) y de la Escuela de Arquitectura en Nantes (2009).

Las viviendas en Saint Nazaire son tres bloques paralelos, de tres plantas cada uno<sup>19</sup>. En cada bloque hay tres tipologías de pisos, que se diferencian por tamaño, pero comparten unas características comunes: están orientados norte-sur; atraviesan los bloques en toda su longitud; tienen dos jardines de invierno, uno en la fachada norte y otro en la fachada sur. Cerca del solar, se encuentra el parque del barrio. Lacaton y Vassal colocaron sus viviendas de manera que no impidieran la vista del parque a los edificios cercanos. Desde fuera, estas viviendas pueden parecer edificios comunes, es decir, no dotados de cualidades sobresalientes. Sin embargo, ofrecen pisos insólitamente espaciosos, para una vivienda social: la tipología más grande, que cuenta con tres dormitorios, es de 107 metros cuadrados, sin contar los jardines de invierno; la más pequeña, que cuenta con un dormitorio, es de 55 metros cuadrados, a los cuales habría que añadir 15.4 metros cuadrados de espacio abierto. Además, se trata de viviendas muy variadas en su distribución y propuesta espacial.

La Escuela de Arquitectura en Nantes se compone de tres losas de hormigón, situadas respectivamente a 9, 16 y 22 metros del nivel del suelo<sup>20</sup>. Estas losas están cerradas por paneles transparentes y

19 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal, «53 viviendas, Saint Nazaire». 2G, 60, 2011: 108-122.

20 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal, «Escuela de arquitectura en Nantes». *El Croquis* n. 177-178, 2015: 174-199.

conectadas por una rampa exterior. El espacio interior de la escuela está además subdividido, en su altura, por estructuras de acero, que albergan las principales funciones previstas en el programa. Sin embargo, Lacaton y Vassal dejaron la mayor parte del interior vacío, para que pudiera modificarse en función de las diversas formas de ocupación que, con el tiempo, resultaran convenientes. Tanto las viviendas en Saint Nazaire, como la Escuela de Arquitectura en Nantes son proyectos que no hacen nada para llamar la atención, más bien lo contrario, y destacan exclusivamente por la inteligencia de los planteamientos proyectuales. En el caso de las viviendas, su propia distribución ofrece posibilidades poco habituales para residencias sociales; en el caso de la escuela, el diseño le confiere una flexibilidad y una posibilidad de adaptación a usos futuros, igualmente rara en edificios de este tipo.

En la obra de Lacaton y Vassal pueden reconocerse los principios que guían a muchos arquitectos hacia la construcción de edificios relativamente anónimos: la observación atenta y sin prejuicios de lo existente; el uso de materiales y técnicas comunes; el recurrir a lógicas formales que rehúyen lo insólito y lo singular y el diseño de edificios que, por su propio aspecto, se integran fácilmente en el entorno. La vivienda colectiva es la tipología donde más puede reconocerse cierta tendencia contemporánea al diseño de edificios en apariencia corrientes, pero en realidad excepcionales. Es el caso del complejo de 85 viviendas sociales construido por Peris+Toral Arquitectes en Cornellà de Llobregat (2021) (figura 11)<sup>21</sup>. Se trata de un edificio de seis plantas: la más baja,



**Figura 11.**  
Viviendas  
sociales en  
Cornellà.  
Copyright: José  
Hevia

---

21 Peris+Toral. 85 viviendas sociales en Cornellà (2021). <https://peris-toral.com/proyectos/85-viviendas-sociales-en-cornella> (consultado el 12 de abril de 2022).

un pórtico de hormigón abierto hacia la ciudad, sirve de base a las demás, construidas con estructura de madera. Los arquitectos decidieron construir con elementos de madera industrializados para reducir la huella de carbono incorporada (es decir, las emisiones de carbono asociadas al proceso de construcción). Las viviendas se organizan alrededor de un gran patio central, donde también se ubican las escaleras de acceso a los departamentos. La planta tipo se compone de un anillo interior, uno exterior, y entre ellos una malla regular de módulos cuadrados. En el anillo interior, que es un pasillo abierto hacia el patio, se encuentran las puertas de acceso a los departamentos; en el anillo exterior se encuentran los balcones. Los módulos cuadrados organizan el interior de las casas. Cada casa ocupa cinco o seis módulos, dependiendo si tiene dos o tres dormitorios; cada módulo mide 13 metros cuadrados. Los módulos centrales son ocupados por los servicios (baño, cocina); los demás son flexibles y pueden ocuparse según las necesidades del usuario. La distribución modular tiene una clara ventaja estructural, al facilitar construir de manera sólida y rápida. Además, ayuda a ofrecer espacios flexibles, aunque de una manera opuesta a como esto suele conseguirse en la arquitectura contemporánea. Cuando se piensa en espacios flexibles, hoy se suele pensar en espacios abiertos, sin divisiones. Peris y Toral, en cambio, hacen justo lo contrario; diseñan espacios subdivididos por varias habitaciones, ya que, en su visión de la flexibilidad, las esquinas desempeñan un papel central. Según sus cálculos, en el edificio hay 21,272 esquinas, que sirven para facilitar la apropiación de los espacios, a través de la colocación de muebles, objetos, elementos domésticos de varios tipos. Estas viviendas, desde fuera, pueden parecer comunes, pero no lo son en absoluto. No es común el empleo de estructuras de madera para construir viviendas colectivas; no es común la organización modular de las plantas; no es común recurrir de manera sistemática a las esquinas, para garantizar la flexibilidad de los espacios; tampoco es particularmente común, todavía, poner tanta atención hacia la huella de carbono incorporado.

Las viviendas de Cornellà de Llobregat, al igual que los edificios de Lacaton y Vassal, se integran fácilmente en su entorno.

En ambos casos, esto se debe a que, a primera vista, no hay nada en ellos que llame la atención: son edificios que no atraen las miradas. Cuando la intención sea construir una intervención que pasa desapercibida, también puede adoptarse una estrategia un poco distinta: diseñar edificios cuya imagen evoca, sin imitar, su entorno. En algunos proyectos, el estudio británico Sergison Bates ha adoptado precisamente esta estrategia. Los edificios de Sergison Bates suelen ser muy sobrios y discretos; Stephen Bates, en una entrevista, destacó la importancia que tiene para el estudio «el diseño de fachadas cuya forma de abordar la ciudad sea la quietud»<sup>22</sup>. En sus proyectos, la quietud se convierte en una forma de acercarse a los espacios urbanos con delicadeza, desde el silencio de imágenes de presencia muy discreta. Sergison y Bates suelen conseguir esta discreción diseñando edificios cuya imagen remite a los rasgos visuales de los edificios de su entorno. Es el caso del edificio de uso mixto que diseñaron en el barrio de Bethnal Green, en Londres (2004). El barrio tuvo un pasado industrial, bien visible en los edificios que lo conforman. Para conseguir cierta fusión entre su intervención y el entorno, Sergison y Bates diseñaron un proyecto que presenta, en sus propias palabras, «una forma ambigua, que puede leerse tanto como casa urbana o como almacén industrial»<sup>23</sup>. Al hacer esto, el edificio logra un grado de coherencia visual con el entorno que facilita su integración.

La aproximación a lo urbano desde el diseño de imágenes quietas caracteriza una parte significativa de la práctica contemporánea. Un caso interesante es el complejo residencial de Álvaro Siza (2004)<sup>24</sup>. Terraços de Bragança se encuentra en pleno centro de Lisboa, cerca del barrio del Chiado. Siza estuvo trabajando en el Chiado desde 1988, cuando el ayuntamiento de Lisboa le encargó el proyecto de reconstrucción del barrio, gravemente dañado

---

22 Pimlott, Mark. «Entrevista con Stephen Bates, Jonathan Sergison y Mark Tujf». *El Croquis*, 187, 2016: 18.

23 Sergison Bates Architects. *Bethnal Green Studio House, London, UK, 2004*. <http://sergisonbates.com/en/projects/house-bethnal-green> (consultado el 12 de febrero de 2022).

24 Siza, Álvaro. «Complejo residencial y comercial Terraços de Bragança». *El Croquis*, 140 (2008): 84-97.

por un incendio en 1986. De alguna manera, Terraços de Bragança cierra esta experiencia. El complejo consta de tres edificios, situados uno al lado del otro. En su forma y en su escala, reproduce las siluetas de los edificios originalmente presentes en el lugar, tal y como aparecían antes de su destrucción. Sus fachadas, quietas, en el mismo sentido que Stephen Bates atribuye a la palabra, son un comentario a la arquitectura histórica de Lisboa. Son fachadas tripartitas, como es frecuente en los edificios del entorno: se componen de un zócalo en piedra lioz; de una parte central, revestida de azulejos, y de una cubierta que sirve de elemento de coronación. Los balcones hacia la calle también evocan, en su forma y construcción, la arquitectura local. Terraços de Bragança es un edificio muy grande, que hubiera podido tener un impacto especialmente negativo para los equilibrios formales y visuales del barrio. Sin embargo, gracias a la meticulosa atención con la que Siza lo diseña y elige los elementos que lo componen, se convierte finalmente en una presencia tan discreta que puede fácilmente pasar inadvertida.

### 3 . 6 .

## Arquitectura participativa

Diseñar edificios en apariencia corrientes puede ser un modo de devolverle cierto protagonismo a un entorno y a una comunidad. Hay circunstancias en las que construir intervenciones llamativas es un acto de egocentrismo arquitectónico innecesario. Egocentrismo, porque un edificio llamativo remite a sus autores; innecesario, porque los territorios funcionan —cuando funcionan— desde la colaboración de las piezas que los componen, no desde el individualismo de objetos que quieren destacar a toda costa.

Hay también otra manera, más directa, de entregarle protagonismo a una comunidad, y es el diseño participativo. La arquitectura participativa, cuya conceptualización se remonta a mediados del siglo XX, consiste en involucrar a una comunidad durante un proyecto: escuchando sus deseos y temores respecto a una intervención que les afecta, o tomando en cuenta sus puntos de vista

sobre posibles soluciones de diseño. En muchos aspectos, la participación es una práctica que se aleja de las costumbres operativas más extendidas desde el siglo anterior. Muchos arquitectos Modernos, por ejemplo, solían diseñar sus propuestas para el «hombre tipo», es decir, para un modelo abstracto de ser humano, cuyas características (dimensionales, biológicas y afectivas) se reducían a unos pocos tipos supuestamente de valor general<sup>25</sup>. El «hombre tipo» tiene ciertas medidas y se mueve en el espacio de cierta manera; también tiene ciertas exigencias físicas y psicológicas. Un ejemplo de esta manera de operar es el *Existenzminimum*, un enfoque promovido por el CIAM de 1929<sup>26</sup>. El *Existenzminimum* procuraba diseñar viviendas mínimas, pero dignas, a partir de las medidas exactas de un ser humano medio. Esta estandarización del ser humano fue muy útil para los arquitectos Modernos; les permitió, por ejemplo, diseñar rápidamente viviendas capaces de atender las necesidades básicas de muchas personas. Sin embargo, también fue problemática. Como ha sido notado, el «hombre tipo» de la arquitectura Moderna no era en absoluto un modelo genérico, sino que tenía rasgos muy definidos<sup>27</sup>: era varón, podía desplazarse andando sin mayores problemas, era de clase media o alta, era blanco. Esto ha hecho que, en el diseño de edificios y ciudades, se hayan atendido principalmente las necesidades de las personas que más responden a este modelo.

El «hombre tipo» es un error de perspectiva. La participación procura superarlo desde el diálogo con la comunidad. A partir del diálogo, los arquitectos pueden tener un punto de vista mucho más acertado sobre las necesidades de los futuros usuarios, porque este punto de vista no se basa en abstracciones parciales, sino en personas de carne y hueso. El diseño participativo no implica que los arquitectos tengan que renunciar a las responsabilidades

---

25 De Carlo, Giancarlo. *L'architettura della partecipazione* (1973). Macerata: Quodlibet, 2015, p. 50.

26 Bevilacqua, Marco Giorgio. «Alexander Klein and the Existenzminimum: a “scientific” approach to design techniques». *Nexus Network Journal* 13, 2011: 297-313.

27 Gürel, Meltem Ö. y Kathryn H. Anthony. «The Canon and the Void: Gender, Race, and Architectural History Texts». *Journal of Architectural Education*, 59 (3), 2006: 66-76.

que les derivan de sus competencias; no se trata de dejar que la comunidad decida todo sobre el proyecto, ni de aceptar todas sus sugerencias. Se trata de saber escuchar y reconocer las ideas que merece la pena implementar, para realizar obras que sean, como escribió Giancarlo De Carlo, «siempre menos la representación de quien lo diseña y siempre más la representación de quien lo usa»<sup>28</sup>. Diseñado junto a personas de verdad que viven en un lugar concreto, el proyecto puede aspirar a un grado de arraigo en la realidad que suele negarse incluso a las abstracciones más refinadas.

La participación pone en tela de juicio algunos de los tópicos más comunes en el mundo de la arquitectura. Uno de ellos es que los arquitectos son los únicos que saben *realmente* cómo se habitan los lugares y, por tanto, son capaces de diseñar el mejor proyecto posible sin necesidad de interactuar con la comunidad. Otro lugar común es que el objeto arquitectónico vale más por sus valores intrínsecos que por la cualidad de su interacción con un contexto. Ya en los años setenta De Carlo comentaba que el juicio sobre los edificios frecuentemente no tiene nada que ver con su uso y con su relación con un entorno, y que «una obra de arquitectura suele ser considerada buena, mediocre o mala en relación con otros valores, que por lo general son valores figurativos»<sup>29</sup>. La arquitectura participativa invierte este paradigma, al considerar que el primer criterio para que una intervención se considere lograda es que quienes la utilicen estén satisfechos. No se trata de renunciar a aquellas cualidades que, tradicionalmente, se asocian a un buen edificio; sino de aceptar cierta falta de organicidad de la forma, incluso cierta banalidad de la figura, si tales características pueden ayudar a realizar un espacio que la comunidad siente como suyo. En la arquitectura participativa, se entiende que los valores relacionales de un edificio son más importantes que sus valores figurativos. Al ser resultado de un esfuerzo colectivo en vista de un objetivo común, el proyecto participativo consigue a menudo configurarse como un bien que pertenece a todos y no

28 De Carlo, Giancarlo. *L'architettura della partecipazione* (1973). Macerata: Quodlibet, 2015, p. 39. Traducción del autor.

29 *Idem*, p. 39. Traducción del autor.

como una imposición desde el exterior; adquiere así un destacado valor público.

En años recientes, la participación ha vuelto al centro del debate, gracias al trabajo de arquitectos que suelen involucrar a las comunidades en sus proyectos. Uno de ellos es Francis Kéré. Kéré empezó su carrera con una serie de edificios educativos en Gando, Burkina Faso, su pueblo natal. El primero fue una escuela primaria (2000) (figura 12), construida desde la colaboración continua entre arquitecto y comunidad<sup>30</sup>. Kéré estableció con la comunidad de Gando un diálogo activo, basado en la disposición a la escucha por ambas partes: en algunas ocasiones, hizo caso a las sugerencias de la comunidad; en otras, defendió puntos de vista alternativos. La escuela se construyó adoptando materiales y técnicas constructivas locales: las paredes son de ladrillos de arcilla; el pavimento es de tierra batida; el techo es de chapa metálica. La decisión de usar técnicas y materiales locales fue, principalmente, de sentido común, siendo la opción más económica y práctica desde el punto de vista logístico. Pero también había otra razón: Kéré llevó a cabo unas mejoras en las técnicas tradicionales, para volverlas más duraderas; por ejemplo, modificó la composición de los ladrillos de arcilla. Al cooperar con la comunidad, uno de sus objetivos era trabajar con ella unos métodos constructivos que, en un futuro, le pudieran resultar útiles. Para adaptarse al clima local, que puede llegar a ser especialmente caluroso, la escuela adopta técnicas de climatización pasiva. La cubierta es un techo ventilado, que evita que el sol caliente directamente los interiores. Las aulas, además, cuentan con un sistema de ventila-



**Figura 12.**  
Escuela  
Primaria  
en Gando.  
Copyright:  
Siméon  
Duchoud

---

30 Lepik, Andres (ed.). *Small scale Big change*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010, pp. 33-42.

ción cruzada, que permite la circulación del aire y la autorregulación de las temperaturas internas.

En el diseño participativo, los arquitectos pierden protagonismo, al menos respecto al modelo del arquitecto como autor de obras que reflejan plenamente sus preferencias estético-formales. Sin embargo, que el arquitecto pase a un segundo plano no significa que su trabajo sea menos importante; todo lo contrario. El arquitecto de obras participadas es un guía imprescindible, tanto para cuestiones de diseño (la organización de los espacios), como técnicas (la solidez de la construcción) y logísticas (la propia organización de la obra de construcción). Además, son los arquitectos quienes tienen que decidir, entre todas las sugerencias de la comunidad, las que más merece la pena seguir. El grado de colaboración entre comunidad y arquitectos puede variar, de acuerdo a las circunstancias de cada proyecto y entorno. En el caso de la escuela primaria en Gando, Kéré colaboró con la comunidad principalmente en la fase de construcción del edificio; también estuvo explicando todas sus decisiones de diseño. Pueden darse casos donde los arquitectos colaboran con la comunidad ya desde la elaboración del programa, y luego también durante el diseño y la construcción. El Bang Nong Saeng Kindergarten, de Sarquella + Torres Arquitectes (2018), y el centro comunitario en Camburi, de CRU! Architects (2018), son dos ejemplos de colaboración constante entre arquitectos y comunidad.

El Bang Nong Saeng Kindergarten es una escuela y jardín de infancia en Dum Yai, un pequeño pueblo al este de Tailandia (figura 13)<sup>31</sup>. El propio programa de la escuela fue decidido junto a la comunidad, que también trabajó en su construcción. La escuela cuenta con cuatro módulos cuadrados, construidos con una estructura ligera de acero. Alrededor de estos módulos hay otra estructura de acero, parcialmente cubierta por telas coloradas, que sirve de elemento de transición entre el edificio y el entorno. De los cuatro módulos, tres tienen cubierta y uno no. Dos de los módulos cubiertos albergan las aulas; el tercero alberga un espa-

---

31 Sarquella Torres. «Bang Nong Saeng Kindergarten». <https://www.sarquellatorres.com/6376671-bang-nong-saeng-kindergarten> (consultado el 12 de abril de 2022).

cio intermedio, entre interior y exterior, donde niños y niñas pueden realizar actividades al aire libre protegidos del sol y la lluvia. En el módulo abierto hay un pequeño jardín. La escuela adopta técnicas de climatización pasivas; todas las aulas tienen chimeneas solares, para favorecer la expulsión del aire caliente en los días más calurosos.

El centro comunitario en Camburi es un edificio gestionado por la comunidad en forma de cooperativa y asociación local<sup>32</sup>. Se encuentra a pocos metros del mar. Es un edificio construido por fases; su primer núcleo se construyó en 2004, con la función de albergar reuniones. A partir de ahí, a lo largo de los años la comunidad fue decidiendo qué espacios hacía falta añadir; los arquitectos ofrecieron asistencia técnica y de diseño, sin intervenir en decisiones relativas a la función. Con el tiempo, al espacio original se fueron añadiendo una sala de computadoras, una biblioteca, una guardería, un almacén, un lugar donde guardar las tablas de surf y una oficina para la cooperativa que dirige el centro. La última adición, construida en 2018, es una panadería comunitaria. Además de ofrecer asistencia en el propio diseño del centro, los arquitectos procuraron que fuera estable y climáticamente confortable. El centro tiene estructura de bambú; los pilares se componen de cuatro cañas de bambú firmemente conectadas entre ellas; las cerchas son reforzadas para proteger de los vientos, que pueden llegar a ser muy fuertes. Para permitir la correcta ventilación del centro, y la autorregulación de la temperatura durante los meses más calurosos, el techo es lo suficientemente alto para permitir una constante circulación del aire.

---

32 CRU! Architects. «Community center Camburi». <https://www.archdaily.com/906024/community-center-camburi-cru-architects> (consultado el 12 de abril de 2022).



**Figura 13.**  
Bang Nong  
Saeng  
Kindergarten.  
Copyright:  
Beersingnoi

Una arq  
n

# Arquitectura Natural

---

4. UNA ARQUITECTURA  
NATURAL

---

## 4 . 1 .

### Crónicas del Antropoceno

En nuestra época, la relación entre sociedad humana y medio natural se ha vuelto muy problemática. El ritmo de producción y consumo de las sociedades más industrializadas no tiene precedentes en la historia; la población humana nunca ha sido tan numerosa, y sigue aumentando; el sistema socioeconómico vigente está enfocado hacia un crecimiento ilimitado. Todo ello se traduce en una utilización de los recursos que, a menudo, supera las capacidades de regeneración del medio ambiente. La sobreexplotación de los recursos es un problema dramático de nuestro tiempo, tan dramático como su desigual distribución. Muchos ecosistemas sufren sus consecuencias. La deforestación, sobre todo de los bosques tropicales<sup>1 2</sup>, sucede a ritmos insostenibles: de acuerdo con *Global Forest Review*, en 2021 se han perdido 3,75 millones de hectáreas de bosques tropicales primarios, lo que equivale a diez

---

1 Silva Junior, Celso H. L. *et al.* «The Brazilian Amazon deforestation rate in 2020 is the greatest of the decade». *Nature Ecology & Evolution*, 5, 2021: 144-145.

2 Tien Hoang, Nguyen y Keiichiro Kanemoto. «Mapping the deforestation footprint of nations reveals growing threat to tropical forests». *Nature Ecology & Evolution*, 5, 2021: 845-853.

campos de fútbol al minuto<sup>3</sup>. Los océanos, por su parte, reciben actualmente alrededor de 11 millones de toneladas de residuos plásticos al año y se espera que esta cantidad aumente considerablemente en los próximos años<sup>4</sup>. La pérdida de biodiversidad, tanto en los mares como en la tierra, es un problema conocido desde hace varias décadas<sup>5</sup>, cuyo alcance exacto es difícil calcular, ya que no sabemos con precisión cuántas especies pueblan el planeta. Sin embargo, en un reporte de 2014, la IUCN (International Union for Conservation of Nature) ha calculado que las especies terrestres en riesgo de extinción van desde el 13 % (aves) al 41 % (anfibios y gimnospermas); las especies marinas en riesgo, en cambio, van desde el 23 % (mamíferos y peces) al 39 % (reptiles)<sup>6</sup>. Todo esto va de la mano del evento ambiental contemporáneo de mayor alcance: el cambio climático, que como se ha demostrado es provocado por el ser humano<sup>7</sup>. El cambio climático está afectando al medio ambiente de muchas maneras: la acidificación de los océanos, el derretimiento del Ártico, la aceleración de los procesos de desertificación, el aumento de fenómenos climáticos extremos, la pérdida de biodiversidad, entre otros.

Es difícil decir en qué momento de nuestra historia las cosas han empezado a ir de esta manera. Los humanos modificamos el territorio desde hace mucho tiempo; podría decirse que es uno de los rasgos distintivos de nuestra especie. Agricultura, ciudad, arquitectura... Muchas de las invenciones que más caracterizan a las sociedades humanas son formas distintas de reescritura del territorio. Es cierto, sin embargo, que es a partir de la Revolución In-

---

3 Weisse, Mikaela y Elizabeth Goldman. «Forest loss remained stubbornly high in 2021». *Global Forest Review*, 2022. <https://research.wri.org/gfr/latest-analysis-deforestation-trends> (consultado el 5 de mayo de 2022).

4 Lau, Winnie W. Y. et al. «Evaluating scenarios toward zero plastic pollution». *Science*, 369, 2020: 1455-1461.

5 Cardinale, Bradley J. et al. «Biodiversity loss and its impact on humanity». *Nature*, 486, 2012: 59-67.

6 Johnson, Christopher N. et al. «Biodiversity loss and conservation responses in the Anthropocene». *Science*, 356, 2017: 270-275.

7 IPCC Change. *Climate change 2007: the physical science basis*. Agenda, 31 de mayo de 2007. [https://www.slvwd.com/sites/g/files/vyhlf1176/f/uploads/item\\_10b\\_4.pdf](https://www.slvwd.com/sites/g/files/vyhlf1176/f/uploads/item_10b_4.pdf) (consultado el 5 de mayo de 2022).

dustrial cuando la relación entre humanos y naturaleza se transforma. Es en este periodo cuando la difusión de nuevas técnicas, invenciones y maneras de vivir, junto con un importante aumento demográfico, empieza a causar un mayor uso de recursos y, con ellos, un mayor impacto humano en el planeta. También es en este periodo cuando empiezan a dispararse las cantidades de gases de efecto invernadero emitidas por las sociedades humanas<sup>8</sup>. Los gases de efecto invernadero, como es sabido, son los principales responsables del cambio climático. Desde hace unos años, algunos científicos han propuesto llamar «Antropoceno» a la época geológica que estamos viviendo. La palabra viene del griego *antropos*, «ser humano», y fue acuñada en 2000 por el Nobel de Química Paul Crutzen. La idea es que el ser humano actúa como una fuerza geológica capaz de provocar cambios irreversibles al planeta. Entre quienes están a favor de llamar «Antropoceno» a la época geológica actual, hay desacuerdo sobre cuándo comenzaría. Para algunos, el Antropoceno empieza con la invención de la agricultura; para otros, con la Revolución Industrial; para otros, con la explosión de la primera bomba atómica en Hiroshima, en 1945. Donde hay menos desacuerdo es en encontrar evidencias de cambios irreversibles de origen humano. La pérdida de biodiversidad, por ejemplo, es uno de estos cambios. Se suele hablar de «sexta extinción masiva»<sup>9</sup> o «extinción del Holoceno», para denominar la extinción de especies animales y vegetales causada por el ser humano desde su aparición en el planeta. Se calcula que el ritmo de extinción es actualmente entre cien y mil veces superior a la tasa de extinción de fondo<sup>10</sup>, que es el ritmo al cual las especies se hubieran extinguido de forma natural, de no intervenir los humanos. La sexta extinción masiva es un ejemplo de modificación irreversible del planeta de origen humano. Otro ejemplo es el propio cambio climático.

---

8 Global Carbon Atlas. *Carbon story*. 2021. <http://www.globalcarbonatlas.org/en/outreach> (consultado el 5 de mayo de 2022).

9 Kolbert, Elizabeth. *The sixth extinction: an unnatural history*. Londres: Bloomsbury, 2015.

10 De Vos, J. M. et al. «Estimating the normal background of species extinction», *Conservation Biology*, 29(2), 2015:452-462

El cambio climático es un tema que ha entrado al debate público en tiempos relativamente recientes. Sin embargo, los primeros estudios sobre la relación entre la emisión de gases de efecto invernadero y la temperatura del planeta tienen más de siglo y medio<sup>11</sup>. En 1856, Eunice Newton Foote publicó un artículo, *Circumstances affecting the Heat of the Sun's Rays*, que por primera vez planteaba una relación entre la cantidad de dióxido de carbono en la atmósfera y la temperatura<sup>12</sup>. La historia de la ciencia del cambio climático, de alguna manera, empieza con esta investigación. En 1896, Svante Arrhenius, quien pocos años más tarde ganaría el Nobel de Química, publicó un artículo donde calculaba las posibles variaciones de temperatura al cambiar la cantidad de dióxido de carbono en la atmósfera. En el mismo artículo, Arrhenius identificaba la actividad humana como la fuente principal de las nuevas emisiones de dióxido de carbono. Sin embargo, no es hasta mitad del siglo pasado que el cambio climático empieza a percibirse como una amenaza real, cercana en el tiempo y de naturaleza potencialmente devastadora. Otro Nobel de Química, Glenn Seaborg, en 1966 advertía que, de seguir emitiendo dióxido de carbono al ritmo de aquel entonces (seis billones de toneladas al año), en pocas décadas la atmósfera iba a verse tan alterada como para producir cambios en el clima imposibles de controlar<sup>13</sup>. Hoy emitimos seis veces esa cantidad. En general, la conciencia sobre el cambio climático ha tardado dramáticamente en trasladarse desde el ámbito científico al público, y cuando lo hizo no se ha traducido en la adopción de medidas adecuadas. Esto, probablemente, en parte se debe al egoísmo de especie: la idea de que el planeta le pertenece a los humanos, que pueden, por lo tanto, modificarlo como quieran sin preocuparse de las consecuencias. Sin embargo, no hay que subestimar el papel nefasto que, a este

---

11 Maslin, Mark. *Global warming: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

12 Huddleston, Amara. «Happy 200<sup>th</sup> birthday to Eunice Foote, hidden climate science pioneer». *Climate.gov*, 17 de julio de 2019. <https://www.climate.gov/news-features/features/happy-200th-birthday-eunice-foote-hidden-climate-science-pioneer> (consultado el 18 de mayo de 2022).

13 Maddow, Rachel. *Blowout*. Nueva York: Crown, 2019, pp. 14-15.

respecto, han desempeñado los intereses particulares de individuos y empresas poderosas, poco interesadas en la adopción de medidas para salvaguardar el medio ambiente<sup>14</sup>. Es sabido que varias empresas privadas, por ejemplo, han financiado a grupos negacionistas del cambio climático, con el objetivo de retrasar la toma de decisiones políticas que pudieran afectar a sus negocios<sup>15</sup>. En 2016, por ejemplo, se descubrió que Peabody Energy, la principal compañía privada de minas de carbón de Estados Unidos, estuvo financiando por años una veintena de grupos negacionistas, para frenar la aprobación de leyes para la protección del medio ambiente<sup>16</sup>.

## 4 . 2 .

### Arquitectura y cambio climático

La arquitectura tiene que ver, y mucho, con todo esto. El sector de la construcción es uno de los mayores responsables de la emisión de gases de efecto invernadero. También es de los mayores responsables del empleo de recursos naturales. De acuerdo con un informe de Global Alliance for Buildings and Construction de 2020, el sector de la construcción contribuyó en un 38 % a las emisiones mundiales de gases de efecto invernadero<sup>17</sup>. Para poner las cosas en perspectiva, el sector de los transportes contribuyó con un 28 %. Análogamente, el 35 % del uso global de energía estuvo relacionado con los edificios, tanto en su construcción como en su uso. Según el informe, la calefacción y el

---

14 Klein, Naomi. *This changes everything. Capitalism vs. the Climate*. Londres: Penguin books, 2014.

15 Brulle, Robert J. «Institutionalizing delay: foundation funding and the creation of the U.S. climate change counter-movement organizations». *Climatic Change*, 122, 2014: 681-694.

16 Goldenberg, Suzanne y Helena Bengtsson. «Biggest US coal company funded dozens of groups questioning climate change». *The Guardian*, 13 de junio de 2016. <https://www.theguardian.com/environment/2016/jun/13/peabody-energy-coal-mining-climate-change-denial-funding> (consultado el 18 de mayo de 2022).

17 Global ABC. «2020 Global status report for buildings and construction». 16 de diciembre de 2020. [https://globalabc.org/sites/default/files/inline-files/2020%20Buildings%20GSR\\_FULL%20REPORT.pdf](https://globalabc.org/sites/default/files/inline-files/2020%20Buildings%20GSR_FULL%20REPORT.pdf)

calentamiento del agua fueron los mayores contribuyentes a la huella energética de los edificios. El 25 % del agua utilizada a nivel mundial y el 12 % del agua potable se destinó a usos relacionados con edificios, tanto para construirlos como para mantenerlos operativos. Desde 2010, además, la superficie construida ha aumentado más del 20 %, lo cual implica, por un lado, un mayor gasto de recursos necesarios para la construcción (materiales, energía, agua) y, por otro, el gasto de un recurso precioso como el propio suelo. La arquitectura y, más en general, el sector de la construcción no tienen un interés marginal en la actual crisis medioambiental: están entre los mayores responsables, pero, al mismo tiempo, podrían desempeñar un papel decisivo en encontrar una solución. Un mundo distinto pasa necesariamente por una distinta manera de construir.

La crisis medioambiental debería ser el tema principal del debate contemporáneo sobre arquitectura, ya que la búsqueda de soluciones eficaces supone un rediseño completo de la disciplina: sus objetivos, su materialidad, sus procesos. Efectivamente, en los últimos años en el mundo de la arquitectura se habla más, y de manera cada vez más seria, de sostenibilidad ambiental. En las universidades de todo el mundo se imparten cursos de diseño sostenible y en general se está difundiendo la idea de que un buen proyecto debe tener cierta sensibilidad ambiental. Sin embargo, queda todavía mucho camino para recorrer. En particular, resulta difícil crear una conciencia generalizada, entre los arquitectos, del hecho de que la sostenibilidad ambiental no es la moda del momento, ni un aspecto epidérmico que pueda añadirse en un segundo momento a proyectos ya terminados, sino una forma diferente de entender los edificios y diseñarlos. Algunas declaraciones públicas de arquitectos reconocidos demuestran que hay todavía cierta reticencia sobre el tema. En una entrevista de 2011, Peter Eisenmann declaró que, en su opinión, la sostenibilidad no tiene nada que ver con la arquitectura. Sintomáticamente, Eisenmann hizo esta declaración a propósito de un proyecto tan pro-

blemático como la Casa de la Cultura en Galicia<sup>18</sup>. En 2010, Gehry describió la sostenibilidad como un «asunto fundamentalmente político», explicando que los costes para hacer un edificio verde son tan altos que no se amortizan a lo largo de una vida<sup>19</sup>. En 2020, Patrick Schumacher advirtió contra la implementación de «soluciones demasiado radicales» contra el cambio climático, refiriéndose a cualquier solución que implique un replanteamiento del sistema económico actual<sup>20</sup>.

Aunque la sostenibilidad ambiental es parte del debate desde hace años, la mayoría de los arquitectos la considera, como mucho, un objetivo importante pero secundario. Un buen ejemplo en este sentido lo proporciona el programa 2030 Challenge, lanzado en 2009 por el AIA (American Institute of Architects). El programa se proponía reducir a cero, para 2030, las emisiones netas de carbono del entorno construido. En 2014, de los más de 18,000 estudios miembros de la AIA, sólo 136 habían firmado el acuerdo, es decir, el 2 %<sup>21</sup>. De éstos, menos de la mitad había comunicado los datos energéticos y de emisiones de sus edificios. Es igual de interesante notar cómo la misma AIA, pocos años después de lanzar el programa, quitó la obligación de cumplir con el requisito de diseño sostenible para aquellos estudios que quisieran seguir su programa de formación continua. Esto porque, según el instituto, las prácticas sostenibles se habrían ya vuelto una intención de diseño generalizada. La mayoría de los arquitectos son plenamente conscientes del cambio climático y de sus riesgos; pero pocos asumen como objetivo prioritario el diseño de intervenciones de bajo

---

18 Belogolovsky, Vladimir. «Interview with Peter Eisenmann». *Mas Context*, 2011. [https://www.mascontext.com/tag/peter-eisenman/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com](https://www.mascontext.com/tag/peter-eisenman/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com) (consultado el 5 de mayo de 2022).

19 Cilento, Karen. «Gehry vs. LEED». *Archdaily*, 21 mayo 2011. <https://www.archdaily.com/61209/gehry-vs-sustainability> (consultado el 5 de mayo de 2022).

20 Ing, Will. «Patrick Schumacher warns against too “radical” solutions to climate change». *Architects Journal*, 19 de noviembre de 2020. <https://www.architectsjournal.co.uk/news/patrik-schumacher-warns-against-too-radical-solutions-to-climate-change> (consultado el 5 de mayo de 2022).

21 Hosey, Lance. «Why architects don't get it». *Common edge*, 22 de febrero de 2016. [https://commonedge.org/why-architects-dont-get-it/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com](https://commonedge.org/why-architects-dont-get-it/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com) (consultado el 5 de mayo de 2022).

impacto ambiental. ¿Por qué será? Según Lance Hosey, la razón radicaría en el persistente mito del arquitecto como artista que, como tal, tiene la única responsabilidad de realizar objetos que se pueden conceptualizar como obras de arte<sup>22</sup>. El objetivo principal de los arquitectos sigue siendo el diseño de edificios que respondan a ciertos cánones estético-formales; la sostenibilidad ambiental entra en sus reflexiones —si lo hace— sólo en un segundo momento. Hoy en día, la mayoría de los arquitectos considera buen proyecto un edificio formalmente logrado, pero ambientalmente insostenible; y mal proyecto un edificio sostenible, pero que no responda del todo a los cánones estéticos del momento. En otras palabras, para muchos arquitectos (y para muchos críticos también) hacer edificios fotogénicos es más importante que implementar estrategias de diseño para evitar el colapso ambiental. Es evidente que, si la práctica arquitectónica sigue con su ceguera, no habrá manera para mitigar los efectos del desastre en acto. La única manera para salir de esta situación es una práctica relacional: que se preocupa por las consecuencias de la arquitectura; que diseña los edificios a partir de sus efectos sobre el medioambiente y el clima, y que trata de cuidar, además de las comunidades humanas, de todos los no humanos que puedan verse afectados directa o indirectamente por sus intervenciones.

#### 4 . 3 .

### **Aproximaciones a una arquitectura otra**

A pesar de todo, en los últimos años el número de arquitectos seriamente interesados en el diseño sostenible ha aumentado. Al respecto, es interesante notar cómo ha cambiado la manera de entender la arquitectura sostenible desde principios de siglo. Si se analizan los proyectos ambientalmente sensibles que se han realizado a lo largo del siglo XXI, o si se revisa lo que se ha escrito sobre el tema, puede apreciarse una clara evolución, tanto en tér-

---

22 *Idem.*

minos de enfoque como de estrategias propuestas. Esta evolución es tanto más llamativa si se considera que ha ocurrido en muy pocos años. En 1999, James Wines publicó *Green Architecture*, un libro que defiende la necesidad de transformar radicalmente la relación entre arquitectura y naturaleza<sup>23</sup>. Se trata de un libro importante, sobre todo porque aborda un tema que, en su momento, interesaba a una minoría de arquitectos. En muchos aspectos, es un libro adelantado a su tiempo; en otros, sin embargo, es testigo de la lentitud con la que ciertas ideas han penetrado en el mundo de la arquitectura. Por ejemplo, aunque el libro trata de cuestiones ecológicas, apenas menciona el cambio climático. Hay justo una referencia de pocas líneas a final del segundo capítulo, advirtiendo de los riesgos que implicaría el aumento global de las temperaturas, pero sin ninguna sensación de urgencia. En general, el libro no trata el cambio climático como si fuera el evento ambiental de mayor alcance de la época, del que dependen directa o indirectamente todas las demás cuestiones medioambientales. Hoy sabemos que sí lo es. En poco más de veinte años la sensibilidad medioambiental ha evolucionado mucho.

Es igualmente interesante observar cómo, incluso en un libro como éste, la sostenibilidad medioambiental de una intervención se subordina a su valor artístico. Wines declara textualmente que «sin arte, toda la idea de la sostenibilidad se viene abajo»<sup>24</sup>, y al decir esto él también sitúa la tarea básica del arquitecto en el plano estético-formal, y sólo secundariamente en el plano social, ético y ambiental. La parte más interesante del discurso de Wines sobre los valores artísticos de una arquitectura sostenible, posiblemente, es relativa a los poderes comunicativos de la imagen. Según él, la arquitectura debería repensar por completo el repertorio de referencias a partir de las cuales, a lo largo del siglo xx, ha ido diseñando sus edificios. Los edificios *Modernos*, en parte, se diseñaron desde múltiples referencias al mundo industrial.

Una arquitectura ambientalmente sensible debería reconstruir también su iconografía particular:

desde un punto de vista ecológico, la arquitectura dominante a lo largo de las últimas dos décadas ha enviado los mensajes más equivocados (...) los edificios han exhibido continuamente características que podían recordar fábricas, dirigibles, turbinas, carburadores, torres petrolíferas, transatlánticos, cohetes, estaciones espaciales, comunicando, de hecho, todo un amplio abanico de asociaciones, excepto una conexión con la tierra. Estas influencias de la Edad de la Máquina comparten una cosa: representan el derrochador consumo de combustible fósil y una visión antropocéntrica del hábitat humano<sup>25</sup>.

Es también por eso que, a la hora de proponer ejemplos de una arquitectura *otra*, se concentra en edificios que, por su diseño, pueden recordar elementos naturales, como la Brunsell Residence de Obie Bowman (1987). Todavía hoy, la naturalización del objeto arquitectónico es una de las estrategias más frecuentemente asociadas al diseño ambientalmente sensible.

En un artículo de 2009, Richard Ingersoll identifica tres enfoques que, desde finales del siglo pasado, tratan de repensar la relación entre arquitectura y medioambiente<sup>26</sup>. Uno de ellos es precisamente la naturalización del objeto arquitectónico. Los otros dos enfoques son la arquitectura *high-tech*, que se propone obtener los niveles más altos de eficiencia energética desde el uso de tecnologías de vanguardia, y la que Ingersoll llama la «arquitectura intermedia», que consiste en adoptar a la vez soluciones técnicamente avanzadas y otras más tradicionales, reduciendo así el gasto de energía y recursos necesarios a la construcción de un edificio.

---

25 *Ibidem*, p. 16. Traducción del autor.

26 Ingersoll, Richard. «La questione ecologica in architettura». *Lotus International*, 140, 2009: 41-42.

Todo esto puede dar una idea sumaria, pero fundamentalmente acertada, de cómo se ha abordado el tema del diseño sostenible en años recientes: por un lado, prestando mucha atención al aspecto de los edificios y a los valores comunicativos de su imagen; por otro, prestando una atención parcial e incompleta a su real impacto medioambiental. A veces, por ejemplo, los arquitectos interesados en el diseño de edificios sostenibles se centran exclusivamente en su eficiencia energética. Es cierto que el gasto energético de los edificios es lo que más contribuye a su huella de carbono; un diseño sostenible debe pasar necesariamente por la eficiencia energética. La eficiencia energética reduce drásticamente la huella de carbono operativa, porque disminuye la necesidad de que los habitantes enciendan la calefacción en invierno, el aire acondicionado en verano o utilicen más de lo necesario la iluminación y ventilación artificial. Sin embargo, la eficiencia energética no dice nada sobre la huella de carbono incorporada, que puede ser muy alta<sup>27</sup>. Al respecto, el propio Ingersoll subraya una contradicción irresuelta de la arquitectura *high tech*, que procura reducir la huella *operativa* de un edificio a través de soluciones de alta huella *incorporada*. Mucha arquitectura *high tech*, en otras palabras, es energéticamente eficiente, pero su construcción requiere unas emisiones de carbono muy elevadas. La eficiencia energética, además, no dice nada sobre el propio uso de recursos del edificio, que puede o no ser sostenible, pero cuyo impacto sólo puede medirse a partir de otras variables. Sobre todo, deja fuera la pregunta clave para todo enfoque sostenible: ¿de verdad hacía falta construir la intervención? ¿No había alternativas como, por ejemplo, recuperar un edificio existente y adaptarlo a un nuevo uso? Es evidente que un edificio energéticamente eficiente, pero que no era necesario construir, no puede considerarse sostenible bajo ningún criterio. La sostenibilidad radica en un uso sabio de los recursos, y construir algo nuevo siempre implica la utilización

---

27 Como se comentaba en el capítulo anterior, la huella de carbono incorporada mide las emisiones necesarias para construir un edificio (producir los materiales, llevarlos a la obra, levantar el edificio). A ésta se acompaña la huella de carbono operativa, que mide las emisiones de un edificio ya construido y habitado.

de materiales, agua, energía, suelo. Otro camino es construir sólo cuando es necesario, recuperar lo existente siempre que sea posible y levantar algo nuevo sólo después de comprobar todas las demás opciones.

#### 4 . 4 .

### Reusar, usar mejor

No hay una única manera de diseñar intervenciones sostenibles. Las posibilidades son muchas y dependen de la situación específica: lugar, tema de proyecto, soluciones constructivas a disposición. La opción más sostenible, sin embargo, siempre es la de no construir cuando no es necesario. El reúso debería ser la primera estrategia a considerar, para cualquier intervención que quiera estar realmente atenta a su impacto en el medio ambiente. No hay números seguros sobre cuántas emisiones de CO<sub>2</sub> puedan ahorrarse recuperando un edificio, en lugar de sustituirlo con uno nuevo; los datos, además, dependen de las características específicas de cada proyecto. De acuerdo con algunos informes, sin embargo, el reúso podría permitir reducir las emisiones entre el 50 % y el 75 %<sup>28</sup>. La arquitectura de mañana, para ser sostenible, tendrá que ser sobre todo arquitectura de interiores y practicar cada vez más el arte de rehacer un edificio desde dentro.

Actualmente, la rehabilitación de lo existente es una de las estrategias de diseño sostenible más implementadas. La recuperación de la torre Bois-le-Prêtre (2011) por parte de Lacaton y Vassal es un buen ejemplo<sup>29</sup>. La torre es una vivienda de arquitectura moderna que, con el tiempo, se había vuelto poco funcional; el ayuntamiento había llegado a considerar la posibilidad de demolerla<sup>30</sup>. Para recuperarla, los arquitectos rediseñaron su volumen,

---

28 Strain, Larry. «10 steps to reducing embodied carbon». AIA, 2020. <https://www.aia.org/articles/70446-ten-steps-to-reducing-embodied-carbon>

29 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Transformación de la Torre Le Prêtre». *El Croquis*, 177-178, 2015: 222-235.

30 Ver también el capítulo 5. 4 *Torre Bois-le-Prêtre*.

que, antes de la rehabilitación, era poco abierto hacia el exterior y no particularmente atractivo. Para hacer esto, quitaron los muros perimetrales de las fachadas principales y, en su lugar, añadieron un balcón y un jardín de invierno en cada departamento. Esta modificación se repite en todas las plantas y, desde fuera, se traduce en un volumen transparente tan alto como la torre y con una profundidad de tres metros. Con este gesto sencillo, los arquitectos consiguieron varias cosas a la vez: hicieron más grandes los departamentos; al mismo tiempo, los volvieron más luminosos, mejor ventilados y más abiertos a la observación del paisaje urbano; cambiaron la apariencia de la torre, cuyo pobre aspecto antes de la rehabilitación era una de las razones que había llevado al ayuntamiento a plantearse su demolición; y, al usar elementos prefabricados, pudieron llevar a cabo la recuperación sin que fuera necesario desalojar a los vecinos durante las obras.

Por su enfoque, la rehabilitación de la torre permite hacerse una idea bastante precisa de cómo podría ser, en un futuro, una arquitectura urbana diseñada desde la sensibilidad medioambiental. Dicha arquitectura sería la reescritura atenta de lo preexistente y se haría a partir un diálogo entre las lógicas del edificio a regenerar (sus razones técnicas, formales, matéricas) y las lógicas del edificio futuro, entre las cuales la sostenibilidad del territorio debería desempeñar un papel central. Esta arquitectura se diseñaría desde la mayor atención hacia los aspectos más básicos, evidentes, de la relación entre edificio y naturaleza: la iluminación solar, la ventilación natural y la orientación. La torre Bois-le-Prêtre es un buen ejemplo de diseño sostenible no sólo porque rehabilita un edificio que, de otra forma, iba a demolerse, sino porque, rediseñando las fachadas, permite un mayor flujo de iluminación y ventilación natural en las casas, ayudando así a disminuir el consumo energético.

Sin embargo, no siempre rehabilitar es una opción. Un edificio nuevo, para ser sostenible, debería consumir poca energía y utilizar materiales y técnicas de construcción de bajo impacto. Un ejemplo son los edificios pasivos. El diseño pasivo es un método que existe desde los años ochenta y consiste en diseñar edificios de eficiencia energética tan alta, que no necesitan aportes exter-

nos ni para el confort térmico ni para una correcta ventilación. Los edificios pasivos se llaman así porque, en lugar de adoptar sistemas mecánicos o eléctricos para regular su clima, iluminarse y ventilarse, utilizan sistemas también pasivos: iluminación y ventilación naturales, aislamiento térmico. Frecuentemente, los ejemplos de edificios pasivos que pueden encontrarse en revistas o páginas especializadas son casas privadas. Una excepción es Goldsmith Street (2019), de Mikhail Riches<sup>31</sup>. Se trata de un complejo de viviendas sociales en Norwich; consta de siete bloques de 93 casas y es el conjunto residencial más grande del Reino Unido con certificación de casa pasiva. La asociación entre diseño pasivo y vivienda social es poco usual, pero tiene mucha lógica. El diseño pasivo es un eficaz instrumento para luchar contra la pobreza energética, ya que una casa pasiva permite reducir drásticamente el consumo de energía. Goldsmith Street consigue su eficiencia energética a través de soluciones simples, pero efectivas. Las casas son de dos o tres pisos, por una cuestión de escala con respecto al contexto, pero también para evitar los excesos de sombra que una altura excesiva podría provocar; todos los bloques están orientados hacia el sur, para aprovechar al máximo la luz solar; los techos están inclinados para no obstruir el pasaje de la luz invernal, cuando el sol está más bajo; los muros tienen un grosor de 60 cm para proteger del frío del invierno; la distancia entre los bloques está calculada para optimizar su iluminación natural.

En muchos edificios contemporáneos, la búsqueda de una alta eficiencia energética va unida a la minimización de los residuos. Es el caso de los edificios que en inglés suelen denominarse *net-zero energy* (energía neta cero) y *zero waste* (cero desperdicios). La primera expresión denomina los edificios cuya energía neta consumida, en un año típico, es cero o muy próxima a este valor; esto es posible para aquellos que, por sí solos, producen toda la energía necesaria para satisfacer su demanda. *Zero waste*, en cambio, describe aquellos edificios que reducen al mínimo los

---

31 Mikhail Riches. *Goldsmith Street*. <http://www.mikhailriches.com/project/goldsmith-street/> (consultado el 5 de mayo de 2022).

desperdicios asociados tanto a su construcción como a su uso. El Humedal (2013), un centro de investigación del medio ambiente diseñado por TAAR en Valle de Bravo, México, responde a ambos principios<sup>32</sup>. El centro cuenta con un edificio de apoyo a la investigación y con un gran espacio abierto, formado por un bosque comestible, un huerto y un humedal artificial<sup>33</sup>. Por un lado, la sostenibilidad de la intervención radica en las estrategias para reducir a cero el consumo energético. El Humedal adopta técnicas de diseño bioclimático; utiliza paneles solares para calentar el agua necesaria para el funcionamiento diario del centro y emplea paneles fotovoltaicos para producir toda la energía que requiere. Por otro lado, procura hacer el mejor uso de los recursos a su disposición. Es un edificio con cero desperdicios; tiene la capacidad de captar y reusar hasta 130,000 litros de agua pluvial; capta y trata el agua del drenaje municipal, usándola para regar el jardín; además, en su construcción, emplea materiales de baja huella de carbono.

## 4 . 5 .

### **Edificios como elementos naturales**

Edificios pasivos, *net-zero energy* y *zero waste* abordan la cuestión ambiental desde un punto de vista técnico. Al reducir la necesidad de consumo energético de un edificio y al cuidar las distintas fases de su construcción logran disminuir su impacto ambiental, tanto en términos de uso de recursos como de huella de carbono. Como comentan Ingersoll y Wines, a este enfoque técnico suele acompañarse uno más bien iconográfico: es decir, el diseño de edificios que, por su materialidad, forma y textura, se asemejan a elementos naturales. Este enfoque, en el ámbito de un discurso sobre la relación entre arquitectura y medioambiente, es algo contradictorio. Diseñar edificios que se asemejan a elementos naturales no garantiza que sean sostenibles. Esto depende de su uso de recur-

---

32 TAAR. El Humedal, Valle de Bravo, México, 2013. <http://taar.com.mx/portfolio-items/el-humedal-taar/> (consultado el 9 de mayo de 2022).

33 Ver también el capítulo 5.9 *El Humedal*.

sos y huella de carbono. Su aspecto, en principio, no tiene nada que ver con eso. Un edificio diseñado de tal manera puede ser sostenible o no. Esto, sin embargo, no depende de su apariencia, sino de sus características menos visibles: sus aspectos técnicos y energéticos, la procedencia y producción de los materiales, etcétera. Diseñar edificios parecidos a elementos naturales puede ser una estrategia de interés exclusivamente estético, aunque se venda como ambientalmente sensible, si no va acompañada de una atención real a aquellos aspectos de los que depende efectivamente la sostenibilidad.

Sin embargo, es cierto que las razones de este enfoque, cada vez más presente en el mundo de la arquitectura, se encuentran también en una profunda preocupación contemporánea por el medio ambiente. La arquitectura tiene una dimensión formal, técnica, funcional y estética. Pero tiene también una dimensión iconográfica: los edificios envían mensajes a través de su forma y aspecto. Estos mensajes pueden replicar los supuestos culturales de una sociedad o sugerir direcciones diferentes. La arquitectura moderna, hija de la primera sociedad de las máquinas, se hizo a partir de referencias deliberadamente industriales. La revolución de las máquinas era la gran novedad de la época y se entendía que, a través de ella, la arquitectura podía encaminarse hacia un futuro distinto. La sociedad de hoy es aún más dependiente de las máquinas; pero el optimismo tecnológico de antaño parece haber sido sustituido por un pesimismo despreocupado, como lo demuestra el florecer de las narrativas distópicas.

Hay una conexión entre esto y la difusión de enfoques que abogan por el diseño de edificios que imitan los elementos naturales. En una sociedad donde la perspectiva de un territorio completamente artificial se ha vuelto el lugar común de tanta distopía, su exacto contrario —un mundo renaturalizado— sugiere una alternativa de futuro más optimista. De acuerdo con Francesco Repishti, en la sociedad contemporánea hay cierto rechazo colectivo hacia la idea de un mundo prevalentemente constituido por artefactos, y este rechazo explicaría la difusión del diseño naturalista<sup>34</sup>. El crítico de

---

34 Repishti, Francesco. «Oltre la metafora». *Lotus*, 135, 2008: 34–41.

arte y filósofo Gillo Dorfles propuso un punto de vista parecido, sosteniendo que la sociedad actual padece de *horror pleni* (literalmente, miedo a lo lleno)<sup>35</sup>. Según él, la conciencia de vivir en un mundo cada vez más artificial va acompañada de cierta ansiedad por la dificultad de apartarse, aunque sea por poco tiempo, de cualquier estímulo (visual, auditivo, táctil) de matriz humana. En este sentido, en un entorno artificial (una ciudad, por ejemplo) incluso un trozo de naturaleza puede proporcionar un momento de pausa. Esta conceptualización del territorio no habría sido posible en tiempos pasados. Es aquí y ahora, en un momento de la historia en el que una parte importante de la sociedad vive en entornos totalmente contruidos, cuando pueden darse las condiciones para entender la naturaleza como un descanso de lo artificial.

Esto afecta muy de cerca la arquitectura, en tanto que constructora del paisaje habitado. La afecta, por ejemplo, en su relación con los paisajes naturales o rurales. Un arquitecto Moderno, ante la posibilidad de construir en un paisaje de especial valor, no habría dudado en aprovechar la oportunidad y probablemente habría diseñado una intervención que permitiera apreciar la belleza del entorno. En cambio, no todos los arquitectos contemporáneos harían lo mismo. Frente a un paisaje hermoso, hoy en día algunos arquitectos preferirían no construir, para no alterarlo. Es posible que éste no sea todavía el enfoque más común. Sin embargo, hay varios testimonios de arquitectos contemporáneos que explican su relación con el paisaje precisamente en estos términos. Así es como el estudio de arquitectura Nieto Sobejano habla de su proyecto para el museo Madinat Al Zahra (2009) (figura 14), en la sierra de Córdoba, España. En el informe, Nieto y Sobejano cuentan cómo, al visitar por primera vez el lugar de intervención, pensaron que lo correcto hubiera sido no construir: «Nuestra primera reacción al llegar al lugar habría de marcar, desde el primer momento, la futura propuesta: no debíamos edificar en aquel paisaje»<sup>36</sup>. Para

35 Dorfles, Gillo. *Horror Pleni*. Roma: Castelvecchi Editore, 2008.

36 Nieto Sobejano. *Madinat Al Zahra*. [http://www.nietosobejano.com/project.aspx?pi=1&t=MADINAT\\_AL-ZAH-RA\\_MUSEUM](http://www.nietosobejano.com/project.aspx?pi=1&t=MADINAT_AL-ZAH-RA_MUSEUM) (consultado el 10 de mayo de 2022).

no alterar el paisaje, decidieron enterrar el edificio y construirlo con materiales que lo camuflan con el entorno. En consecuencia, desde cierta distancia el museo resulta invisible.

Kengo Kuma usa palabras parecidas para su proyecto de observatorio en el monte Kiro-San (Japón, 1994): «Aunque la montaña ofrecía una maravillosa vista del mar, su cima, que había sido cortada, era una visión muy triste. Sentí con mucha claridad que cualquier edificio levantado allí tenía que desaparecer a toda costa»<sup>37</sup>. A raíz de su inquietud, Kuma también decidió diseñar un edificio invisible. Su observatorio se encuentra por debajo del suelo y el techo está recubierto con pasto; desde fuera, parece un pliegue en la topografía de la montaña. Frente a la posibilidad de construir en un paisaje hermoso, una parte de la arquitectura contemporánea reacciona como Bartleby, el protagonista de un cuento de Melville: preferiría no hacerlo<sup>38</sup>. Por eso, cuando construir es necesario, intenta camuflar sus edificios para que parezcan elementos naturales o sean invisibles.

## 4 . 6 . Camuflajes

Tanto en la naturaleza como en arquitectura, el camuflaje es una técnica de engaño y ocultación. Algo camuflado engaña porque su imagen miente; esta mentira es la clave de su invisibilidad. El observato-

---

37 Kuma, Kengo. «From volumes to holes», en Aymonino, Aldo y Valerio Paolo Mosco, *Contemporary public space, unvolumetric architecture*. Milán; Skira Editore, 2006: 207. Traducción del autor.

38 Agamben, Giorgio, Gilles Deleuze y José Luis Pardo. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2000.



**Figura 14.**  
Museo  
Madinat  
Al Zahra.  
Copyright:  
Fernando Alda

rio Kiro-San parece un pliegue topográfico, pero en realidad es un edificio; a raíz de esta mentira, desaparece. En el ámbito natural el camuflaje se produce de manera análoga; los animales que mejor se camuflan son los que se asemejan a otra cosa. En la naturaleza, el camuflaje es una estrategia prevalentemente defensiva, sirve para desviar la atención de potenciales agresores. No por casualidad, en las sociedades humanas, el camuflaje es una estrategia muy utilizada en el ámbito militar. Desde principios del siglo xx, los ejércitos de todo el mundo utilizan patrones disruptivos para camuflar a los soldados, las armas y los medios de transporte. Es interesante, en este sentido, recordar que el camuflaje llega al ámbito militar a través del arte moderno, más precisamente del cubismo<sup>39</sup> <sup>40</sup>. Las investigaciones cubistas sobre la fragmentación de la figura, y la fusión entre ésta y el fondo, fueron la base del diseño de los patrones de camuflaje militar, como Gertrude Stein y el propio Picasso reconocieron en su momento<sup>41</sup>.

Defensa, protección, depredadores, guerra son palabras que remiten a situaciones de peligro y miedo, a la posibilidad misma de la muerte. Éste es el campo de acción del camuflaje en el mundo natural y social. Pero, ¿también pasa lo mismo en arquitectura? En tiempo de paz, camuflar un edificio no sirve para protegerlo de ninguna agresión exterior. Sin embargo, esto no significa que el camuflaje arquitectónico no tenga también una función defensiva. La tiene; sirve para proteger un entorno desde la propia intervención arquitectónica. El camuflaje, en arquitectura, suele emplearse en situaciones paradójicas, donde los arquitectos perciben un entorno como algo a proteger, y un edificio (y, por tanto, ellos mismos) como un potencial agresor. El camuflaje arquitectónico es un edificio que intenta proteger un entorno de sí mismo. Esto queda bien claro desde las palabras de Kuma sobre el observatorio Kiro-San y de Nieto Sobejano sobre el museo Madinat

---

39 Méndez Baiges, Maite. *Camuflaje, engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

40 Behrens, Roy Richard. «Architecture, art and camouflage». *Lotus*, 126: 75-78.

41 Stein, Gertrude, citada en Méndez Baiges, Maite. *Camuflaje, engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, p. 23.

Al Zahra. El camuflaje naturalista es una estrategia popular en la arquitectura actual, porque cada vez más los paisajes no artificiales se perciben como entornos a proteger.

Uno de los edificios más emblemáticos, en este sentido, es la bodega Antinori (2012) en Bargino, diseñado por Archea (figura 15)<sup>42</sup>. Bargino se encuentra en la campiña toscana, en un paisaje de colinas, viñedos, pequeños pueblos y tierras de cultivo. El entorno es particularmente valioso; la bodega es un edificio muy grande<sup>43</sup>. Era posible que, finalmente, la intervención supusiera una alteración irremediable de los equilibrios del paisaje. Para que no fuera así, los arquitectos enterraron el edificio, cubriendo su techo con tierra y transformándolo en un viñado. Desde el exterior, la presencia de la bodega sólo se puede intuir desde unos cortes circulares en el terreno, que sirven de tragaluces. La bodega Antinori plantea una relación muy peculiar con el paisaje, que puede entenderse exclusivamente desde las inquietudes de la sociedad contemporánea. En cierto sentido, más que estrechar una relación con el paisaje, la bodega *se convierte* en paisaje. Se entiende por relación un diálogo, una «conexión, correspondencia de algo con otra cosa»<sup>44</sup>. En el caso de la bodega Antinori, de los dos protagonistas de este diálogo imaginario —edificio, paisaje— el primero decide abandonar la escena; el diálogo se convierte más bien en un monólogo. En sus intentos de hacer

---

42 Archea. *Antinori nel Chianti Classico*. <https://www.archea.it/progetto/antinori-nel-chianti-classico/> (consultado el 10 de mayo de 2022).

43 La sola área cubierta del edificio es de 28,000 m<sup>2</sup>.

44 RAE. *Relación*. <https://dle.rae.es/relación> (consultado el 10 de mayo de 2022).



**Figura 15.**  
Bodega  
Antinori.  
Copyright:  
Archea  
Associati

oír la voz del lugar, a veces la arquitectura contemporánea se obliga al silencio.

Algunos proyectos contemporáneos emplean técnicas de camuflaje similares, pero en el ámbito urbano. En estos casos, el objetivo no es hacer invisible un edificio; en un entorno urbano, un edificio que se asemeja a un elemento natural puede incluso destacar más. Se trata más bien de establecer una relación positiva con lo público y lo urbano. En el campus de la Universidad EWA, en Seúl, Dominique Perrault Architecture (2008) ha realizado un edificio multifuncional (figura 16)<sup>45</sup>. En su lugar, anteriormente había una colina, que las estudiantes solían usar para reunirse y descansar. Con la construcción del nuevo edificio, este tipo de cualidad pública del lugar podía perderse. Para evitarlo, el estudio diseñó una intervención que se asemeja a una ladera natural. Desde el exterior, el edificio consiste en una amplia calle pública que pasa en medio de dos edificios enterrados, cuyas cubiertas inclinadas se convierten en un parque verde. La idea es que, después de la intervención, las estudiantes puedan usar el sitio como antes: como un jardín donde ir a pasar el rato.

Es importante repetir que, de por sí, el hecho de que un edificio parezca un elemento natural, o sea invisible, no dice nada sobre su real sostenibilidad ni sobre su sensibilidad medioambiental; dice algo, en cambio, sobre su sensibilidad paisajística, que es una cosa distinta. En arquitectura, la sensibilidad paisajística procura que, después de una intervención, un paisaje se vea igual: actúa sobre todo a nivel visual. La sensibilidad medioambien-

---

45 Dominique Perrault Architecture. *EWA Womans University*. [https://www.perraultarchitecture.com/en/projects/2459-ewha\\_womans\\_university.html](https://www.perraultarchitecture.com/en/projects/2459-ewha_womans_university.html) (consultado el 10 de mayo de 2022).



**Figura 16.**  
Universidad  
EWA.  
Copyright:  
André Morin

tal, en cambio, también se preocupa por el impacto de un edificio en términos de huella de carbono y uso de recursos. Idealmente, una intervención arquitectónica debería tener ambas sensibilidades. Un ejemplo en este sentido es la biblioteca Liyuan en el pueblo de Jiaojiehe, de Li Xiaodong Atelier (2011)<sup>46</sup>. Se trata de un edificio pasivo, de mínima huella energética<sup>47</sup>. El elemento más destacado de la construcción son unas ramitas secas que la recubren en su totalidad; tales ramitas se recolectaron del bosque circundante. Igualmente notable es la delicadeza con la cual se inserta en el paisaje. Ubicada en un claro en un bosque, cerca de la Gran Muralla, la biblioteca es un edificio pequeño, al que se le pedía mucho: debía servir como dispositivo cultural y, al mismo tiempo, atraer al pueblo un turismo no invasivo. Debía por tanto ser atractiva sin ser vistosa y, además, tener una destacada sensibilidad paisajística y ambiental. Li Xiaodong consigue todo esto construyendo una pequeña caja de acero y cristal, cubriéndola con ramitas que sirven para proteger el edificio de la radiación solar directa, pero también para camuflarlo. El propio aspecto de la biblioteca consigue así un equilibrio sumamente complicado: es lo suficientemente inusual como para resultar llamativo y, sin embargo, no se percibe en absoluto como una presencia fuera de lugar dentro del bosque.

---

46 Li Xiaodong Atelier. *Liyuan Library*. <http://www.lixiaodong.net/> (consultado el 10 de mayo de 2022).

47 Ver también el capítulo 5. 8 *Biblioteca Liyuan*.

Casos  
es'

---

# de tudio

---

## 5. CASOS DE ESTUDIO

---

## 5 . 1 . Micro-Yuan'er

### Una arquitectura mínima

En Pekín existen antiguos barrios formados por callejones estrechos y más o menos paralelos, llamados *hutong*. En ambos lados de cada callejón hay manzanas, llamadas *siheyuan*, que en su centro suelen tener un patio. *Hutong*, con el tiempo, se ha vuelto por extensión el nombre de este tipo de barrios. En las últimas décadas, muchos *hutong* han sido demolidos para dar paso a la ciudad moderna. La alternativa que más a menudo se propone a la demolición es la conservación radical. De acuerdo a Zhang Ke, del estudio ZAO Standardarchitecture, la ciudad contemporánea tiene sitio para los *hutong* sólo «en forma esterilizada, como atracción turística»<sup>1</sup>. Sin embargo, la conservación radical tampoco parece la mejor opción posible. Las ciudades viven y, como todo organismo vivo, crecen, evolucionan, se modifican constantemente de acuerdo a nuevas necesidades y nuevos deseos. Conservar de manera radical un barrio, impidiendo que puedan llevarse a cabo los cambios oportunos en el momento oportuno, es poco menos que decretar su muerte urbana, es decir, su inutilidad para

la ciudad contemporánea. Esto es igual de cierto, o quizás más, en el caso de que barrios enteros se conserven como atracciones turísticas. Embalsamar un barrio, transformarlo en un museo para las miradas involuntariamente necrófilas de las masas turísticas, es traicionar la naturaleza misma de la ciudad. En ninguna de sus partes las ciudades son objetos de consumo; son entornos construidos para que la vida pueda fluir lo más tranquila posible: y esto implica la posibilidad de evolucionar.

Desde hace unos años, en los *hutong* se están llevando a cabo proyectos que rechazan tanto la *tabula rasa* como la conservación radical. Estos proyectos tratan los *hutong* como partes vivas del organismo urbano que, como tales, podrían desempeñar un papel importante incluso en una metrópolis como Pekín. Los *hutong* mantienen viva, en la memoria colectiva, una forma alternativa de construir la ciudad y de vivirla. Demolerlos no implicaría sólo perder tramos urbanos más o menos bonitos; el problema no es exclusivamente estético. Implicaría también perder memoria de una manera *otra* de entender la vida colectiva. Actualmente, el problema principal de los *hutong* es la despoblación, que ocurre también porque carecen de equipamientos y espacio público. A raíz de esto, en los últimos años en los *hutong* se han realizado varias microintervenciones que procuran solucionar la falta de infraestructuras colectivas. El objetivo de tales intervenciones es modificar los *hutong* sin destruirlos, llevando a cabo aquellos cambios que podrían reactivar su papel urbano.

*Micro-Yuan'er*, de ZAO Standardarchitecture, es uno de estos proyectos (2015) (figura 17). El patio donde interviene se encuentra en el *Cha'er Hutong*, en un *siheyuan* próximo a la Ciudad Prohibida. En el centro del patio hay una sófora plurisecular, pro-



**Figura 17.**  
Micro-Yuan'er  
en Pekín.  
Copyright:  
Creative  
commons.  
trevor.patt

blemente tan antigua como el mismo *hutong*. Una vez, en este patio hubo un templo, pero en los años cincuenta todas las construcciones alrededor del patio se convirtieron en casas<sup>2</sup>. A lo largo de los años, muchas familias ampliaron sus casas construyendo sus propias cocinas en el patio. Como resultado, la forma del patio —en origen, regular— se volvió fragmentada, imprecisa y confusa. El mismo proceso han sufrido otros *siheyuan*, llamados en consecuencia *Da-Zo-Yuan* (grandes patios caóticos)<sup>3</sup>. Por lo general, estas adiciones suelen ser demolidas, con el fin de restaurar un cierto grado de precisión de la forma. ZAO, en cambio, atraído precisamente por la morfología impura del patio, decidió recuperarlas, y cuando esto no fue posible las sustituyó con pabellones nuevos pero similares en forma y tamaño.

Si se comparan la planimetría anterior a la intervención y la posterior, puede parecer que todo el trabajo de ZAO haya consistido en una mínima operación de demolición, efectuada en la esquina sureste del patio. Sin embargo, no es así. En parte, la intervención consistió en la recuperación de las casas abandonadas, convertidas, a través de pequeñas operaciones, en espacios que pudieran albergar un programa público mixto. En las intenciones de ZAO, este programa tendría que servir tanto a los residentes —principalmente personas mayores— como a los niños y niñas de una cercana escuela primaria. En el patio, ZAO sustituyó el pavimento, recuperó los volúmenes de algunas cocinas antiguas, realizó demoliciones puntuales y, sobre todo, construyó dos nuevos microedificios. Uno de éstos es una biblioteca infantil, de nueve metros cuadrados, de hormigón visto mezclado con tinta china e interiores de madera contrachapada. Esta microbiblioteca está insertada, como si fuera un cajón, dentro de una construcción preexistente, transformada en sala de lectura. Su volumen sobresale ligeramente en el patio, retomando en este aspecto la lógica formal de los añadidos espontáneos que caracterizaban éste y otros *siheyuan*. El otro microedificio es un pabellón multifuncional de seis metros cuadrados, dispuesto alrededor de la

---

2 ZAO Standardarchitecture. «Micro-Yuan'er». *A+U*, 546 (2016): 78.

3 *Ibidem*, p. 78.

sófora, que sustituye otra construcción precedentemente colocada en el mismo sitio. Alrededor del pabellón hay una escalera que sube hasta el techo. Aquí, se imagina ZAO, niños y niñas podrían subir para luego trepar al árbol. A diferencia de la biblioteca, este microedificio tiene una estructura de acero y está revestido con ladrillos grises que armonizan con los adoquines, las tejas de las casas y el hormigón de la biblioteca. En un entorno hecho de muchas cosas dispares, elegir un único color es una estrategia sencilla, pero efectiva, para conferirle una lógica unitaria. Un caos monocromo se percibe casi como orden.

El atractivo de este proyecto no es independiente del atractivo del sitio: un lugar hecho de cosas urbanas elementales, primordiales, que parecen remitir a los orígenes mismos de la ciudad: un árbol, un patio, un callejón, unos porches y un muro bajo.

Por mucho que se busque en los diccionarios definiciones que ayuden a entender qué es exactamente una ciudad, no se encuentran sino descripciones farragosas e insatisfactorias como éstas:

Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas<sup>4</sup>.

Centro habitado de dimensiones demográficas no definibles correctamente *a priori*, no demasiado modestas, sede de actividades económicas principalmente extraagrícolas y sobre todo terciarias, y pues en grado de procurar servicios a su población y a la de un ámbito más o menos amplio que constituye su zona de influencia<sup>5</sup>.

En este sentido, parece que no se puede ir mucho más allá de la definición autoevidente propuesta por el historiador Roberto López: «una ciudad es una ciudad»<sup>6</sup>. Sin embargo, también

---

4 RAE. *Ciudad*. <https://dle.rae.es/ciudad> (consultado el 23 de febrero de 2022).

5 Treccani, *Città*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/citta/> (consultado el 23 de febrero de 2022). Traducción del autor.

6 Farinelli, Franco. *Geografia, una introduzione ai modelli del mondo*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 2003, p. 132.

es cierto que, en aquellas ciudades que tienen a su espalda una historia larga y tumultuosa, hay lugares que saben evocar algún significado que la ciudad tuvo en el pasado y con el cual es obligada a seguir confrontándose, por mucho que haya cambiado. Las murallas medievales hablan de un tiempo en que la ciudad era una enorme armadura colectiva. Las plazas mayores españolas hablan de la ciudad como teatro al aire libre, donde todos fueron actores y espectadores a la vez. Los edículos votivos de ciertas callejuelas de Italia del sur recuerdan que la ciudad es una casa, porque ahí ha sido tradición proteger el umbral doméstico con la imagen de un santo. La forma de los *hutong* habla de la ciudad como compromiso entre dos exigencias humanas contradictorias: por un lado, la necesidad de intimidad y de un refugio apartado, garantizada en este caso por la misma trama urbana; por el otro, la necesidad de un cierto grado de proyección pública, facilitada por el patio común. Es en el espacio de esta ambigüedad que se mueve el proyecto de ZAO, que no niega ninguno de los elementos que vuelven este lugar íntimo y casi escondido, y al mismo tiempo amplifica su predisposición a la vida pública simplemente colocando en su interior funciones que puedan invitar al ingreso.

## 5 . 2 .

### **Catia 1100**

#### Una arquitectura mínima

Una ciudad, por tanto, es una ciudad. No hay mucho más que se pueda decir al respecto. Excepto quizás que una ciudad es también, y siempre, muchas ciudades a la vez. Todas las ciudades son territorios heterogéneos, dentro de los cuales conviven entornos distintos por sus características socioeconómicas, culturales, históricas y arquitectónicas. A veces, estos entornos son tan diferentes que hasta cuesta creer que son parte de un mismo entorno urbano. Con el tiempo se han ido acuñando varios nombres para describir la multiplicidad de la experiencia urbana; cada

uno trata de definir, de manera general, territorios que en algún aspecto se parecen. Por ejemplo, hablamos de «centro histórico» para describir la parte más antigua de una ciudad: un entorno compacto, de calles estrechas y límites bien definidos. Hablamos de «ciudad formal», un entorno de crecimiento planificado y regido por un conjunto de normas y leyes; o de «ciudad informal», un entorno autoconstruido, que evoluciona de acuerdo con las posibilidades y las necesidades del momento. Estas ciudades, y otras más, pueden coexistir dentro de un mismo organismo urbano, compartiendo cierta contigüidad física, cierto nombre y poco más. En el territorio de Río de Janeiro conviven Leblon y Cidade de Deus; en Lagos, Banana Island y Bariga; la Cañada Real, el mayor asentamiento informal de Europa, se encuentra en Madrid. La ciudad del siglo XXI es, ante todo, un territorio desigual, en todos los aspectos: social, económico y arquitectónico. Esto dificulta aún más la tarea de la arquitectura: para trabajar en cada una de las muchas ciudades que coexisten dentro de una ciudad, hacen falta herramientas teórico-operativas distintas.

Los arquitectos disponen de métodos y teorías consolidadas para intervenir en la ciudad formal y en la histórica. Pero ¿cómo intervenir en un asentamiento informal? ¿Hay alternativas al proceso habitual (el arquitecto diseña unos planos según las especificaciones del cliente, una empresa construye la intervención de acuerdo con tales planos)? Estas preguntas son muy serias, ya que el presente y el futuro de las ciudades es en buena medida informal, nos guste o no. En 2018, según la ONU, un billón de personas vivía en asentamientos informales: es decir, una persona de cada ocho<sup>7</sup>. Es probable que este porcentaje vaya en aumento en los próximos años. Son números muy elevados como para que a los arquitectos no les interese la cuestión. Durante mucho tiempo, las ciudades informales habían sido invisibles para el mundo de la arquitectura. Desde hace algunos años ya no lo son y hay

---

<sup>7</sup> UN Stats. *Rapid urbanization and population growth are outpacing the construction of adequate and affordable housing*. <https://unstats.un.org/sdgs/report/2019/goal-11/> (consultado el 23 de febrero de 2022).

varios despachos que trabajan en ellas con mucha sensibilidad y cuidado. Por un lado, intervenir en la ciudad informal de manera sensible es una elección; por otro, sin embargo, a menudo es una necesidad. En los asentamientos informales, estrategias destructivas como la *tabula rasa* tienen poco sentido por varios motivos, uno de ellos es la extensión del fenómeno: nadie puede pensar seriamente que los problemas de las ciudades informales se pueden solucionar demoliéndolas. Además, dependiendo del presupuesto que se maneja, no siempre es posible realizar macrointervenciones. La única manera es intervenir desde el respeto, la inteligencia y la mayor atención: entendiendo que cualquier entorno informal tiene sus problemas, a veces muy serios, pero también un conjunto de cualidades urbanas, efectivas o potenciales. Un proyecto de arquitectura debería tratar de arrojar luz sobre las cualidades ya presentes, activar las potenciales y enfocarse en la resolución de los problemas que estén a su alcance.

Catia 1100, un sistema de equipamientos públicos construido en Caracas por AGA Estudio (2016), ofrece un ejemplo de este enfoque<sup>8</sup>. El proyecto se ubica en los barriales Canaima y los Frailes de Catia, dos comunidades adyacentes cuyos confines se solapan parcialmente con el Parque Nacional Waraira Repano. Dentro del parque, el nivel 1100 es la cota máxima permitida para construir; el nombre del proyecto se debe a que los nuevos equipamientos se encuentran cerca de esta cota. La intención de Catia 1100 es generar un espacio público en un entorno que prácticamente no lo tiene. El proyecto se compone de tres pequeñas intervenciones, muy próximas entre sí, que comparten objetivo y método. El objetivo es mejorar la relación de la comunidad con su entorno a través de la construcción de lugares para la vida pública. Con respecto al método, pueden reconocerse tres estrategias. La primera es el diseño participativo: todas las intervenciones surgen de un diálogo constante con la comunidad. La segunda es la observación atenta de lo existente, para reconocer lo que fun-

ciona, lo que no y lo que, con pocos cambios, podría funcionar. Catia 1100 pretende mejorar el entorno, pero no partiendo de la premisa de que en él no haya nada que valga la pena. Más bien, trata de acercarse a él con una actitud receptiva, capaz de reconocer lo que no funciona para modificarlo, así como de identificar lo que sí funciona para destacarlo. La tercera estrategia es el diseño de intervenciones pequeñas y poco vistosas, que pretenden, en palabras de los arquitectos, «hacer más cómoda la cotidianidad»<sup>9</sup>. Además de hacer más bello el entorno, el proyecto quiere tener un impacto positivo en el día a día de la comunidad.

Las tres intervenciones son la Plaza Estacional, el espacio multifuncional La Ceiba y el multideportivo La Canchita. La Plaza se encuentra en uno de los puntos más altos de los barriales, una terraza abierta hacia el paisaje<sup>10</sup>. Antes de la intervención, servía de lugar de paso y reposo para los habitantes. El proyecto procura fortalecer su condición de lugar de descanso y activar su potencial como mirador paisajístico. Para hacer esto, los arquitectos ampliaron la extensión de la terraza y la pavimentaron. Por encima del pavimento, construyeron cuatro estructuras de metal, cubiertas y equipadas con bancos, para que la gente pudiera sentarse a hablar o mirar el paisaje. Además, añadieron una escalera, también de metal, para facilitar el acceso a la plaza, y transformaron un muro contiguo a ésta en un huerto vertical.

El multifuncional La Ceiba remodela un solar empinado que los vecinos habían mantenido deliberadamente vacío<sup>11</sup>. El simple hecho de estar vacío lo volvía peculiar, no siendo muy frecuentes, en el barrio, los terrenos sin construir. En el solar había un árbol de ceiba, del cual la intervención toma el nombre. También en este caso parte del trabajo consistió en la modelación del suelo. Aprovechando la natural inclinación del solar, los arquitectos constru-

---

9 Visconti Scopello, Gabriel y Nelifred Maurera. «Hacia un urbanismo abierto». *Planur-e*, 14, p. 15.

10 AGA Estudio. *1100 Plaza Estacional*. <https://www.aga-estudio.com/1100-la-plaza-estacional> (consultado el 23 de febrero de 2022).

11 AGA Estudio. *1100 Multifuncional La Ceiba*. <https://www.aga-estudio.com/1100-la-ceiba> (consultado el 23 de febrero de 2022).

yeron unos escalones amplios, que la gente podía usar también de parlamento abierto, para sentarse y participar en discusiones públicas. Para configurar todavía más el espacio, decidieron pintar de colores vivos las fachadas de los edificios adyacentes. En la parte más baja del solar, finalmente, construyeron una pequeña sala multifuncional, abierta a los usos que la comunidad quisiera darle.

El multideportivo La Canchita es aparentemente la intervención más sencilla y sobria (figura 18)<sup>12</sup>. Sin embargo, según los arquitectos, se trata del «espacio practicado más relevante, con latencia más visible»<sup>13</sup>. Antes del proyecto, en el solar había una pequeña cancha deportiva autoconstruida. La intervención confirma el uso de suelo y también el perímetro de La Canchita y simplemente la reconstruye de manera más sólida. Además, rehabilita el espacio circundante, a partir de la topografía del lugar: alrededor de La Canchita, en un nivel más alto, los arquitectos construyeron unas gradas, por debajo de las cuales se encuentra un depósito; en otra terraza más alta habilitaron un espacio para jugar al ping-pong.

Catia 1100 sugiere algunas respuestas interesantes a la cuestión de cómo intervenir en la ciudad informal. El proyecto no recurre exclusivamente a la autoconstrucción ni al diseño planificado por agentes externos. Más bien, recurre a una mezcla de ambos. AGA Estudio se refiere al método de proyecto como «un sistema urbano híbrido» donde se cruzan «lo espontáneo con lo previsto»<sup>14</sup>. Lo espontáneo es la manera en que la comunidad tiene de vivir un entorno; sus puntos de vista y deseos; sus capacidades constructivas. Lo previsto es la capacidad de los arquitectos de tomar todos estos estímulos heterogéneos y convertirlos en un proyecto coherente, funcional, atractivo. El arquitecto de la ciudad informal, presente y futura, deberá ser un profesional capaz

---

12 AGA Estudio. *1100 Multideportivo La Canchita*. <https://www.aga-estudio.com/1100-la-canchita> (consultado el 23 de febrero de 2022).

13 Visconti Scopello, Gabriel y Nelfred Maurera. «Hacia un urbanismo abierto». *Planur-e*, 14, p. 10.

14 *Ibidem*, p. 17.

de observar y escuchar; de distinguir problemas y oportunidades del lugar y, sobre todo, de llevar a cabo un proyecto para una comunidad y a partir de ella.

## 5 . 3 . **Home for All**

### Una arquitectura mínima

Después del terremoto y tsunami de Tohoku en 2011, un grupo de arquitectos, encabezados por Toyo Ito, puso en marcha el programa Home for All. El objetivo del programa era ayudar a las víctimas del sismo a través de la construcción de pequeñas estructuras públicas en los campamentos que más lo necesitaran<sup>15</sup>. Toyo Ito empezó el programa preguntándose sobre qué papel podría desempeñar la arquitectura en tales circunstancias. Esta inquietud queda bien reflejada en el nombre del pabellón japonés de la Bienal de Venecia de 2012, dedicado justo a Home for All: «Architecture. Possible here?» (¿Es posible aquí la arquitectura?) Es decir, ¿es la arquitectura un lujo para tiempos cómodos, o una necesidad básica, que puede y debe acompañarnos incluso en situaciones muy problemáticas? En el caso de que así sea, y la arquitectura es posible incluso en un campamento de víctimas de un terremoto, ¿cómo hacerla? ¿A través de qué métodos y con qué intenciones? Home for All propone respuestas optimistas

---

<sup>15</sup> Ito, Toyo. «Architecture. Possible here? Home for All». *Lotus International*, 152 (2013): 10-13.



**Figura 18.**  
Catia 1100.  
Multideportivo  
la Canchita.  
Copyright:  
AGA estudio

a estas preguntas, basadas en la convicción de que la arquitectura sabe catalizar la vida pública.

Los campamentos temporales construidos por el Gobierno carecían de espacios comunitarios. En particular, los más pequeños no tenían ningún pabellón para que la gente se juntara. Esto ocurría porque el programa gubernamental preveía la construcción de pabellones públicos sólo para campamentos con cierto número de residentes<sup>16</sup>. Al enterarse de esto, Ito pensó que la arquitectura podía contribuir a través de algo tan sencillo, pero potencialmente significativo, como la construcción de pabellones donde la gente pudiera «encontrarse, hablar, comer juntos (...) y disfrutar de un momento de respiro»<sup>17</sup>. Finalmente, a través de Home for All se construyeron dieciséis pabellones públicos, situados en varios campamentos a lo largo de la región de Tohoku. Se trata, en todo caso, de edificios pequeños y temporales. Son también muy simples, un poco por necesidad, ya que los plazos y los recursos no permitían hacerlo de otra forma, y un poco también por elección, ya que en situaciones tan trágicas todo parece invitar a la sobriedad. Los proyectos comparten intenciones, métodos, y cierto entendimiento de la arquitectura. Sin embargo, en su conjunto, Home for All resultó una experiencia bastante variada. Para entender enfoque y alcances del programa, pueden tomarse en consideración los siguientes pabellones: la Home for All en Rikuzentakata, diseñada por Kumiko Inui, Sou Fujimoto y Akihisa Hirata, en colaboración con Toyo Ito; los dos pabellones construidos por Kazujo Sejima y Ryue Nishizawa, en la isla de Miyato; el pabellón de Riken Yamamoto, en Heita; y finalmente uno del propio Ito, en Miyagino-ku, que fue el primero en construirse.

Home for All en Rikuzentakata es el más diseñado entre todos los pabellones (figura 19)<sup>18</sup>. Se trata de un pequeño centro comunitario, de geometría algo compleja. El proyecto consta de un núcleo central, formado por volúmenes apilados, diversamen-

---

16 Sanaa. «Hogar para todos». *El Croquis*, 179-180 (2015): 96.

17 Ito, Toyo. «Architecture. Possible here? Home for All». *Lotus International*, 152 (2013): 12.

18 Véase también: Copans, Richard. *La Maison pour tous de Rikuzentakata*, en *Architectures*. Volumen 10, París, Arte Vidéo, Réunion des musées nationaux, 2016.

te orientados, de superficie menor conforme se va subiendo y de una estructura de madera colocada alrededor de este núcleo. Esta estructura está hecha con troncos de árboles abatidos por el tsunami. El uso de estos troncos tenía una función estructural, pero también simbólica, que aludía a la intención de la comunidad de volver a empezar una vida normal lo antes posible.

Los pabellones diseñados por Sejima y Nishizawa se encuentran en la isla de Miyato<sup>19</sup>. Uno de ellos se ubica en el interior de la isla y es una pequeña sala multifuncional colocada en el centro de un pórtico de forma elíptica. El otro pabellón se encuentra en la playa de Tsukihama. Este pabellón también consta de una sala pública integrada en un pórtico que, en este caso, mira hacia el mar. La base del pabellón es una plataforma rectangular de hormigón que sirve de apoyo a diez pilares de acero, colocados en filas paralelas. El techo, una placa metálica apoyada sobre viguetas de madera, es una superficie reglada cuya forma puede recordar las olas del mar.

La Home for All de Riken Yamamoto es una sala cuadrada cubierta por una carpa translúcida<sup>20</sup>. Funcionalmente, la sala pretende ser un lugar de encuentro para toda la comunidad, pero especialmente para aquellos que por la noche no pueden dormir. El interior de la sala, de aproximadamente 40 metros cuadrados, tiene en su centro una chimenea. Sus muros soportan una estructura reticular de acero, que a su vez sostiene la carpa translúcida. De noche, las luces del interior iluminan también el campamento, transformando el pabellón en una linterna urbana.



**Figura 19.**  
Home for All en  
Rikuzentakata.  
Copyright:  
Julian Worrall

---

19 Sanaa. «Hogar para todos». *El Croquis*, 179-180 (2015): 92-98.

20 Redacción de Lotus, «Home for All in Kamaishi», *Lotus*, 152 (2013): 18-19.

El proyecto de Toyo Ito en Miyagino-ku es, en cierto sentido, el más inusual de todos. Lo es precisamente por ser nada inusual, por el contrario, a pesar de proceder de un arquitecto que a menudo recurre a soluciones imaginativas y a diseños poco comunes. El pabellón es una simple casita de madera, con techo a dos aguas y un porche delantero. Sin embargo, cuando Ito habla de este proyecto, le atribuye un valor que trasciende sus cualidades formales y estéticas. Según explica Ito, este proyecto y las demás intervenciones de Home for All querían proporcionar una ayuda concreta a las comunidades afectadas por el terremoto, pero a la vez servir de pretexto para investigar los posibles caminos futuros de la arquitectura:

Aunque el proyecto quería primero ayudar a las personas, estas acciones eran también una manera para preguntarse qué tiene que hacer la arquitectura y cómo, qué será de la arquitectura de ahora en adelante y cómo se supondría que tendríamos que hacerla<sup>21</sup>.

¿Qué lecciones futuribles, aplicables en el día a día de la arquitectura, pueden aprenderse de una experiencia tan particular como Home for All? Quizás pueda aprenderse algo sobre la importancia que la modestia puede tener para la práctica de la arquitectura<sup>22</sup>. Modestia del arquitecto, en primer lugar, entendida como la predisposición a dirigir el proyecto hacia donde el lugar y la comunidad lo necesiten. Y también modestia del objeto arquitectónico, entendida como la característica de aquellos edificios que no intentan destacar a toda costa. Hay una marcada capacidad de escucha, detrás de todos estos pabellones, y un entendimiento de la arquitectura como simple trabajo al servicio de los demás. La lección principal de Home for All, que puede valer para cualquier tipo de proyecto, es sobre sensibilidad: es una invitación a enten-

---

21 Herrero Delicado, Gonzalo y María José Marcos. *Toyo Ito: Home-for-All*. <https://www.domusweb.it/en/interviews/2012/09/03/toyo-ito-home-for-all.%20html> (consultado el 23 de febrero de 2022).

22 Worrell, Julian. «Comunità ricostruite». *Domus*, 969 (2013): 66-75 Traducción del autor.

der y diseñar la arquitectura desde las relaciones que ésta mantiene, construye, facilita.

5 . 4 .

## Torre Bois-le-Prêtre

Una arquitectura común

La torre Bois-le-Prêtre es un edificio de viviendas ubicado en la periferia norte de París (figura 20). Desde su construcción, en los años sesenta, ha sido objeto de dos reformas. En los años ochenta, para mejorar su rendimiento térmico, se modificó profundamente la fachada, cerrando las logias de los pisos y sustituyendo todos los cerramientos<sup>23</sup>. Sin embargo, a principios del siglo XXI se volvió necesario realizar una segunda reforma. El Opac, un ente estatal que se ocupa de la vivienda, convocó en 2005 a un concurso para la recalificación de la torre, ganado por Druot, Lacaton y Vassal, que construyeron su proyecto en 2011. Frédéric Druot, Lacaton y Vassal tienen estudios de arquitectura independientes; sin embargo, suelen colaborar con cierta frecuencia. La intervención de Druot, Lacaton y Vassal consiste en cambios bastante radicales en la torre, incluso más que su primera reforma y, sin embargo, los consigue mediante pocas acciones, aparentemente mínimas, que se pueden contar en el espacio de unas pocas líneas.

En parte, el proyecto consistió en la renovación de los espacios comunes. En la planta baja, el vestí-



**Figura 20.** Torre Bois-le-Prêtre. Copyright: Lacaton y Vassal

---

23 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Transformación de la Torre Le Prêtre». *El Croquis*, 177-178, 2015: 222.

bulo de ingreso fue repavimentado; se añadieron dos ascensores; se construyó una sala para actividades comunitarias. La planta del sótano, donde se encuentran los trasteros, fue rediseñada por completo. Sin embargo, la parte más importante del trabajo, la que más contribuyó a la recuperación de la torre, fue el rediseño de las fachadas. A lo largo de las principales, Druot, Lacaton y Vassal quitaron los muros perimetrales y, en su lugar, añadieron un balcón y un cuarto acristalado para cada departamento, que sirviera de filtro entre interior y exterior. Los arquitectos llaman a este cuarto «jardín de invierno». Esta modificación, que se repite en todas las plantas, se traduce en un gran volumen de vidrio, tan alto como la torre y con una profundidad aproximada de tres metros. Desde el exterior, este volumen parece haber sido adosado a la fachada original. En correspondencia, del lado corto de la torre, además, a cada planta se le añadió un cuarto.

A través de estos simples pasos, Druot, Lacaton y Vassal obtuvieron muchos resultados a la vez. En primer lugar, modificaron por completo la imagen del edificio. Esto no es un detalle, ya que justo el pobre aspecto de la torre había llevado a las autoridades a plantearse su demolición. En segundo lugar, aumentaron el tamaño de todos los departamentos, de dos a tres cuartos. En tercer lugar, sustituyendo una fachada opaca con un volumen transparente, volvieron las casas más luminosas, mejor ventiladas y abiertas a la observación del panorama de París. En cuarto lugar, la construcción de un jardín de invierno como filtro entre interior y exterior garantizó un mejor rendimiento térmico para todo el edificio. Finalmente, ya que el volumen de vidrio se construyó con elementos prefabricados, la rehabilitación se pudo realizar rápidamente y no fue necesario desalojar a los inquilinos durante las obras. La torre, una vez recuperada, tiene una belleza sobria y destacadas cualidades formales. Sin embargo, Druot, Lacaton y Vassal están aún más interesados en sus cualidades relacionales. Detrás de la torre, y en general de la mayoría de sus proyectos, está la idea de que «el edificio en sí mismo no es lo verdaderamen-

te importante, sino lo que éste produce en términos de calidad de vida, condiciones y relaciones»<sup>24</sup>.

Dentro del trabajo de Druot, Lacaton y Vassal, la torre Bois-le-Prêtre no es un episodio aislado. Es la primera ocasión de poner a prueba unas ideas, que venían desarrollando desde hace años, sobre la recuperación de las viviendas de arquitectura moderna<sup>25</sup>. La premisa conceptual de sus proyectos es que reciclar lo existente es siempre mejor opción que demoler y reconstruir. Tal como lo expresan ellos, su filosofía es «no derribar nunca, no restar ni reemplazar nunca, sino añadir, transformar y utilizar siempre»<sup>26</sup>. Hay muy buenos motivos para pensar así, de orden económico, práctico y ético. Durante una crisis ambiental como la que se está viviendo, recuperar lo existente es la opción más inteligente, ya que implica un menor uso de recursos —porque no hay que construir todo desde cero— y una menor emisión de carbono durante el proceso de construcción, porque se producen y llevan a la obra menos materiales. Por las mismas razones, recuperar lo existente suele ser una opción más económica que demoler y rehacer desde cero, y mucho más práctica desde el punto de vista logístico. En el caso de las viviendas Modernas, además, este enfoque está justificado por los atributos intrínsecos de los edificios. Las viviendas Modernas suelen ser edificios estructuralmente sólidos y de forma versátil. Tan sólo actuando sobre tabiques y muros no estructurales pueden someterse a mutaciones muy profundas, capaces de hacer aflorar sus cualidades latentes: la predisposición a la luminosidad, la espaciosidad y la transparencia.

En varias ocasiones, Druot Lacton y Vassal explican que, al diseñar o rehabilitar casas, su intención es conseguir interiores lujosos. Esto puede parecer sorprendente, ya que sus trabajos suelen manifestar más bien una elegancia sobria. Pero el lujo, según ellos, no tiene que ver con el coste o la excepcionalidad de

---

24 Díaz Moreno, Cristina y Efrén García Grinda. «Placeres cotidianos, una conversación con Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal». *El Croquis*. 177-178, 2015: 30.

25 Druot, Frederic, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal. *Plus, la vivienda colectiva territorio de excepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

26 *Ibidem*, p. 28.

los materiales empleados, sino con la posibilidad de tener espacios más amplios y soleados de los que, generalmente, se pueden conseguir con el mismo presupuesto. Es una manera de entender el habitar que puede recordar a Le Corbusier y su teoría sobre los placeres esenciales de la naturaleza humana: el sol, el espacio, el verde. De hecho, a menudo Druot, Lacaton y Vassal explican su idea del lujo precisamente a partir de ciertos rasgos de la arquitectura Moderna:

Creemos en lo que la arquitectura Moderna aporta en términos de calidad de vida, a la clase de relaciones que establece con el paisaje, las vistas, a la cantidad de espacio y libertad de uso y movimiento que conlleva. Todo eso para nosotros está totalmente relacionado con el lujo<sup>27</sup>.

A través del mismo método implementado para renovar la torre Bois-le-Prêtre, Druot, Lacaton y Vassal han recuperado otras viviendas: en 2014, una torre residencial en Saint Nazaire<sup>28</sup>; en 2017, unos grandes bloques de vivienda en Burdeos<sup>29</sup>. La repetición no es algo que les preocupe particularmente, todo lo contrario. Son arquitectos más interesados en desarrollar unas pocas ideas sensatas y hacerlas funcionar, que en inventar algo nuevo cada vez. En varios proyectos, por ejemplo, repiten estrategias. La yuxtaposición entre lo nuevo y lo existente es un tema evidente en sus recalificaciones de viviendas, como demuestra el volumen de vidrio adosado a la fachada original de la torre Bois-le-Prêtre, y es un tema igual de importante en un proyecto muy diferente, como el museo FRAC en Dunkerque (2103)<sup>30</sup>. También en su acer-

---

27 Díaz Moreno, Cristina y Efrén García Grinda. «Placeres cotidianos, una conversación con Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal». *El Croquis*. 177-178 (2015): 16.

28 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Transformation d'un immeuble de logements, Saint-Nazaire». (2014). <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=57> (consultado el 12 de abril de 2022).

29 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Transformation de 530 logements, bâtiments G, H, I, quartier du Grand Parc». (2017) <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=57> (consultado el 12 de abril de 2022).

30 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque» (2015) <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=61> (consultado el 12 de abril de 2022).

camiento a la preexistencia, Lacaton y Vassal repiten estrategias; la gran atención a las cosas tal y como son, por muy humildes u ordinarias que sean, es manifiesta en la no intervención en la plaza Léon Aucoc de Burdeos (1996)<sup>31</sup>, y es igual de evidente en el cuidado con el que recuperan edificios que, de otro modo, estarían destinados a la demolición. Además, suelen repetir soluciones técnico-constructivas: recurren a menudo a la prefabricación y a materiales como el policarbonato, el hormigón visto y el acero. Repiten incluso su iconografía particular, como demuestra la frecuencia con la que sus proyectos pueden recordar a un invernadero.

Cuando construyen viviendas nuevas, su enfoque es similar a sus trabajos de rehabilitación. Las viviendas sociales en Saint-Nazaire (2011), que ya se tuvo la oportunidad de comentar, fueron diseñadas para ser lo más espaciaosas posibles: el tamaño de los departamentos varía desde 70 metros cuadrados los más pequeños, hasta 130 metros cuadrados los más grandes<sup>32</sup>. Esto se obtiene, como en el caso de la torre Bois-le-Prêtre, volviendo más rápido el proceso constructivo y reduciendo sus costes mediante el uso de elementos prefabricados y técnicas industriales. La organización de los espacios reproduce la misma relación filtrada entre interior y exterior que puede apreciarse en la reforma de la torre: también en este caso el núcleo más interno de la casa está separado del balcón por un jardín de invierno. No hay nada particularmente llamativo ni en los interiores ni en las fachadas; son espacios que parecen ensamblados, más que diseñados. Sus espacios piden ser juzgados por su capacidad de no inhibir al habitante, haciéndole sentir libre de utilizar el espacio de la forma que más le agrade. En una entrevista, Anne Lacaton explicó así la falta de caracterización de sus interiores domésticos:

es importante considerar que el habitante realiza un trabajo después de ti. Es una cuestión de saber dónde parar, dónde

---

31 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Place Léon Aucoc». 2G, n. 21 (2003).

32 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «53 viviendas, Saint Nazaire». 2G, n. 60 (2011): 108-122.

terminar el proyecto, y cuánta libertad le procuras al habitante. El espacio no debería imponer un estilo de vida en particular, y no se tiene por qué proyectar todo; solo tienes que proporcionar un espacio potencial para ser apropiado y usado<sup>33</sup>.

Su actitud es, en cierto sentido, contraria al famoso apólogo de Adolf Loos sobre un hombre rico que contrata a un arquitecto para que le construya la mejor casa del mundo<sup>34</sup>. En el cuento de Loos, el arquitecto realiza, efectivamente, una casa preciosa, diseñada hasta en los detalles más mínimos: una verdadera obra de arte. Sin embargo, justo por ser una obra de arte, es una casa que no se puede modificar, porque cualquier cambio alteraría, de manera decisiva, sus cualidades estético-formales. Es, por tanto, una casa inhabitable, ya que habitar es tomar posesión de un espacio y esto implica poder modificarlo como se quiera y cuantas veces se considere oportuno.

5 . 5 .

## Edificio La Borda

Una arquitectura común

A lo largo de su carrera, Lacaton y Vassal han construido proyectos muy distintos, por tipología y tamaño; pero el tema que han investigado de manera más continua es la vivienda. En este sentido, no son una excepción. Varios arquitectos contemporáneos dedican gran parte de su esfuerzo e imaginación al diseño de viviendas dignas, arquitectónicamente valiosas y asequibles. No es de extrañar: por su difusión y por la cantidad de personas

---

33 Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Transformación de la Torre Le-Prêtre». *El Croquis*. 177-178, 2015: 10.

34 Loos, Adolf. «De un pobre hombre rico (1900)». En Loos, Adolf. *Escritos 1897-1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993: 246-250.

que afecta, la vivienda es el gran tema de la arquitectura del siglo XXI. Cambiar la casa es realmente cambiar al mundo; pocas cosas afectan más en profundidad una sociedad como el hecho de que las personas tengan, o no, acceso a una vivienda de calidad, independientemente de sus posibilidades económicas. También, pocas cosas reflejan más fielmente una sociedad y su sistema de valores. Un modo bastante seguro de entender las lógicas que rigen una sociedad es observar las casas que construye y cómo éstas varían de acuerdo al estatus y las posibilidades de sus habitantes. Actualmente, la vivienda refleja la creciente disparidad económica entre la población. En un mundo donde el 1 % de la población posee el 46 % de la riqueza global, mientras que el 55 % más pobre sólo posee el 1 %, también el acceso a la vivienda es altamente desigual<sup>35</sup>. Algunos pueden poseer varias casas y vivir en el lujo; otros, la mayoría, no pueden acceder a viviendas que respondan a sus necesidades básicas.

A diferencia de lo que podría pensarse, el problema afecta también a países tradicionalmente considerados ricos. Según un reciente informe, en Francia alrededor de cuatro millones de personas viven en viviendas inadecuadas<sup>36</sup>. Asimismo, en España la crisis de la vivienda es un tema particularmente urgente, al menos desde que, en 2008, estallara la burbuja inmobiliaria. En ese país, de acuerdo con Amnistía Internacional, de 2013 a 2021 más de 490,000 personas han sido desalojadas; de 2016 a 2021 el precio de la renta ha subido en promedio un 41 %, y el 37 % de las personas que viven en renta dedican a su pago más del 40 % de sus ingresos<sup>37</sup>. La arquitectura no puede, por sí sola, solucionar un tema tan complejo e inherentemente político, pero sí puede contribuir a través de propuestas que abren camino a una manera

---

35 Credit Suisse. *Global wealth report 2021*. Junio de 2021, p. 17. file:///D:/Users/23693/Downloads/global-wealth-report-2021-en%20(1).pdf (consultado el 12 de abril de 2022).

36 Fondation Abbé Pierre. *27e rapport sur l'état du mal-logement en France 2022*. 24 de enero de 2022. [https://www.fondation-abbe-pierre.fr/documents/pdf/remi2022\\_web.pdf](https://www.fondation-abbe-pierre.fr/documents/pdf/remi2022_web.pdf) (consultado el 12 de abril de 2022).

37 Amnistía Internacional. *Datos y cifras de vivienda en España*. 20 de octubre de 2021. [https://www.es.amnesty.org/fileadmin/user\\_upload/Datos\\_Vivienda\\_2021.pdf](https://www.es.amnesty.org/fileadmin/user_upload/Datos_Vivienda_2021.pdf) (consultado el 12 de abril de 2022).

distinta de construir y gestionar el territorio. La rehabilitación de la torre Bois-le-Prêtre, por ejemplo, es un proyecto tan significativo porque establece un método para recuperar viviendas en mal estado; este método podría aplicarse en todos los edificios que tienen similares problemas y potenciales.

Parte de la investigación contemporánea sobre vivienda se enfoca en la recuperación del patrimonio existente; otra parte se dedica, en cambio, a la construcción desde cero de viviendas sociales de calidad. Un ejemplo es el edificio La Borda (2018) (figura 21), diseñado por Lacol en Can Batlló, un viejo polígono industrial ubicado en el barrio de La Bordeta, Barcelona<sup>38</sup>. Desde 2013, el ayuntamiento empezó a derribar algunos edificios del polígono, con el objetivo de construir en su lugar viviendas públicas. La Borda es el nombre de una cooperativa de viviendas; las personas que la constituyeron tenían el propósito de poder acceder, a través de ella, a una vivienda digna y no especulativa. El edificio La Borda, que es parte de la reconversión de Can Batlló, se construyó para los componentes de esta cooperativa y se ubica en un solar cedido por el ayuntamiento por un periodo de 75 años. Según explican los arquitectos, el proyecto se rige por tres principios fundamentales: repensar la vivienda colectiva, implementar un diseño ambientalmente sostenible e involucrar a los usuarios en todas las fases de diseño.

El replanteamiento de la vivienda colectiva propuesto por el edificio La Borda puede apreciarse ya desde el propio proceso que llevó a su construcción, que fue inusual. No es muy habitual que una vivienda surja desde la propuesta de una cooperativa autogestionada, ni tampoco que un ayuntamiento ceda a tal cooperativa los derechos sobre un terreno. El diseño del edificio trata de reflejar la naturaleza colectiva de todo el proceso. El edificio tiene un gran patio central cubierto; en su distribución puede recordar una corrala, una antigua tipología de casas con balcones abiertos hacia un patio interior, difundida sobre todo en el centro y el sur de España. El programa funcional cuenta con varios espa-

cios comunitarios: una cocina-comedor, una lavandería, un espacio de salud y cuidados, un espacio polivalente, un espacio para invitados, un almacén en cada piso y azoteas. Las viviendas son de tres tamaños distintos (40, 60 y 75 metros cuadrados). La vivienda más pequeña se compone de dos módulos de 15 metros cuadrados y un núcleo central de servicios y un balcón. La vivienda mediana se compone de los mismos elementos, más un tercer módulo; la vivienda grande tiene cuatro módulos. Cada piso resulta del ensamblaje de las tres tipologías. La distribución de los interiores de las viviendas fue producto de un diálogo entre arquitectos y habitantes. Los arquitectos presentaron a cada habitante una serie de configuraciones alternativas de los espacios de sus futuras casas, donde la gran variable era la posición de la cocina, que podía construirse en un espacio próximo al patio o al balcón o en el centro del interior. Cada vivienda se construyó según lo decidido por los usuarios.

El edificio procura ser ambientalmente sostenible a través de la reducción de su huella de carbono incorporada y operativa. La primera, relativa a la fase de construcción del edificio, se reduce a través de la elección de materiales y técnicas constructivas de bajo impacto. El amplio uso de madera que se hace en el edificio hay que interpretarlo en este sentido. La huella de carbono operativa, relativa al uso del edificio por parte de los habitantes, se reduce diseñando interiores térmicamente confortables, lo cual permite disminuir el gasto energético necesario para calentarlos o enfriarlos. Esta estrategia, además, procura eliminar la posibilidad de pobreza energética entre los usuarios.

El tercer principio rector, la participación de los usuarios, es, según los arquitectos, «la variable más



**Figura 21.**  
Edificio  
La Borda.  
Copyright:  
Fred Guillard

importante y diferencial del proyecto»<sup>39</sup>. El edificio fue diseñado paso a paso con los miembros de la cooperativa, que no sólo pudieron intervenir en aspectos generales —programa, organización de los espacios, estrategias ambientales— sino también, como ya se ha comentado, en la propia distribución de las casas que finalmente habitarían. El proceso participativo fue gestionado por la Comisión de Arquitectura de la cooperativa que, además de servir de conexión entre la asamblea general y el equipo técnico, organizó distintos talleres, concebidos como momentos para que arquitectos y habitantes debatieran los diversos aspectos del proyecto.

## 5 . 6 .

### **Casa de las Mujeres en Ouled Merzoug**

#### Una arquitectura común

Con frecuencia, se suele considerar que sólo edificios públicos pueden tener un destacado valor colectivo. Sin embargo, esto no es cierto; el potencial interés público de un edificio no depende de su función. Las viviendas también pueden tener un importante valor social y llegar a afectar positivamente una comunidad, un entorno, un barrio. La torre Bois-le-Prêtre tiene este carácter público, porque salva del derribo y recalifica un edificio que, para toda una comunidad, era casa. Además, también tiene un importante interés social el hecho de que la metodología de intervención aplicada en la torre tenga cierta validez general y permita, por lo tanto, rehabilitar edificios análogos. El valor público del edificio La Borda es, quizás, incluso más evidente, ya que surge desde la iniciativa de una cooperativa de vivienda y se desarrolla desde un diálogo constante entre arquitectos y comunidad.

Cualquier edificio, independientemente de su función, puede tener un valor público, si se diseña con la intención de cui-

dar un entorno y su comunidad de humanos y no humanos. Un entorno siempre tiene valor para la comunidad que lo habita. Este valor puede ser funcional y describir cómo el territorio se usa para vivir, trabajar, hacer las compras, etcétera; puede ser afectivo, en la medida en que la memoria transforma los lugares que habitamos en una extensión de nuestra identidad; o también puede ser relacional y tener que ver con las interacciones socioculturales que en cierto entorno han tenido o pueden tener lugar. Habitualmente, para una comunidad estos tres valores coexisten. Una intervención arquitectónica puede reforzar o debilitar tales valores. De esto depende, en gran medida, cómo recibirá una comunidad tal intervención. No basta con que un edificio esté abierto a todos para que tenga valor público; tiene que hacer algo más y conseguir el mayor número posible de personas que lo usen, lo disfruten y se sientan satisfechas con su construcción. Para conseguir este valor público, varios proyectos contemporáneos procuran establecer relaciones positivas con una comunidad y su entorno, entendido, como se acaba de comentar, como lugar físico cargado de valores funcionales, afectivos y relacionales.

Un caso interesante, en este sentido, es la Casa de las Mujeres en Ouled Merzoug, Marruecos (2019) (figura 22), diseñada por Building Beyond Borders, un curso de posgrado de la Universidad de Hasselt<sup>40</sup>. Ouled Merzoug es un pequeño pueblo rural en el centro del país. La Casa de las Mujeres se encuentra en el centro del pueblo, en el cruce entre dos im-

---

40 Hannah Van Breen. «Women's House, Ouled Merzoug, 2019». <https://sites.google.com/uhasselt.be/building-beyond-borders/platform/postgraduate-certificate/pg-2018-19-programme/womens-house> (consultado el 12 de abril de 2022).



**Figura 22.**  
Casa de las Mujeres.  
Copyright:  
Thomas Noceto

portantes caminos informales: uno que conecta la calle principal con una plaza para festividades religiosas y el cementerio, y otro que pasa por importantes espacios públicos como la escuela primaria, el jardín infantil y el campo de fútbol. La propia posición del solar desempeña un papel importante en las estrategias de diseño; para que la casa funcionara era importante que estuviera en un lugar visible y transitado. El edificio está concebido como un centro para trabajar, participar en talleres y vender productos. Fue una asociación local de mujeres, la AFOM (Association des Femmes d'Ouled Merzoug), la que impulsó el proyecto. También fue la misma asociación la que puso el solar a disposición de los arquitectos y dio las directrices fundamentales del programa que debía cumplir el edificio<sup>41</sup>.

La forma del edificio sigue de cerca las sugerencias topográficas del lugar. Aunque funcionalmente la Casa de las Mujeres es un edificio único, constructivamente se compone de dos volúmenes rectangulares de una planta, conectados en el centro por un patio al que los arquitectos se refieren como el *coeur*, el corazón, del complejo. La orientación de estos volúmenes recalca la dirección de los caminos que ahí se cruzan. Un volumen alberga un taller, pensado como un espacio donde reunirse, intercambiar conocimientos, hilar y tejer. El otro volumen alberga una panadería colectiva. En su diseño, la casa propone una transición gradual entre espacios públicos y privados. En su centro está el patio común, el espacio más público, abierto a todos. Desde el patio se puede entrar al taller (en el volumen oeste) o a la panadería (en el volumen este), que son salas de carácter más privado, aunque abiertas a la interacción con el patio. Al fondo de cada volumen hay un jardín cerrado, el espacio más íntimo del centro. Estos jardines sirven como lugar de descanso, pero también para complementar el programa de cada volumen. En el jardín de la panadería hay un horno, diseñado y construido por las mujeres de la asociación

con la supervisión de los arquitectos. En el jardín del taller hay un banco donde poder lavar y colorear la lana.

La Casa de las Mujeres es un edificio de diseño y construcción sencilla; posee la belleza de las cosas evidentes, aquellas que tienen un diseño tan preciso que cada detalle casi se explica por sí solo. Sin embargo, su mayor mérito no es de carácter estético, sino relacional. Se trata de un edificio de gran sensibilidad contextual que, en su diseño, procura cuidar el entorno y su comunidad. A lo largo de todo el proceso de diseño, los arquitectos procuraron involucrar a las futuras usuarias, para que el edificio reflejara sus necesidades y deseos. Para construirla, se recurrió a mano de obra local, decidiendo los detalles técnicos de acuerdo con sus competencias específicas. Los materiales empleados son de la zona<sup>42</sup>. Como resultado, la casa no se percibe como una presencia ajena al entorno, sino como una adición orgánica y coherente con sus lógicas arquitectónicas y urbanas. Los muros perimetrales son de roca de granito local; las paredes internas son de ladrillo de adobe; el techo se construye con vigas de eucalipto compradas en un mercado local, cubiertas sucesivamente con cañas de *Palmeraie*<sup>43</sup>. El suelo es de arcilla y paja, acabado con cuatro capas de aceite de linaza. En el interior, las cortinas fueron diseñadas y tejidas por las mujeres de la asociación.

Por el diseño atento de la escala, por el uso de materiales locales y el respeto de la topografía, el edificio resulta ser finalmente una presencia muy discreta. Sin embargo, sí se nota. Los arquitectos buscaron, y encontraron, un equilibrio entre la necesidad de que la casa fuera lo suficientemente visible como para atraer a las personas interesadas en comprar los productos de la asociación y la oportunidad de que su presencia no fuera innecesariamente llamativa.

---

42 We are building beyond borders. «About the use of local materials in Maison des Femmes d'Ouled Merzoug». 12 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=6gocepqjkk4&list=PL3YKHDmilPhi2zHnRiIMhsr2ZCycUNIm9l&index=6> (consultado el 12 de abril de 2022).

43 *Palmeraie* es el nombre en francés de un gran palmeral, de alrededor de 140 kilómetros cuadrados, ubicado en un oasis a las afueras de Marrakech.

## Goldsmith Street

### Una arquitectura natural

Entre las cuestiones urgentes del territorio habitado, la falta de viviendas asequibles ocupa un lugar destacado. Se trata de un problema común a la mayoría de los países del mundo, que afecta especialmente a las grandes ciudades. En los últimos años, el problema se ha vuelto todavía más grave. La burbuja inmobiliaria de principios de siglo XXI y la difusión de salvajes prácticas especulativas, junto a la reducción, en muchos países, del patrimonio de vivienda pública, ha llevado a un aumento generalizado del precio de la vivienda, tanto para comprar como para rentar. Aunque la situación varía mucho de acuerdo con el contexto específico, esta tendencia al alza no tiene límites geográficos. En 2022, entre los miembros de la OCDE —una organización que reúne principalmente, aunque no exclusivamente, a los países más ricos del planeta— el precio de la vivienda subió un 34 % con respecto a 2015<sup>44</sup>. También ha subido la relación precio de la casa/ingresos (*house price to income ratio*), un indicador que, en el ámbito inmobiliario, se usa para verificar la asequibilidad de una vivienda. Este indicador mide precisamente la relación entre el coste medio de una vivienda y los ingresos medios de una familia. En 2022, entre los países de la OCDE, este indicador había subido un 23.2 % con respecto a 2015<sup>45</sup>. La situación no es distinta si se mira hacia países que la OCDE monitorea de forma sólo parcial. En México, por ejemplo, comprar una casa en 2022 resultó un 13 % más caro que en 2021, siguiendo una tendencia que se mantiene desde hace años<sup>46</sup>. En parte, esto se debe a la difusión en el país de prácticas

---

44 OECD. *Housing prices (indicator)*. 2022. <https://data.oecd.org/price/housing-prices.htm> (consultado el 8 de mayo de 2022).

45 *Idem*.

46 Rangel, Juan. «Precios de vivienda en México subirán 13 % en 2022: Canadevi». *Inmobiliare.com*, 25 de enero de 2022. <https://inmobiliare.com/precios-de-vivienda-en-mexico-subiran-13-en-2022-canadevi/> (consultado el 8 de mayo de 2022).

especulativas deliberadamente dirigidas a hacer subir el precio de la vivienda<sup>47</sup>.

En la mayoría de los países del mundo, comprar o rentar casas es particularmente más caro que en años anteriores, sin que a esto se haya acompañado un comparable aumento de los sueldos medios<sup>48</sup>. Todo apunta a que la situación podría ir empeorando en los próximos años. A la dificultad de acceder a una vivienda, se une el problema de la pobreza energética, que en muchos sentidos también es característico de esta época. Se da pobreza energética cuando un hogar no puede acceder a los servicios energéticos suficientes para satisfacer sus necesidades básicas (calentarse, cocinar), o cuando tiene que destinar una parte demasiado grande de sus ingresos al gasto energético. El aumento del precio de la energía es un tema que, con matices distintos, en los últimos años ha afectado a la mayoría de los países del mundo<sup>49</sup>. Como resultado, la pobreza energética ha empezado a ser un problema también en los países más ricos. Se calcula que la pobreza energética en 2020 ha afectado el 13.4 % de los hogares de Inglaterra<sup>50</sup>, y que, en el mismo año, el 8 % de la población de la Unión Europea no ha estado en condición de calentar adecuadamente sus casas<sup>51</sup>.

En este periodo histórico, algo tan básico como tener una casa y poderse calentar en invierno se está situando fuera del alcance de más personas. La arquitectura, evidentemente, no es la res-

---

47 De Alba, José Ignacio. «Edificios vacíos: el negocio de especular con la vivienda». *Piñe de página*, 12 de febrero de 2022. <https://piñepagina.mx/edificios-vacios-el-negocio-de-especular-con-la-vivienda/> (consultado el 8 de mayo de 2022).

48 Aranda, José Luis. «El precio de los pisos crece tres veces más rápido que los sueldos en las grandes ciudades». *El País*, 5 de marzo de 2022. <https://elpais.com/economia/2022-03-06/el-precio-de-los-pisos-crece-tres-veces-mas-rapido-que-los-sueldos-en-las-grandes-ciudades.html> (consultado el 8 de mayo de 2022).

49 Álvarez, Carlos Fernández y Gergely Molnar. «What is behind soaring energy prices and what happens next?». *IEA*, 12 de octubre de 2021. <https://www.iea.org/commentaries/what-is-behind-soaring-energy-prices-and-what-happens-next> (consultado el 8 de mayo de 2022).

50 Department for Business, Energy and Industrial Strategy. *Annual fuel poverty statistics in England, 2022 (2020 data)*. 24 de febrero de 2022. <https://www.gov.uk/government/collections/fuel-poverty-statistics> (consultado el 8 mayo de 2022).

51 Comisión Europea. *Energy poverty in the EU*. [https://energy.ec.europa.eu/topics/markets-and-consumers/energy-consumer-rights/energy-poverty\\_en](https://energy.ec.europa.eu/topics/markets-and-consumers/energy-consumer-rights/energy-poverty_en) (consultado el 8 mayo de 2022).

ponsable de todo esto; viviendas y energía son temas sumamente complicados, que evolucionan de acuerdo con factores políticos, económicos y sociales. Sin embargo, es cierto que una de las tareas históricas de la arquitectura, al menos desde principios de siglo pasado, ha sido la de investigar cómo contribuir, desde su ámbito, a las cuestiones más apremiantes de su tiempo. Un buen ejemplo es la importancia que la arquitectura Moderna le otorgó al diseño de viviendas colectivas dignas y asequibles. La búsqueda de soluciones espaciales a problemas sociales es un aspecto inherente al trabajo del arquitecto, al menos por como lo entendemos desde principios del siglo xx. Vivienda y pobreza energética son temas en los que el diseño arquitectónico puede hacer importantes aportaciones. En la arquitectura contemporánea no faltan proyectos que trabajan con soluciones de diseño que, a nivel formal, pueden no parecer vanguardistas y que, sin embargo, en su propio planteamiento, se abren a otro tipo de futuro.

Es el caso de Goldsmith Street (2019), un complejo de viviendas sociales pasivas en Norwich diseñado por Mikhail Riches (figura 23)<sup>52</sup>. Se trata del esquema de viviendas sociales más grande del Reino Unido que haya obtenido la certificación Passivhaus<sup>53</sup>. El proyecto nace de la colaboración entre los arquitectos y el ayuntamiento de Norwich, en un esfuerzo conjunto para hacer frente a la falta de viviendas asequibles. En el Reino Unido, el tema es particularmente sentido. En el ámbito inmobiliario, se suele considerar que una vivienda es asequible si su precio equivale aproximadamente a 2.6 veces los ingresos anuales de una familia<sup>54</sup>. En 2019, la relación precio de la vivienda/ingresos en el Reino Unido fue de 8.35 —lo cual significa que el precio de una

---

52 Mikhail Riches. *Goldsmith Street*. <http://www.mikhailriches.com/project/goldsmith-street/> (consultado el 8 mayo de 2022).

53 Passivhaus Trust. *Goldsmith Street*. 13 de agosto de 2019. <https://www.passivhaustrust.org.uk/projects/detail/?clid=101> (consultado el 8 mayo de 2022).

54 Florida, Richard. «Where the House-Price-to-Income Ratio Is Most Out of Whack». *Bloomberg.com*. 29 de mayo de 2018. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-05-29/how-many-years-of-income-does-a-home-in-your-city-cost#:~:text=The%20rule%20of%20thumb%20long,averages%20under%20healthy%20economic%20conditions> (consultado el 8 mayo de 2022).

casa media era más de ocho veces superior a los ingresos anuales de un hogar medio<sup>55</sup>—. En Londres, el precio llegaba a ser hasta doce veces superior<sup>56</sup>. El problema de la vivienda pública en el Reino Unido viene de lejos. Hasta los años setenta, el patrimonio de vivienda estatal del país era de los más amplios y arquitectónicamente válidos del mundo. Se calcula que, por aquellas fechas, alrededor de la mitad de la población vivía en viviendas públicas. Las cosas cambiaron radicalmente con la elección de Margaret Thatcher, que entregó el sector de la vivienda en manos de la iniciativa privada. El resultado es que hoy el Reino Unido tiene 1.5 millones de viviendas sociales menos que en 1980<sup>57</sup>, y sólo el 8 % de la población vive en viviendas públicas<sup>58</sup>. Goldsmith Street quiere ser una prueba de que las cosas pueden hacerse de manera distinta.

Las viviendas de Goldsmith Street, al ser pasivas, procuran reducir drásticamente el gasto energético de sus habitantes. El diseño pasivo, en este caso, sirve no sólo como estrategia para reducir el impacto ambiental del edificio, sino también para luchar contra el riesgo de pobreza energética —que,

---

55 Yorkshire Building Society. «House price-to-income ratio: where can I afford to buy?». 2019. <https://www.ybs.co.uk/mortgages/guides/homebuyers/uk-home-affordability/index.html#:~:text=What%20is%20the%20average%20house,from%208.56%20a%20year%20earlier> (consultado el 8 mayo de 2022).

56 Taylor, Piers. «Goldsmith Street offers a roadmap for precisely the type of housing the UK needs». *Dezeen*, 10 de octubre de 2019. <https://www.dezeen.com/2019/10/10/goldsmith-street-stirling-prize-housing/> (consultado el 8 mayo de 2022).

57 Shelter. «The story of social housing». *Shelter*, 2022. [https://england.shelter.org.uk/support\\_us/campaigns/story\\_of\\_social\\_housing](https://england.shelter.org.uk/support_us/campaigns/story_of_social_housing) (consultado el 8 mayo de 2022).

58 Taylor, Piers. «Goldsmith Street offers a roadmap for precisely the type of housing the UK needs». *Dezeen*, 10 de octubre de 2019. <https://www.dezeen.com/2019/10/10/goldsmith-street-stirling-prize-housing/> (consultado el 8 mayo de 2022).



**Figura 23.**  
Goldsmith  
Street  
Copyright:  
Creative  
Commons.  
Evelyn Simak

en Inglaterra, como se comentaba anteriormente, afecta a más del 13 % de los hogares—. Según los arquitectos, el diseño garantiza que la factura energética de cada casa no supere las 150 libras al año<sup>59</sup>; esto proporciona a sus habitantes un ahorro del 70 % con respecto a las facturas medias<sup>60</sup>. En 2019, Goldsmith Street ganó el premio Stirling, un importante reconocimiento que se otorga cada año al mejor edificio del Reino Unido. Las reacciones a esta victoria son sintomáticas del estado actual del debate arquitectónico, con su diversidad de posturas, tanto sobre qué debería considerarse un buen proyecto como sobre el futuro de la disciplina. No todos los arquitectos apreciaron la decisión del jurado; algunos comentaron que el premio Stirling debería premiar «edificios que hacen avanzar la arquitectura británica» —cosa que, evidentemente, en opinión del comentarista, Goldsmith Street no haría—<sup>61</sup>. La mayoría de los comentarios, sin embargo, celebraron su victoria, comparándola positivamente con la decisión del jurado del año anterior. En 2018 el premio Stirling fue ganado por la sede de Bloomberg, diseñada por Norman Foster, un buen ejemplo de la poca claridad, o directa hipocresía, de muchos arquitectos a la hora de hablar de sostenibilidad ambiental. Como fue señalado por Oliver Wainwright, la sede de Bloomberg es un edificio que «supuso la importación de 600 toneladas de bronce desde Japón y de una enorme cantidad de granito desde la India, al tiempo que afirmaba ser el edificio de oficinas más sostenible jamás concebido»<sup>62</sup>.

---

59 Mikhail Riches. *Goldsmith Street*. <http://www.mikhailriches.com/project/goldsmith-street/> (consultado el 8 mayo de 2022).

60 Wainwright, Oliver. «A masterpiece: Norwich council houses win Stirling architecture prize». *The Guardian*, 8 de octubre de 2019. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/08/stirling-prize-architecture-goldsmith-street-norwich-council-houses> (consultado el 8 mayo de 2022).

61 Crook, Lizzie. «Architects celebrate Goldsmith Street's Stirling Prize as a "game changer"». *The Guardian*, 9 de octubre de 2019. <https://www.dezeen.com/2019/10/09/goldsmith-street-stirling-prize-reactions-twitter-news/> (consultado el 8 mayo de 2022).

62 Wainwright, Oliver. «A masterpiece: Norwich council houses win Stirling architecture prize». *The Guardian*, 8 de octubre de 2019. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/08/stirling-prize-architecture-goldsmith-street-norwich-council-houses> (consultado el 8 de mayo de 2022). Traducción del autor.

Goldsmith Street es un proyecto de diseño sencillo y quizás en esto radica una de sus mayores cualidades: todo lo que consigue, que es mucho, lo obtiene por medio de gestos simples, no ostentosos, de lógica clara. El complejo se compone de 105 viviendas adosadas —45 casas y 60 departamentos— organizadas en cuatro bloques paralelos, orientados este-oeste, de dos o tres pisos de altura. La distancia entre los bloques es de 14 metros, menos de lo que los reglamentos locales hubieran permitido. Esto ayuda a los arquitectos de dos maneras: les permite incluir más casas en su esquema y diseñar el espacio público entre los bloques a una escala adecuada. Las viviendas están diseñadas para proporcionar la máxima iluminación solar posible y reducir al mínimo la dependencia del consumo energético. Los muros exteriores son de 60 centímetros, medida necesaria para disminuir la necesidad de calefacción en los meses invernales; en Norwich, la temperatura media anual es de unos diez grados Celsius, pero en invierno la media baja a cinco grados. La inclinación de los techos es de 15 grados; esto sirve para garantizar una buena iluminación solar a todos los bloques en cualquier periodo del año. Si la inclinación hubiera sido mayor, habría obstruido el pasaje de la luz invernal, cuando el sol está más bajo en el cielo.

5 . 8 .

## **Biblioteca Liyuan**

Una arquitectura natural

Li Xiaodong es parte de aquella generación de arquitectos chinos, como Rural Studio y Amateur Architecture, que dedica una parte importante de sus reflexiones al tema de los entornos naturales y rurales de China, amenazados por el crecimiento incontrolado de las ciudades. Algunos de sus proyectos son edificios públicos construidos en pequeños pueblos en el interior del país. En este tipo de intervenciones, frecuentemente Li Xiaodong suele emplear técnicas constructivas tradicionales típicas de cierta re-

gión que, al ser usadas con menor frecuencia, podrían caer en el olvido. La escuela en Yuhu (2004) y la escuela-puente en Xiashi (2008) ejemplifican esta manera de proceder. Yuhu es un pueblo que se encuentra cerca de la ciudad de Lijiang, centro cultural de la etnia Naxi, en un área protegida por la UNESCO. El proyecto de Li Xiaodong consistió en la recuperación y expansión de la escuela primaria del pueblo<sup>63</sup>. Diseñada junto con los estudiantes de la Tsinghua University, la escuela propone una reinterpretación en clave contemporánea de las tradiciones locales. Desde el punto de vista técnico-formal, es un edificio de condición casi vernácula y, sin embargo, presenta mejoras, relativas tanto a la configuración de los espacios como a los procedimientos constructivos. Xiashi, lugar de la escuela-puente, es también un pueblo pequeño, cruzado por un torrente que lo divide en dos partes<sup>64</sup>. La peculiaridad de la escuela-puente, como el nombre sugiere, es que además de ser una escuela, conecta las dos orillas del pueblo. Se trata de un edificio de madera y acero, con dos aulas en los extremos y un espacio en el centro para facilitar el movimiento de entrada y salida de alumnos y profesores. La parte del edificio que sirve de puente es el pasillo, abierto a todos y que conecta las orillas.

Muy probablemente, el proyecto más famoso de Li Xiaodong hasta la fecha es la biblioteca Liyuan para el pueblo de Jiaojiehe (2011), en el distrito de Hairou (figura 24)<sup>65</sup>. La biblioteca se encuentra en un claro en el bosque, a pocos minutos andando del pueblo; el lugar exacto de la intervención lo pudo elegir el mismo Li Xiaodong y con esta decisión empezó a todos los efectos el proceso de proyecto<sup>66</sup>. Jiaojiehe se encuentra en un valle boscoso a dos horas en coche de Pequín y está bastante próximo a importantes atracciones turísticas como la Gran Muralla y el Shentangyu Natural Scenic Spot. Nada de todo esto es un detalle: la biblioteca no

---

63 Li Xiaodong Atelier. *The Yuhu elementary school*. <http://www.lixiaodong.net/> (consultado el 10 de mayo de 2022).

64 Li Xiaodong Atelier. *Bridge School*. <http://www.lixiaodong.net/#> (consultado el 10 de mayo de 2022).

65 Li Xiaodong Atelier. *Liyuan Library*. <http://www.lixiaodong.net/> (consultado el 10 de mayo de 2022).

66 Chiorino, Francesca. «Li Xiaodong, Biblioteca Liyuan». *Casabella*, 814, 2012: 33-34.

debía servir exclusivamente como lugar de encuentro y centro cívico para los habitantes del pueblo; también debía ser capaz de interceptar algún turista en tránsito por la zona, ayudando así a la economía del pueblo. Además, tenía que servir como punto de disfrute paisajístico<sup>67</sup>. Para esto, la elección del lugar tenía una importancia estratégica. Li Xiaodong decidió colocar la biblioteca en el bosque, y no en el centro del pueblo, como una invitación al paseo; la idea era proporcionar un momento de «quietud y serenidad» a quienes quisieran acercarse al edificio<sup>68</sup>.

El edificio es una caja sencilla, de 30 metros de largo, 6.5 metros de alto y 4.5 metros de ancho. Su interior está constituido por una sala de lectura, más un pequeño cuarto de servicio. La sala de lectura es una especie de tubo de sección rectangular, cubierta en todas sus superficies, pavimento excluido, por una malla cuadrada de madera de cedro. El suelo, en cambio, es muy articulado. Como en una aplicación en pequeña escala del Raumplan de Adolf Loos, escalones y estanterías identifican ámbitos distintos a partir de pequeños cambios de niveles. Todo esto confiere al interior una riqueza espacial mayor de la que, desde fuera, se podría sospechar. En un extremo del edificio, hay unas escaleras que conducen a un balcón panorámico. En el otro extremo está el acceso, en correspondencia de un pasaje que atraviesa transversalmente el edificio en su totalidad. La biblioteca es una caja de vidrio y acero, pero su verdadera naturaleza técnico-constructiva no puede apreciarse ni desde el interior ni desde el exterior. En el interior, el revestimiento de paredes y suelo podría hacer pensar, erróneamente, que la estructura es de madera. Por fuera, en cam-

---

67 Li Xiaodong Atelier. «Liyuan Library». *A+U*, 546, 2018: 116.

68 *Idem*.



**Figura 24.**  
Biblioteca  
Liyuan.  
Copyright:  
Creative  
Commons.  
Forgemind  
Webuse 0008

bio, el volumen está recubierto en su totalidad por miles de ramitas secas, recogidas en el bosque circundante. Este revestimiento sirve a la vez para filtrar la luz solar y para camuflar el edificio.

Precisamente el hecho de que se trate de una caja de vidrio camuflada permite algunas reflexiones. La arquitectura Moderna hizo posible una experiencia impensable hasta hace poco más de un siglo, es decir, encontrarse dentro de un prisma transparente, en medio de un paisaje hermoso. Algunos de los edificios más icónicos de la modernidad explotan esta nueva posibilidad. La casa Stahl de Pierre Koenig (1960), la casa de vidrio de Philip Johnson (1949), la casa Farnsworth de Mies van der Rohe (1951), valen como paradigmas de un cierto modo de entender la relación entre edificio y paisaje: una relación basada principalmente en la fusión entre interior y exterior mediante el borrado de las paredes. Posiblemente, ningún arquitecto Moderno hubiera entendido la decisión de construir una caja de vidrio en un lugar tan hermoso como el bosque de Jiaojiehe, sólo para cubrirla completamente de ramas secas que parcialmente obstruyen la vista del paisaje. Y no lo hubiera entendido porque la razón es inherente a nuestra época, y es el cambio colectivo de sensibilidad hacia los paisajes naturales. Proyectos como la casa Farnsworth, o cualquiera de las cajas de vidrio de la modernidad, estaban diseñados pensando principalmente en la vista que, desde el interior, se podía tener del entorno. El hecho de que tales proyectos estaban pensados desde el interior, más que desde el exterior, queda más claro si se considera que el punto fuerte de estos edificios —la transparencia radical— era también su punto débil, cuando miradas indiscretas lograban penetrar sus espacios. Son bien conocidas las polémicas entre Edith Farnsworth y Mies van der Rohe sobre la falta de intimidad de su casa. Dentro de una casa como la suya, explicaba Farnsworth en una entrevista, una persona podía acabar sintiéndose como un animal en peligro, siempre alerta, nunca del todo capaz de disfrutar de momentos de paz, porque siempre estaba potencialmente a la vista de los demás<sup>69</sup>. Se trata de

una contradicción proyectual que la arquitectura Moderna nunca logró solucionar del todo.

La biblioteca Liyuan, y con ella todos los edificios análogamente camuflados, aborda la relación con el paisaje de manera diametralmente opuesta a la planteada por la arquitectura Moderna, es decir, privilegiando puntos de vista externos al edificio. El camuflaje sirve para volver algo poco o nada visible, cuando se le mira desde cierta distancia. Es por eso que todo camuflaje implica necesariamente priorizar, en fase de diseño, puntos de vista colocados fuera del edificio; porque ésta es la única manera de ocultarlo de manera efectiva. El mismo Li Xiaodong, en una entrevista sobre este proyecto, recuerda cómo la arquitectura china «siempre se diseña desde una perspectiva a vista de pájaro»<sup>70</sup>, es decir, pensando en cómo se vería la intervención desde un punto de vista externo. El cambio de sensibilidad que se mencionaba anteriormente podría tal vez explicarse de la siguiente manera. Mientras que hace unas décadas, en un entorno hermoso, se pedía a los arquitectos que diseñaran edificios que permitieran disfrutar del paisaje desde la comodidad del interior; ahora a menudo se les pide que dejen disfrutar del paisaje estando en él. Prácticamente, se les pide borrar su intervención. Y es por esto que tantos proyectos recurren a complejos equilibrios para destacar el paisaje en detrimento del objeto arquitectónico, es decir, para diseñar edificios invisibles o que se asemejan a elementos naturales.

---

70 Perlez, Jane. «An innovative library lifts the fortunes of a Chinese Town». *New York Times*, 7 de julio de 2015. <https://www.nytimes.com/2015/07/07/world/asia/enticed-by-a-library-tourists-browse-a-chinese-village.html> (consultado el 10 de mayo de 2022).

## Una arquitectura natural

Decimos que un edificio hace avanzar la arquitectura cuando en él vemos posibilidades de futuro. El problema es que el futuro cada quien lo imagina distinto. Es comprensible que, en el mundo de la arquitectura contemporánea, haya tanta discrepancia sobre qué edificios deberían servirnos de ejemplo y marcarnos el camino. Es comprensible porque, hasta que se demuestre lo contrario, el futuro no existe: es la proyección, siempre algo visionaria, de deseos y ansiedades individuales y colectivas. El futuro varía según quién se lo imagina. Alguien que se imagine un futuro donde la arquitectura es técnica, formal y estéticamente muy distinta de la actual, tendrá un cierto tipo de opinión sobre qué edificios hacen avanzar la disciplina. Alguien que se imagine otro tipo de futuro, donde la principal diferencia es en la relación de la arquitectura con su entorno sionatural, tendrá una opinión distinta. Cuando en 2019 las viviendas sociales Goldsmith Street ganaron el premio Stirling, un comentarista hizo justo una reflexión de este tipo; el premio, según él, debería premiar edificios que hacen avanzar la arquitectura, cosa que Goldsmith Street no haría<sup>71</sup>. El jurado, sin embargo, opinó de otra manera. ¿Quién tenía la razón? Si se considera que un buen futuro está, principalmente, poblado por edificios formalmente innovadores, tenía razón el comentarista; si se desea un futuro socialmente más justo, tenía razón el jurado. En realidad, sea lo que sea el futuro, sería un error pensar que la arquitectura sólo progresa a través de rupturas con su pasado. Las continuidades son igual de importantes. La arquitectura de mañana en parte será lo que es hoy y en parte será otra cosa.

---

71 Crook, Lizzie. «Architects celebrate Goldsmith Street's StirlingPrize as a "game changer"». <https://www.dezeen.com/2019/10/09/goldsmith-street-stirling-prize-reactions-twitter-news/> (consultado el 8 de mayo de 2022).

El punto es decidir qué aspectos se quieren mantener y cuáles no; qué hilos cortar y cuáles atar con fuerza.

Por ejemplo, entre la arquitectura de hoy y la de hace unos años se está produciendo una ruptura muy seria con respecto al tema de los recursos. La arquitectura del siglo XX no consideraba los recursos como un tema prioritario. Siendo hija de su tiempo, entendía el planeta como una fuente inagotable de materiales, agua, energía; y era incapaz de imaginarse un futuro donde la sobreexplotación del territorio pudiera llevar al desastre ambiental y climático que estamos viviendo hoy. Las cosas han empezado a cambiar, muy despacio, en las décadas finales del siglo XX; pero no es hasta los últimos años que la cuestión de los recursos se está empezando a tratar con el nivel de urgencia que merece. El hecho de que haya un cambio de aires en este sentido se puede apreciar desde la cantidad, y calidad, de proyectos contemporáneos donde la gestión de los recursos es un aspecto fundamental; pero también desde la forma en que la crítica habla de arquitectura. Al comentar el proyecto para la sede de Bloomberg en Londres, de Norman Foster, un periódico influyente como *The Guardian* tachó de falsas sus pretensiones de ser sostenible, criticando su elección de materiales por la elevada huella de carbono<sup>72</sup>. Una reflexión parecida, en un medio tan popular, hubiera sido impensable hace tan sólo veinte años. Buena parte de la arquitectura más celebrada del siglo XX se hizo desde la más absoluta despreocupación ambiental.

Un ejemplo de esta nueva sensibilidad es el papel desempeñado por la energía en el diseño de proyectos. La arquitectura Moderna se gestó en una época donde la energía no se percibía como algo limitado o que pudiera afectar el medio ambiente. De hecho, para los arquitectos Modernos la energía se volvía un material de construcción, en cierta forma: pocas imágenes ilustran de manera más clara la diferencia entre la ciudad moderna y la anterior,

---

72 Wainwright, Oliver. «A masterpiece»: Norwich council houses win Stirling architecture prize». *The Guardian*, 8 de octubre de 2019. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/08/stirling-prize-architecture-goldsmith-street-norwich-council-houses> (consultado el 8 de mayo de 2022).

que los edificios de cristal brillando en la oscuridad de la noche. Todavía hoy, muchos proyectos utilizan la energía eléctrica de esta manera. Pero es cierto que ahora existe también otro tipo de sensibilidad, que hasta hace tan sólo unas décadas era poco difundida. Para algunos arquitectos contemporáneos, la energía es un recurso precioso, que no hay que derrochar, por su coste, tal y como el problema de la pobreza energética enseña, y por su impacto ambiental. El estándar Passivhaus, que nació a finales de los años ochenta y certifica edificios de excelente rendimiento energético, ha sido pionero de este cambio de sensibilidad. Hoy al diseño pasivo le acompaña otra estrategia, parecida desde muchos puntos de vista, que es el diseño de edificios *net zero energy*. El objetivo, en ambos casos, es que un edificio no necesite más aportes externos de energía de la que es capaz de producir. La diferencia es que las casas pasivas tienen estándares muy estrictos; de cumplirlos, para ser plenamente operativas, necesitarían un aporte externo mínimo (usualmente, energía solar). Las casas *net zero energy*, que también se diseñan con la máxima atención a la eficiencia energética, tienen estándares menos estrictos y, por tanto, pueden necesitar producir más energía por su cuenta.

Un análogo cambio de sensibilidad puede apreciarse en relación con el tema de los residuos. La arquitectura produce casi inevitablemente residuos, tanto en la fase de construcción como cuando está habitada. Tampoco éste fue un tema de interés para la arquitectura del siglo xx. La cuestión de los residuos ha entrado a la arquitectura como efecto de la influencia de la economía circular. La economía circular propone un modelo de producción y consumo que se opone, en el uso de recursos, materiales y productos, a la economía lineal tradicional. En esta última, los bienes pasan por tres etapas: se producen, se usan, se tiran. La economía circular, en cambio, trata de extender la utilidad de un producto todo lo posible, recicándolo o reintroduciendo sus materiales y componentes en el ciclo de producción. Este sistema económico se llama circular, precisamente, porque en su modelo los productos no dejan de servir nunca, simplemente se transforman en otra cosa. Esta manera de proceder tiene considerables ventajas, tanto en el uso de los recursos, como en la reducción drástica de los re-

siduos. La economía circular fue conceptualizada, por primera vez, en 1980; su influencia en la arquitectura, sin embargo, empezó en años muy recientes<sup>73</sup>. Esta influencia puede apreciarse en aquellos proyectos hechos a partir de materiales reciclados, como el Zero Waste Center (2021) en Kamikatsu, de Hiroshi Nakamura<sup>74</sup>; o las viviendas en Copenhague (2019) diseñadas por Lendager Group<sup>75</sup>. La misma influencia puede apreciarse en la difusión de los edificios *zero waste*, que procuran reducir al mínimo su producción de residuos y reusar lo más posible los residuos que producen para generar energía o para usos internos al edificio.

El Humedal (2013), en Valle de Bravo, es un centro de investigación dedicado a la naturaleza; se trata de un edificio *net-zero energy* y *zero waste* (figura 25)<sup>76</sup>. El centro contiene un laboratorio para la investigación, una bodega de semillas para almacenar especímenes, una bodega, un taller y oficinas. Alrededor del edificio principal está un gran jardín, compuesto por un humedal artificial, un bosque comestible y un huerto orgánico. Es en este jardín donde se desarrolla la mayor parte de la investigación que se lleva a cabo en el edificio. El centro de investigación está construido con una mezcla de materiales locales y reciclados. La estructura principal es de madera local de pino y roble; los muros son

---

73 O'Donnell, Caroline y Dillon Pranger, (eds.). *The architecture of waste. Design for a circular economy*. Londres: Routledge, 2020.

74 Hiroshi Nakamura & NAP. *Kamikatsu Zero Waste Center*. <https://www.nakam.info/en/works/kamikatsu0/> (consultado el 9 de mayo de 2022).

75 Lendager Group, *Upcycle studio*. <https://www.dezeen.com/2019/04/16/upcycle-studios-townhouses-lendager-group-copenhagen-recycled-materials/> (consultado el 9 de mayo de 2022).

76 TAAR. *El Humedal*, Valle de Bravo, México, 2013. <http://taar.com.mx/portfolio-items/el-humedal-taar/> (consultado el 9 de mayo de 2022).



**Figura 25.**  
El Humedal.  
Copyright:  
Rafael Gamio

de tepetate, una piedra de la zona; las tarimas, tanto en el interior como en el exterior, son de un plástico hecho a partir de material reciclado al cien por ciento. Dos detalles constructivos están inspirados en la arquitectura del pueblo mazahua: la recolección del agua pluvial a través de techos inclinados y los propios muros de tepetate. El edificio tiene capacidad para recolectar hasta 130,000 litros de agua pluvial; además, capta y trata agua del drenaje municipal para el riego del jardín. Las aguas residuales son tratadas para crear composta, mezclando los residuos de baños compostables y materia vegetal del bosque. Además, el centro cuenta con paneles solares para el calentamiento del agua para uso interno y con paneles fotovoltaicos que generan el cien por ciento de la energía eléctrica necesaria para su funcionamiento.

El Humedal es un edificio que no presenta grandes innovaciones desde el punto de vista formal, estético o técnico. En una película de ciencia ficción, posiblemente no tendría cabida. Sin embargo, sí propone una visión de futuro. Y no por ser formalmente poco novedosa, esta visión no es rompedora. En el futuro que el Humedal sugiere, el territorio se construye de manera muy distinta. La arquitectura se hace desde la empatía hacia los no-humanos con los cuales compartimos el planeta. La naturaleza se entiende como algo frágil, que hay que cuidar, desde una mayor comprensión de las conexiones profundas entre lo humano y lo no-humano, lo vivo y lo inerte. En este futuro, a los arquitectos se les pide que sean capaces de proponer siempre la solución más adecuada, independientemente de que sea fotogénica u original: no hay lugar para formalismos innecesarios. A un edificio se le pide sabiduría en el uso de los recursos; inteligencia en los planteamientos técnicos-formales; cortesía hacia el entorno, y empatía hacia las comunidades. Es un futuro en el que uno podría querer vivir.



**Agradeci**

# imientos

## Agradecimientos

Un libro puede tener un solo autor, pero en realidad las ideas vienen de tantas personas. Quisiera agradecer a todos aquellos que, en algún momento, han tenido la paciencia de escucharme mientras explicaba una idea o cuando me emocionaba al hablar de un edificio recién descubierto o me quejaba cuando la escritura no avanzaba con la fluidez esperada. A Milla va un agradecimiento especial. En origen, cuando estas páginas eran un intento de tesis doctoral, todas las ideas han surgido desde un diálogo constante con ella. Sin su competencia, paciencia y cariño, este ensayo no se hubiera escrito. Todas mis amigas y amigos del doctorado han tenido una importancia incalculable para este libro (Flavio, Andrea, Beatriz, Jaime, Nono, Luca, Eugenia, Narges, Manuel, Bárbara, María, Mayte, Leydi, Sepideh, Farshid, Vanessa...): las mejores ideas, a veces, vienen de charlas relajadas frente a un café o una cerveza. También quiero agradecer a Eduardo, cuyos comentarios han mejorado mucho el texto. Por supuesto, mi mayor agradecimiento va a Tammy, quien me ha empujado a retomar mi tesis y transformarla en otra cosa. Lo bueno de este libro va para ella. Por último, no puedo no agradecer a Boo, mi no humana de compañía, por nuestros paseos diarios y su apoyo emocional.

# Bibliography

---

# grafía

---

BIBLIOGRAFÍA

---

## Libros

Agamben, Giorgio, Gilles Deleuze y José Luis Pardo. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2000.

Aravena, Alejandro (ed.). *Reporting from the front*. Venecia: Marsilio editor, 2016.

Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (1992). Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

Aymonino, Aldo y Valerio Paolo Mosco (eds.). *Contemporary public space, unvolumetric architecture*. Milán: Skira Editore, 2006.

Baudrillard, Jean y Jean Nouvel. *Los objetos singulares*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Beigel, Florian. *Recycled landscapes*. Madrid: Fundación COAM, 2002.

Benedikt, Michael. *Architecture beyond experience*. San Francisco: Applied Research and Design, 2020.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). México D.F.: Itaca, 2003.

Berke, Deborah y Steve Harris (eds.). *Architecture of the everyday*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1997.

Biraghi, Marco. *Storia dell'architettura contemporanea II*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 2008.

Bognar, Botond (ed.). *Kengo Kuma: selected works*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

Braidotti, Rosi. *The posthuman*. Cambridge: Polity, 2013.

Burdett, Ricky y Dejan Sudjic. *The Endless City*. Londres: Phaidon Press, 2007.

Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

- Casanova, Helena y Jesús Hernández (eds.). *Public space acupuncture. Strategies and interventions for activating city life*. Barcelona: Actar publisher, 2004.
- Clément, Gilles. *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- Collectiu Punt 6. *Urbanismo feminista. Por una transformación radical de los espacios de vida*. Barcelona: Virus Editorial, 2019.
- Dal Co, Francesco et al. *Arquitectura y ciudad, la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- Davis, Mike. *Planet of slums*. Londres: Verso Books, 2017.
- De Carlo, Giancarlo. *L'architettura della partecipazione (1973)*. Macerata: Quodlibet, 2015.
- De Roode, Ingeborg y Liane Lefaivre (eds.). *Aldo van Eyck. The playgrounds and the city*. Amsterdam: Nai Uitgevers Pub, 2002.
- De Solá Morales, Manuel. *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- Dorfles, Gillo. *Horror Pleni*. Roma: Castelvecchi Editore, 2008.
- Dostoyevski, Fedor. *El idiota (1868)*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Druot, Frédéric, Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal. *Plus, la vivienda colectiva territorio de excepción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- Fabian, Lorenzo y Mauro Marzo (eds.). *La ricerca che cambia: Atti del secondo convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design*. Siracusa: Lettera Ventidue, 2018.
- Farinelli, Franco. *Geografia, una introduzione ai modelli del mondo*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 2003.
- Fernández Galiano, Luis (ed.). *Arquitectura: más por menos*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2011.
- Fernández Galiano, Luis (ed.). *Lo común*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2012.

- Fernández Galiano, Luis (ed.). *Arquitectura necesaria*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2014.
- Fernández Galiano, Luis (ed.). *Arquitectura: cambio de clima*. Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2016.
- Focillon, Henri. *La vida de las formas (1934)*. Madrid: Xarait Ediciones, 1983.
- Forty, Adrien. *Words and buildings*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
- García Germán, Jacob. *Estrategias operativas en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2012.
- Gausa Navarro, Manuel y Vicente Guallart (eds.). *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar D, 2002.
- Geiser, Reto (ed.). *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basilea: Birkhäuser, 2008.
- Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura (1941)*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009.
- Gutiérrez Juárez, Eduardo, Anne Kristiina Kurjenoja Lounassaari y Melissa Schumacher González (eds.). *Manifestos. Visiones de la arquitectura*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2021.
- Hardingam, Samantha (ed.). *Cedric Price works 1952-2003*. Londres: Architectural Association y Montreal, Canadian Centre for Architecture, 2016.
- Harvey, David. *Rebel cities*. Londres: Verso, 2012.
- Heywood, Huw. *101 reglas básicas para edificios y ciudades sostenibles*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018.
- Izenour, Steven, Denise Scott-Brown y Robert Venturi. *Aprendiendo de Las Vegas (1972)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- Jacobs, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades (1961)*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- Jarvis, Helena, Jonathan Cloke y Paula Kantor. *Cities and gender*. Nueva York: Routledge, 2009.

- Klein, Naomi. *This changes everything. Capitalism vs. the Climate*. Londres: Penguin Books, 2014.
- Kolbert, Elizabeth. *The sixth extinction: an unnatural history*. Londres: Bloomsbury, 2015.
- Kuma, Kengo. *Antioject: the dissolution and disintegration of architecture*. Londres: Architectural Association Publications, 2008.
- Kuma, Kengo. *Small architecture natural architecture*. Londres: Architectural Association Publications, 2015.
- La Cecla, Franco. *Contro l'architettura*. Turín: Bollati Boringhieri, 2008.
- Leach, Neil. *Camouflage*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura (1923)*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.
- Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura (1957)*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1961.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio (1974)*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Lepik, Andres (ed.). *Small scale big change: new architectures of social engagement*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2010.
- Lerner, Jaime. *Acupuntura urbana*. Barcelona: IAAC, 2005.
- Loos, Adolf. *Escritos I 1897- 1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- Loos, Adolf. *Escritos II 1910-1932*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- Loyrette, Henri. *Gustave Eiffel*. Milán: Rizzoli, 1985.
- Lydon, Mike y Anthony García. *Tactical Urbanism: Short-term Action for Long-term Change*. Washington: Island Press, 2015.
- Maddow, Rachel. *Blowout*. Nueva York: Crown, 2019.
- Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- Martínez-Medina, Andrés, Tomás Martínez Boix y Antoni Banyuls i Pérez, (eds.). *Otra arquitectura, otro paisaje. Foro Crítica V*. Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, Universidad de Alicante, 2013.
- Maslin, Mark. *Global warming: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- McGuirk, Justin. *Ciudades radicales. Un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana*. México D.F.: Editorial Turner, 2015.
- Méndez Baiges, Maite. *Camuflaje, engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- Mertins, Detlef. *Modernity Unbound*, Londres: AA Publications, 2011.
- Montaner, Josep Maria y Vittorio Savi (eds.) *Less is more*, Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y ACTAR, 1996.
- Montaner, Josep María. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- Muntañola Thornberg, Joseph. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Edicions UPC, 1996.
- O'Donnell, Caroline y Dillon Pranger (eds.). *The architecture of waste. Design for a circular economy*. Londres: Routledge, 2020.
- Ots, Enn. *Decoding theory speak*. Nueva York: Routledge, 2011.
- Portoghesi, Paolo (ed.). *Dizionario enciclopedico di architettura ed urbanistica*, Roma: Istituto Editoriale Romano, 1968.
- Rawes, Peg. *Relational architectural ecologies*. Milton Park: Routledge, 2014.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad (1966)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- Ruby, Ilka y Andres Ruby. *Groundscapes, el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Rudofsky, Bernard. *Architecture without architects*. Nueva York: Doubleday and Company, 1964.

- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Simmel, Georg. *Saggi sul paesaggio*. Roma: Armando Editore, 2006.
- Sinclair, Cameron y Kate Stohr. *Design like you give a damn: architectural responses to humanitarian crisis*. Nueva York: Metropolis Books, 2006.
- Solá Morales, Manuel. *De cosas urbanas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.
- Spencer, Douglas. *The architecture of neoliberalism. How contemporary architecture became an instrument of control and compliance*. Nueva York: Bloomsbury, 2016.
- St. Hill, Cate. *This is temporary. How transient projects are redefining architecture*. Londres: Riba Publishing, 2016.
- Stoner, Jill. *Hacia una arquitectura menor*. Coruña: Bartlebooth, 2018.
- Till, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- Van Lengen, Johan. *Manual del arquitecto descalzo* (1981). México D.F.: Editorial Terracota, 2013.
- Van Pelt, Robert. *The case for Auschwitz. Evidence from the Irving trial*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Vitta, Maurizio. *Il paesaggio, una storia tra natura e architettura*. Turín: Giulio Einaudi Editore, 2005.
- Walker, Enrique (ed.). *Lo ordinario*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- Ward, Colin. *Architettura del dissenso. Forme e pratiche alternative dello spazio urbano*. Milán: Eleuthera, 2014.
- Weizman, Eyal. *Forensic architecture. Violence at the threshold of detectability*. Nueva York: Zone Books, 2017.
- Weizman, Ines (ed.). *Architecture and the paradox of dissidence*. Milton Park: Routledge, 2014.
- Wines, James. *Green architecture*. Nueva York: Taschen, 2000.

## E-books

Awan, Nishat, Tatjana Schneider y Jeremy Till. *Spatial agency: other ways of doing architecture*. Milton Park: Routledge, 2011.

n'UNDO. *Desde la resta*. Barcelona: DPR-Barcelona, 2017.

## Capítulos de libros

Bergdoll, Barry. «Introduction», en Lepik, Andres (ed.) *Small scale big change: new architectures of social engagement*, 7. Nueva York: Museum of Modern Art, 2010.

Enia, Marco. «La arquitectura, mañana», en Gutiérrez Juárez, Eduardo, Anne Kristiina Kurjenoja Lounassaari y Melissa Schumacher González (eds.). *Manifestos. Visiones de la Arquitectura*, 54-66. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2021.

Guerini, Luca. «Ponti, reti, azioni: la ricerca dottorale da una prospettiva design-oriented», en Fabian, Lorenzo y Mauro Marzo (eds.). *La ricerca che cambia: Atti del secondo convegno nazionale dei dottorati italiani dell'architettura, della pianificazione e del design*, 56-68. Siracusa: Lettera Ventidue, 2018.

Hernández Pezzi, Emilia. «Paisaje/Despaisaje», en: Martínez-Medina, Andrés, Tomás Martínez Boix y Antoni Banyuls i Pérez (eds.). *Otra arquitectura, otro paisaje*, 25-42. Foro Crítica V. Alicante: Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2013.

Kuma, Kengo. «From volumes to holes», en Aymonino, Aldo y Valerio Paolo Mosco. *Contemporary public space, unvolumetric architecture*. 207. Milán; Skira Editore, 2006.

Latour, Bruno y Yaneva Albena. «Give me a gun and I will make buildings move: an ANT's view of architecture», en Geiser, Reto (ed.). *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basilea: Birkhäuser, 80-89. 2008.

- Loos, Adolf. «De un pobre hombre rico (1900)», en Loos, Adolf. *Escritos I 1897-1909*, 246-250. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- Loos, Adolf. «Arquitectura (1910)», en Loos, Adolf. *Escritos II 1910-1932*, 23-24. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.

## Revistas

- 2G n.21, *Lacaton & Vassal*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003.
- 2G n.60, *Lacaton & Vassal*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011.
- A+T 25, *In Common I*, Vitoria-Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2005.
- A+T 26, *In Common II*, Vitoria-Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2005.
- A+T 27, *In Common III*, Vitoria-Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2006.
- A+T 28, *In Common IV*, Vitoria-Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2006.
- A+T 35-36, *Strategy Public*, Vitoria Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2010.
- A+T 37, *Strategy Space*, Vitoria Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2011.
- A+T 38, *Strategy and tactics in public space*, Vitoria-Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2011.
- A+T 39-40, *Reclaim: remediate reuse recycle*, Vitoria-Gasteiz, A+T Architecture Publishers, 2012.
- A+U 546, *Architects in China*, Tokyo: A+U Publishers, 2016.
- AD Architectural Design 134, *The everyday and architecture*, John Wiley & Sons ltd, 1998.
- Casabella 814, Milán: Mondadori, 2012.

- Casabella 837, Milán: Mondadori, 2014.
- Circo 2009.154, *Arquitectura relacional*, Madrid: Circo M. R. T., 2009.
- Circo 2015.208, *Small is beautiful*, Madrid: Circo M. R. T., 2015.
- Domus 969, Rozzano: Editoriale Domus, 2013.
- El Croquis 140, *Álvaro Siza 2000-2008*, Madrid: El Croquis Editorial, 2008.
- El Croquis 177-178, *Lacaton & Vassal 1993-2015*, Madrid: El Croquis Editorial, 2015.
- El Croquis 179-180, *Sanaa 2011-2015*, Madrid: El Croquis Editorial, 2015.
- El Croquis 187, *Sergison Bates 2004-2016*, Madrid: El Croquis Editorial, 2016.
- Lotus 126, *Camouflage*, Milán: Editoriale Lotus, 2006.
- Lotus 135, *Green Metaphor*, Milán: Editoriale Lotus, 2008.
- Lotus 140, *Sustainability?*, Milán: Editoriale Lotus, 2009.
- Lotus 142, *Minimum*, Milán: Editoriale Lotus, 2010.
- Lotus 143, *Learning from Favelas*, Milán: Editoriale Lotus, 2010.
- Lotus 145, *Activism in architecture*, Milán: Editoriale Lotus, 2011.
- Lotus 152, *Capability in architecture*, Milán: Editoriale Lotus, 2013.
- Lotus 153, *Commons*, Milán: Editoriale Lotus, 2014.
- Lotus 157, *City as nature*, Milán: Editoriale Lotus, 2015.
- Lotus 158, *People in Motion*, Milán: Editoriale Lotus, 2015.
- Lotus 160, *Architectural Turn*, Milán: Editoriale Lotus, 2016.
- Volume 2, *Doing (almost) nothing*, Ámsterdam: Stichting Archis, 2005.

## Artículos en revistas impresas

- Barry, Joseph A. «Report on the american battle between good and bad modern houses». *House Beautiful*, 95, 1953: 266-273.
- Behrens, Roy Richard. «Architecture, art and camouflage». *Lotus International*, 126: 75-78.
- Bevilacqua, Marco Giorgio. «Alexander Klein and the Existenzminimum: a “scientific” approach to design techniques». *Nexus Network Journal* 13, 2011: 297-313.
- Brulle, Robert J. «Institutionalizing delay: foundation funding and the creation of the U.S. climate change counter-movement organizations». *Climatic Change*, 122, 2014: 681-694.
- Cardinale, Bradley J. *et al.* «Biodiversity loss and its impact on humanity». *Nature*, 486, 2012: 59-67.
- Chiorino, Francesca. «Zhang Ke / Standardarchitecture, The Last Days of Old Beijing». *Casabella*, 837, 2014: 23.
- Chiorino, Francesca. «Li Xiaodong, Biblioteca Liyuan». *Casabella*, 814, 2012: 33-34.
- Díaz Moreno, Cristina y Efrén García Grinda. «Placeres cotidianos, una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal». *El Croquis*, 177-178, 2015: 30.
- Díaz-Osorio, Myriam Stella. «Arquitecturas colectivas y participación como estrategias para la construcción de la ciudad latinoamericana». *Revista de Arquitectura*, 21 (2), 2019: 3-11.
- El Campo de la Cebada. «El Campo de la Cebada». *A+T*, 38: 162-167.
- Enia, Marco. «Borrar la arquitectura: la neutralización del objeto arquitectónico en el siglo XXI». *ESTOA Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 7 (13), 2018: 63-71.
- Enia, Marco y Flavio Martella. «Reducing architecture: doing almost nothing as a city-making strategy». *Frontiers of Architectural Research*, 8 (2), 2019: 154-163.

- Foster Gage, Marc. «Killing simplicity: Object-oriented philosophy in architecture». *Log*, 33, 2015: 95-106.
- Gunwoo, Kim. «The public value of urban vacant land: social responses and ecological value». *Sustainability* 8 (5), 2016: 486.
- Gürel, Meltem Ö. y Kathryn H. Anthony. «The canon and the void: gender, race, and architectural history texts». *Journal of Architectural Education*, 59 (3), 2006: 66-76.
- Harman, Graham. «Buildings are not processes: a disagreement with Latour and Yaneva». *Ardeth. A Magazine on the Power of Project*, 1, 2017: 113-122.
- Ingersoll, Richard. «La questione ecologica in architettura». *Lotus International*, 140, 2009: 41-42.
- Ito, Toyo. «Architecture. Possible here? Home for All». *Lotus International*, 152, 2013: 10-13.
- Johnson, Christopher N. *et al.* «Biodiversity loss and conservation responses in the Anthropocene». *Science*, 356, 2017: 270-275.
- Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Place Léon Aucoc». *2G*, 21, 2003: 30-31.
- Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «53 viviendas, Saint Nazaire». *2G*, 60, 2011: 108-122.
- Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Escuela de arquitectura en Nantes». *El Croquis*, 177-178, 2015: 174-199.
- Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. «Transformación de la Torre Le-Prêtre». *El Croquis*, 177-178, 2015: 222.
- Lau, Winnie W. Y. *et al.* «Evaluating scenarios toward zero plastic pollution». *Science*, 369, 2020: 1455-1461.
- Li Xiaodong Atelier. «Liyuan Library». *A+U*, 546, 2018: 116.
- Lorne, Colin. «Spatial agency and practising architecture beyond buildings». *Social & Cultural Geography*, 18 (2), 2017: 268-287.

- Pimlott, Mark. «Entrevista con Stephen Bates, Jonathan Sergison y Mark Tujf». *El Croquis*, 187, 2016: 18.
- Redacción de Lotus Internacional. «Home for All in Kamaishi». *Lotus International*, 152, 2013: 18-19.
- Repishti, Francesco. «Oltre la metafora». *Lotus International*, 135, 2008: 34-41.
- Rogers, Ernesto Nathan. «Ricostruzione dall'oggetto d'uso alla città». *Domus*, 215, 1946: 5.
- Sanaa. «Hogar para todos». *El Croquis*, 179-180, 2015: 96.
- Schneider, Tatjana y Jeremy Till. «Invisible agency». *Architectural Design*, 218, julio/agosto 2012: 38-43.
- Silva Junior, Celso H. L. *et al.* «The Brazilian Amazon deforestation rate in 2020 is the greatest of the decade». *Nature Ecology & Evolution*, 5, 2021: 144-145.
- Siza, Álvaro. «Complejo residencial y comercial Terraços de Braganca». *El Croquis*, 140 (2008): 84-97.
- Steele, Wendy, Ilan Wiesel y Cecily Maller. «More-than-human cities: where the wild things are». *Geoforum*, 106, 2019: 411-415.
- Tardiveau, Armelle y Daniel Mallo. «Unpacking and challenging habitus: an approach to temporary urbanism as a socially engaged practice». *J. Urban Des.* 19 (4), 2014: 456-472.
- Tien Hoang, Nguyen y Keiichiro Kanemoto. «Mapping the deforestation footprint of nations reveals growing threat to tropical forests». *Nature Ecology & Evolution*, 5, 2021: 845-853.
- Upton, Dell. «Architecture in everyday life». *New Literary History*, 33 (4), 2002: 707-723.
- Visconti Scopello, Gabriel y Nelifred Maurera. «Hacia un urbanismo abierto». *Planur-e*, 14: 1-19.
- Wigley, Mark. «Towards a history of quantity». *Volume*, 2, 2005: 29.
- Worrell, Julian. «Comunità ricostruite». *Domus*, 969, 2013: 66-75.

Yaneva, Albena. «Making the social hold: toward an actor-network theory of design». *Design and Culture* 1 (3), 2009: 273-288.

ZAO Standardarchitecture. «Micro Hutong». *A+U*, 546, 2016: 80-83.

## Artículos de páginas web

Alsedo, Quico. «El desastre del Centollo de Calatrava: nadie quiere este edificio, aunque sea regalado». *El Mundo*, 2 de septiembre de 2021. <https://www.elmundo.es/papel/historias/2021/09/02/612fc95be4d4d8c4088b45d7.html>

Álvarez Fernández, Carlos y Gergely Molnar. «What is behind soaring energy prices and what happens next?». *IEA*, 12 de octubre de 2021. <https://www.iea.org/commentaries/what-is-behind-soaring-energy-prices-and-what-happens-next>

Aranda, José Luis. «El precio de los pisos crece tres veces más rápido que los sueldos en las grandes ciudades». *El País*, 5 de marzo de 2022. <https://elpais.com/economia/2022-03-06/el-precio-de-los-pisos-crece-tres-veces-mas-rapido-que-los-sueldos-en-las-grandes-ciudades.html>

Belogolovsky, Vladimir. «Interview with Peter Eisenmann». *Mas Context*, 2011. [https://www.mascontext.com/tag/peter-eisenman/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com](https://www.mascontext.com/tag/peter-eisenman/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com)

Campbell, Robert. «Dizzying heights». *Boston Globe*, 25 de abril de 2004. [http://archive.boston.com/ae/theater\\_arts/articles/2004/04/25/dizzying\\_heights/](http://archive.boston.com/ae/theater_arts/articles/2004/04/25/dizzying_heights/)

Casado, Fernando. «El urbanismo adaptativo: iniciativas temporales para locales vacíos». *El País*, 27 de junio de 2015. [https://elpais.com/elpais/2015/06/27/seres\\_urbanos/1435384800\\_143538.html](https://elpais.com/elpais/2015/06/27/seres_urbanos/1435384800_143538.html)

Cilento, Karen. «Gehry vs. LEED». *Archdaily*, 21 de mayo de 2011. <https://www.archdaily.com/61209/gehry-vs-sustainability>

Crook, Lizzie. «Architects celebrate Goldsmith Street's Stirling Prize as a “game changer”». *The Guardian*, 9 de octubre de 2019. <https://www.dezeen.com/2019/10/09/goldsmith-street-stirling-prize-reactions-twitter-news/>

- De Alba, José Ignacio. «Edificios vacíos: el negocio de especular con la vivienda». *Pie de Página*, 12 de febrero de 2022. <https://piedepagina.mx/edificios-vacios-el-negocio-de-especular-con-la-vivienda/>
- Florida, Richard. «Where the house-price-to-income ratio is most out of whack». *Bloomberg*, 29 de mayo de 2018. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-05-29/how-many-years-of-income-does-a-home-in-your-city-cost#:~:text=The%20rule%20of%20thumb%20long,averages%20under%20a%20healthy%20economic%20conditions>
- Goldenberg, Suzanne y Helena Bengtsson. «Biggest US coal company funded dozens of groups questioning climate change». *The Guardian*, 13 junio 2016. <https://www.theguardian.com/environment/2016/jun/13/peabody-energy-coal-mining-climate-change-denial-funding>
- Griberio, Andrea. «Espacios de paz». *Arquine*, 24 agosto 2015. <https://www.arquine.com/espacios-de-paz/>
- Herrero Delicado, Gonzalo y María Jose Marcos. «Toyo Ito: Home-for-all». *Domusweb*, 3 de septiembre de 2012. <https://www.domusweb.it/en/interviews/2012/09/03/toyo-ito-home-for-all.%20html>
- Hosey, Lance. «Why architects don't get it». *Common Edge*, 22 de febrero de 2016. [https://commonedge.org/why-architects-dont-get-it/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com](https://commonedge.org/why-architects-dont-get-it/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com)
- Huddleston, Amara. «Happy 200th birthday to Eunice Foote, hidden climate science pioneer». *Climate.gov*, 17 de julio de 2019. <https://www.climate.gov/news-features/features/happy-200th-birthday-eunice-foote-hidden-climate-science-pioneer>
- Ing, Will. «Patrick Schumacher warns against too “radical” solutions to climate change». *Architects' Journal*, 19 de noviembre de 2020. <https://www.architectsjournal.co.uk/news/patrik-schumacher-warns-against-too-radical-solutions-to-climate-change>
- Kimmelman, Michael. «Forensic Architecture helps widen architecturere's mission». *New York Times*, 6 de abril de 2018. <https://www.nytimes.com/2018/04/06/arts/design/forensic-architecture-human-rights.html>

- Lombao, David y David Reiner. «La Cidade da cultura, 300 millones después». *El Diario*, 2 de junio de 2018. [https://www.eldiario.es/galicia/cidade-cultura-fraga-tecnologico-feijoo\\_1\\_2095341.html](https://www.eldiario.es/galicia/cidade-cultura-fraga-tecnologico-feijoo_1_2095341.html)
- Marcial, Norma. «Frenan perforación de pozo en zona Torre de Helea». *El Sol de Puebla*, 26 de mayo de 2021. <https://www.elsoldepuebla.com.mx/local/frenan-perforacion-de-pozo-en-zona-de-torre-helea-6765012.html>
- Moraleda, Alba. «La cosecha de una plaza». *El País*, 23 de noviembre de 2017. [https://elpais.com/ccaa/2017/11/23/madrid/1511462363\\_893404.html](https://elpais.com/ccaa/2017/11/23/madrid/1511462363_893404.html)
- Moynihan, Colin. «What did museum sign up for: exhibition or investigation?». *The New York Times*, 11 de enero de 2021. <https://www.nytimes.com/2021/01/11/arts/design/forensic-architecture-miami-dade-college.html>
- News office. «Stata Center lawsuit amicably resolved». *MIT News*, 30 de marzo de 2010. <https://news.mit.edu/2010/stata-lawsuit>
- Perlez, Jane. «An innovative library lifts the fortunes of a Chinese Town». *The New York Times*, 7 de julio de 2015. <https://www.nytimes.com/2015/07/07/world/asia/enticed-by-a-library-tourists-browse-a-chinese-village.html>
- Pogrebin, Robin y Katie Zezima. «MIT sues Frank Gehry, citing flaws in center he designed». *The New York Times*, 7 de noviembre de 2007. <https://www.nytimes.com/2007/11/07/us/07mit.html>
- Rangel, Juan. «Precios de vivienda en México subirán 13 % en 2022: Canadevi». *Inmobiliare.com*, 25 de enero de 2022. <https://inmobiliare.com/precios-de-vivienda-en-mexico-subiran-13-en-2022-canadevi/>
- Rybczynski, Witold. «The Bilbao effect». *The Atlantic*, 1 de septiembre de 2002. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/09/the-bilbao-effect/302582/>
- Shelter. «The story of social housing». *Shelter*, 2022. [https://england.shelter.org.uk/support\\_us/campaigns/story\\_of\\_social\\_housing](https://england.shelter.org.uk/support_us/campaigns/story_of_social_housing)

Sherwin, Adam. «Walkie Talkie City skyscraper renamed Walkie Scorchie after beam of light melts Jaguar car parked beneath it». *Independent*, 4 de septiembre de 2013. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/architecture/walkie-talkie-city-skyscraper-renamed-walkie-scorchie-after-beam-of-light-melts-jaguar-car-parked-beneath-it-8794970.html>

Strain, Larry. «10 steps to reducing embodied carbon». *AIA*, 2020. <https://www.aia.org/articles/70446-ten-steps-to-reducing-embodied-carbon>

Taylor, Piers. «Goldsmith Street offers a roadmap for precisely the type of housing the UK needs». *Dezeen*, 10 de octubre de 2019. <https://www.dezeen.com/2019/10/10/goldsmith-street-stirling-prize-housing/>

Wainwright, Oliver. «“A masterpiece”: Norwich council houses win Stirling architecture prize». *The Guardian*, 8 de octubre de 2019. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/oct/08/stirling-prize-architecture-goldsmith-street-norwich-council-houses>

Weisse, Mikaela y Elizabeth Goldman. «Forest loss remained stubbornly high in 2021». *Global Forest Review*, 2022. <https://research.wri.org/gfr/latest-analysis-deforestation-trends>

Yorkshire Building Society. «House price-to-income ratio: where can I afford to buy?», 2019. <https://www.ybs.co.uk/mortgages/guides/homebuyers/uk-home-affordability/index.html#:~:text=What%20is%20the%20average%20house,from%208.56%20a%20year%20earlier.>

## Informes de proyectos desde páginas web

AGA Estudio. *1100 Multifuncional La Ceiba*. <https://www.aga-estudio.com/1100-la-ceiba>

AGA Estudio. *1100 Multideportivo La Canchita*. <https://www.aga-estudio.com/1100-la-canchita>

AGA Estudio. *1100 Plaza Estacional*. <https://www.aga-estudio.com/1100-la-plaza-estacional>

AGA Estudio. *1100 Sistema de equipamientos comunitarios*. <https://www.arquitecturapanamericana.com/1100-sistema-de-equipamientos-comunitarios/>

Archea. *Antinori nel Chianti Classico*. <https://www.archea.it/progetto/antinori-nel-chianti-classico/>

Arquitectura expandida. *Potocine*. <https://arquitecturaexpandida.org/potocine/>

CatalyticAction. *Ibtasem Playground*. <https://www.catalyticaction.org/ibtasem-playground/>

CRU! Architects. *Community Center Camburi*. <https://www.archdaily.com/906024/community-center-camburi-cru-architects>

Dominique Perrault Architecture. *EWHA Womans University*. [https://www.perraultarchitecture.com/en/projects/2459-ewha\\_womans\\_university.html](https://www.perraultarchitecture.com/en/projects/2459-ewha_womans_university.html)

Forensic Architecture. *Drone strike in Miransah*. <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miransah>

Forensic Architecture. *Drone strike in Mir Ali*. <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-mir-ali>

Hannah Van Breen. *Women's house, Ouled Merzoug, 2019*. <https://sites.google.com/uhasselt.be/building-beyond-borders/platform/postgraduate-certificate/pg-2018-19-programme/womens-house>

Hiroshi Nakamura & NAP. *Kamikatsu Zero Waste Center*. <https://www.nakam.info/en/works/kamikatsu/>

Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. *Transformation d'un immeuble de logements, Saint-Nazaire*. <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=57>

Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. *Transformation de 530 logements, bâtiments G, H, I, quartier du Grand Parc*. <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=57>

- Lacaton, Anne y Jean-Philippe Vassal. *FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque*. <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=61>
- Lacol. *La Borda habitatge cooperatiu (2018)*. <http://www.lacol.coop/projectes/laborda/>
- Lendager Group, *Upcycle Studio*. <https://www.dezeen.com/2019/04/16/upcycle-studios-townhouses-lendager-group-copenhagen-recycled-materials/>
- Li Xiaodong Atelier. *Bridge School*. <http://www.lixiaodong.net/#>
- Li Xiaodong Atelier. *Liyuan Library*. <http://www.lixiaodong.net/>
- Li Xiaodong Atelier. *The Yuhu Elementary School*. <http://www.lixiaodong.net/>
- Mikhail Riches. *Goldsmith Street*. <http://www.mikhailriches.com/project/goldsmith-street/>
- Nieto Sobejano. *Madinaht al Zahara*. [http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=1&t=MADINAT\\_AL-ZAH-RA\\_MUSEUM](http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=1&t=MADINAT_AL-ZAH-RA_MUSEUM)
- Passivhaus Trust. *Goldsmith Street* <https://www.passivhaustrust.org.uk/projects/detail/?cId=101>
- Peris+Torral. *85 viviendas sociales en Cornellà*, 2021. <https://peristoral.com/proyectos/85-viviendas-sociales-en-cornella>
- Sarquella Torres. *Bang Nong Saeng Kindergarten*. <https://www.sarquellatorres.com/6376671-bang-nong-saeng-kindergarten>
- Sergison Bates architects. *Bethnal Green Studio House*, London, UK, 2004. <http://sergisonbates.com/en/projects/house-bethnal-green>
- TAAR. *El Humedal*, Valle de Bravo, México, 2013. <http://taar.com.mx/portfolio-items/el-humedal-taar/>
- Un Parell d'Arquitectes. *Can Sau, Olot*. <https://arquitecturaviva.com/obras/unparelldarquitectes-can-sau-en-olot-gerona-973p9>

## Videos

Copans, Richard. *La Maison pour tous de Rikuzentakata*, en *Architectures*. Volumen 10, París, Arte Vidéo, Réunion des musées nationaux, 2016.

We are building beyond borders. «About the project of Maison des Femmes d'Ouled Merzoug». 12 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=9odongUZD6c>

We are building beyond borders. «About the use of local materials in Maison des Femmes d'Ouled Merzoug». 12 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=6gocepqjkk4&list=PL3YKHD-miIPhi2zHnRiMhsr2ZCycUNIm9l&index=6>

## Otras fuentes

Amnistía Internacional. *Datos y cifras de vivienda en España*. 20 de octubre 2021. [https://www.es.amnesty.org/fileadmin/user\\_upload/Datos\\_Vivienda\\_2021.pdf](https://www.es.amnesty.org/fileadmin/user_upload/Datos_Vivienda_2021.pdf)

Comisión Europea. *Energy poverty in the EU*. [https://energy.ec.europa.eu/topics/markets-and-consumers/energy-consumer-rights/energy-poverty\\_en](https://energy.ec.europa.eu/topics/markets-and-consumers/energy-consumer-rights/energy-poverty_en)

Consejo de Europa. *Convenio europeo del paisaje*. 20 de octubre de 2000. <https://rm.coe.int/16802f3fbd>

Credit Suisse. *Global Wealth Report 2021*. June 2021, p. 17. [file:///D:/Users/23693/Downloads/global-wealth-report-2021-en%20\(1\).pdf](file:///D:/Users/23693/Downloads/global-wealth-report-2021-en%20(1).pdf)

D. E. C. E. L., *Autónomo*. <http://etimologias.dechile.net/>

Department for Business, Energy and Industrial Strategy. *Annual fuel poverty statistics in England, 2022 (2020 data)*. 24 de febrero de 2022. <https://www.gov.uk/government/collections/fuel-poverty-statistics>

Diccionario etimológico. *Anónimo*. <http://etimologias.dechile.net/?ano.nimo>

Fondation Abbé Pierre. *27e rapport sur l'état du mal-logement en France 2022*. 24 de enero de 2022. [https://www.fondation-abbé-pierre.fr/documents/pdf/reml2022\\_web.pdf](https://www.fondation-abbé-pierre.fr/documents/pdf/reml2022_web.pdf)

Global ABC. «2020 Global status report for buildings and construction». 16 de diciembre de 2020. [https://globalabc.org/sites/default/files/inline-files/2020%20Buildings%20GSR\\_FULL%20REPORT.pdf](https://globalabc.org/sites/default/files/inline-files/2020%20Buildings%20GSR_FULL%20REPORT.pdf)

Global Carbon Atlas. *Carbon story*. 2021. <http://www.globalcarbonatlas.org/en/outreach>

IPOC Change. *Climate change 2007: the physical science basis*. Agenda, 31 de mayo de 2007. [https://www.slvwd.com/sites/g/files/vyhli-f1176/f/uploads/item\\_10b\\_4.pdf](https://www.slvwd.com/sites/g/files/vyhli-f1176/f/uploads/item_10b_4.pdf)

OECD. *Housing prices (indicator)*. 2022. <https://data.oecd.org/price/housing-prices.htm>

RAE, *Ciudad*. <https://dle.rae.es/ciudad>

RAE, *Relación*. <https://dle.rae.es/relación>

Treccani, *Città*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/citta/>

UN Stats. *Rapid urbanization and population growth are outpacing the construction of adequate and affordable housing*. <https://unstats.un.org/sdgs/report/2019/goal-11/>

# Datos del autor

## Datos del autor

Marco Enia (Palermo, 1984) es doctor en Comunicación Arquitectónica por la ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, España (2018), donde también estudió un máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura (2013). Es arquitecto por la Facoltà di Architettura de la Università degli Studi di Palermo, Italia (2009), con la que ha colaborado como docente (2010-2012). Ha impartido conferencias tanto en Europa como en Latinoamérica. Sus investigaciones se han publicado en distintas revistas científicas de difusión internacional. Desde 2019, es profesor de tiempo completo en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de las Américas Puebla, México. Desde 2020, es miembro del SNI.

- **Orcid:** <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-5307-3682>
- **Researchgate:** <https://www.researchgate.net/profile/Marco-Enia/research>
- **Academia.edu:** <https://upm-es.academia.edu/MarcoEnia>



## Directorio

Universidad de las Américas Puebla

Luis Ernesto Derbez Bautista  
**Rector**

Cecilia Anaya Berríos  
**Vicerrectora académica**

Martín Alejandro Serrano Meneses  
**Decano de Investigación y Posgrado**

Israel Cedillo Lazcano  
**Director de Investigación y Posgrado**

Perla del Rocío Fernández López  
**Decana de la Escuela de Artes y Humanidades**

Lorena Martínez Gómez  
**Directora general de la Oficina de Rectoría**

Rosa Quintanilla Martínez  
**Jefa de Publicaciones**

Cinthy Berenice Bustamante Garza  
Willy Daniel Sepúlveda Juárez  
**Coordinadores de diseño**

Andrea Garza Carbajal  
Rodrigo Walls Calatayud  
**Coordinadores de corrección**

# **Borrar la arquitectura**

Estrategias contemporáneas para  
intervenciones sensibles

fue preparado por el Departamento de Publicaciones de la Universidad de las Américas Puebla, Ex hacienda Santa Catarina Mártir s/n, San Andrés Cholula, Puebla, 72810, para su publicación en línea en agosto de 2023.

En la composición tipográfica se emplearon las familias Poppins y Meta Serif Pro.



---

Contrario a lo que se suele creer, lo fundamental en la arquitectura no son los edificios, sino las sociedades que los levantan y las personas que los habitan. La arquitectura se entiende mejor cuando se desplaza la atención de los edificios que construye a las relaciones que fomenta. En la arquitectura contemporánea a menudo se celebran edificios hermosos, o simplemente originales, pero incapaces de estrechar relaciones positivas con el entorno y la comunidad. En los últimos años, ha ido ganando fuerza un enfoque opuesto. Este enfoque consiste en diseñar un edificio pensando en sus posibles consecuencias en un contexto, más que en su eventual valor como objeto autónomo. Esto puede significar, por ejemplo, realizar una intervención invisible para no alterar los equilibrios de un paisaje hermoso; o diseñar un edificio relativamente anónimo, para facilitar su integración en el entorno; o no hacer casi nada, si el lugar de intervención no necesita de grandes modificaciones. Borrar la arquitectura, dejar que desaparezca en una trama de relaciones es, a veces, la mejor manera de construir ciudades y territorios donde valga la pena habitar.

---