

CONTRA LOS MODELOS. DRAMA EN TRES ACTOS

IGOR FRACALOSI

OTT

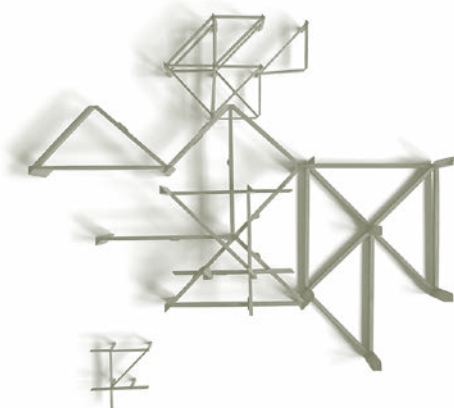
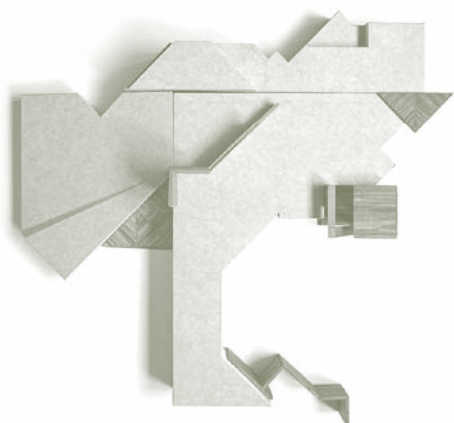
MAQUETA - LENGUAJE - EXPERIENCIA

“CONTRA LOS MODELOS” ES UN DRAMA SUCINTO, ÍNTIMO Y, COMO TODOS LOS DRAMAS, OCURRE MIENTRAS LOS OTROS DUERMEN. SU PROBLEMA INMANENTE SON LOS SOLAPAMIENTOS ENTRE LENGUAJE Y EXPERIENCIA. POR ELLO, ENFRENTA LA ETIMOLOGÍA Y SE SUMERGE EN LA CONSTRUCCIÓN. LA OBRA SE DESARROLLA EN TRES ACTOS. EL ACTO PRIMERO DA CUENTA DE LA IMPOSIBILIDAD DE NOMBRAR SIN ARREBATAR: PLANTEA EL MODELO COMO CUSTODIADOR DE LA FORMA COMO IDEA INASIBLE. EL ACTO SEGUNDO DA CUENTA DE LA ENFERMEDAD DE LA ANALOGÍA: LA MAQUETA SE VUELVE, POR FUERZA DE LA PALABRA MODELO, UNA MINIATURA DEL EDIFICIO. Y EL ACTO TERCERO DA CUENTA DE LA VOLUNTAD SIN PRETENSÓN POR CONSTRUIR CON LAS MANOS: LA MAQUETA COMO VEHÍCULO HACIA LA FORMA ARQUITECTÓNICA. CONTRA LOS MODELOS, AFIRMA LA REALIDAD DE LA EXPERIENCIA MATERIAL DE LOS FENÓMENOS.



Resulta paradójico que la puesta del sol represente su propia inexistencia y exprese el drama de la condición humana. Cada hecho, cada fenómeno es irrepetible. No así el lenguaje, que alberga generalidades y regularidades. Hablar de la puesta del sol, a la vez que nos hace humanos, implica la imposibilidad de la experiencia particular que el fenómeno permite. El caso de su presencia es alentador. Nos enfrentamos a una doble inexistencia: por un lado, sabemos que el sol no se pone, no se ha puesto y no se va a poner jamás, pero a pesar de nuestro conocimiento de la realidad, seguimos hablando de la puesta del sol;¹ y por otro lado, en el instante en que se hace presente la noción de puesta del sol, la puesta misma da lugar a una teoría mental genérica, una experiencia conceptual, como la de un sueño. Las palabras no nombran, sino que arrebatan. (El rey del cuento de Borges lo supo, pero ya era demasiado tarde).² Drama similar experimentamos con frecuencia en los oficios del diseño y la arquitectura. Cuando nos referimos o construimos modelos, estamos tejiendo un vínculo invisible de figuración y dependencia con la obra que deseamos materializar, hasta tal punto que restamos de aquello que nos referimos cualquier posibilidad de autonomía, es decir, de ser aquello que realmente es. Los modelos se vuelven, entonces, meros medios funcionales reemplazables y desechables, un reflejo borroso de la obra. O, cuando con buena suerte, se vuelven *souvenirs* a exhibir. Ahora, si nos detenemos, no sin esfuerzo, a observar el fenómeno innumerable de los modelos, ¿qué podríamos revelar de su esencia?, ¿qué tendríamos que decir de los modelos en cuanto tales?

1. George Steiner, *Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?* (Barcelona: Destino, 2007).
2. Jorge Luis Borges, “Parábola del palacio”, *El Hacedor* (Madrid: Alianza, 1997), 15-16.



Es ineludible al propio término, que modelo haga referencia a otra cosa, que sea siempre modelo de (algo más). Los modelos del sistema solar son clarificadores: presentan no una realidad, sino una momentánea y coherente posibilidad de explicarla. Pero no siempre la clarifican. El geocentrismo, los precipicios representados en las cartas de navegación, ambos modelos se confunden con la realidad. Sin embargo, llevaron –el primero– a la música de las esferas y guiaron –el segundo– a las conquistas de ultramar. (La coherencia... no hay que dejarse seducir por ella.) Los modelos pertenecen al universo de lo ideal, por tanto inmaterial, en el cual todo es coherente, exacto e inabarcable. Por ello, son también una simplificación de la realidad. En nuestro drama, modelo y realidad constituyen un binomio del cual no podemos escapar. Nuestra realidad es la de la puesta del sol, no otra cosa. Experimentamos un lenguaje.

Cuando trazamos sobre el papel el número 1, no trazamos propiamente el número 1, sino una representación de él. Cuando dibujamos un cuadrado, no dibujamos la figura geométrica, sino su representación. Las esferas de plumavit del modelo solar no son el modelo, sino –una vez más– una entre varias representaciones posibles. Los modelos están en las fórmulas matemáticas, lo cual no quiere decir otra cosa que los modelos son los custodiadores de la forma. Es sabido que en arquitectura la forma es el medio que disponemos para alcanzar los destinos de nuestro oficio. Pero si la forma se hace parte del mundo ideal e inmaterial de los modelos, ¿cómo operamos con ella?

II

Si hay palabras distintas, lo más probable es que quieran decir cosas distintas. Los diccionarios de sinónimos aplanan la vida (y los escritos). Partiendo de esta hipótesis, hay palabras que intentan nombrar los objetos materiales con los cuales proyectamos una forma: partiendo del propio término modelo, pasando por los *plásticos* italianos, los *mattiers* franceses, los *mock-ups* anglosajones de grandes dimensiones, los prototipos, y, finalmente, las maquetas. Sus usos pasan, a menudo, por temas de gusto: hay quienes prefieren lo francés del término *mattier*, hay quienes elijen referirse a tales objetos como modelos, incluso hay otros que se inclinan por llamarlas *maquettes*. Pero los gustos son como el geocentrismo que nos aleja de la realidad. Pues bien, los términos que hoy predominan en los idiomas español y portugués son, sin lugar a dudas, modelo y maqueta. Los empleamos como sinónimos y seleccionamos el de nuestra preferencia. Sin embargo, si aceptamos la inmaterialidad de los modelos, lo que nos resta es la

concreta materialidad de las maquetas. En comparación con el modelo, la maqueta parece ser otra cosa.

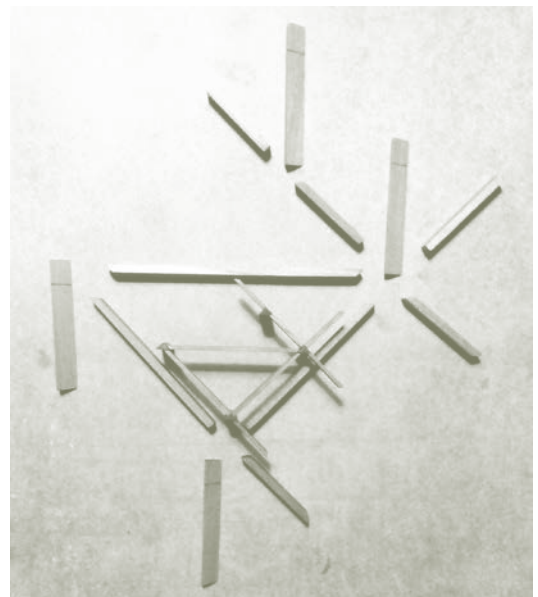
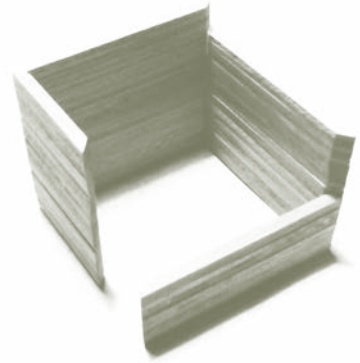
El sentido original del término maqueta refuerza esa impresión. La maqueta, desde el italiano *macchietta*, “manchita”, detona su condición física diminuta y afirma su carácter matérico, su tamaño abarcable, contrario a lo inabarcable de los modelos. Las maquetas son –es necesario decirlo– humanas, puesto que hacia nuestros cuerpos van dirigidas. Por ello, importa el tamaño y la escala que de él se deduce. Cuando representamos un modelo del sistema solar, por ejemplo, lo hacemos a modo de maqueta.³ Lo cual no quiere decir que los modelos vengan antes. Todo lo contrario: los modelos se construyen mediante, entre otros medios, maquetas, y una vez conclusos pueden volver a decantarse como tales. Las maquetas poseen, así, la condición de experimento, que exige rigor, cuidado y sistematicidad. Las maquetas de los modelos del sistema solar traen a nuestra realidad corpórea un tamaño abarcable. A través de ellas podemos entrever algo. Las maquetas de los átomos, a su vez, traen a presencia otra realidad, pero según el mismo parámetro que es nuestro cuerpo. La maqueta, desde cierta aunque amplia perspectiva, denota lo opuesto que modelo.

Pero las maquetas, por influencia y cercanía con los modelos, padecen de su misma enfermedad: la analogía. Se los toman como objetos carentes de esencia cuyo fin es reflejar otra cosa: un análogo en miniatura de un edificio. Una prueba, un bosquejo, una maqueta... No. Hay que rechazar tales ideas. Para que la maqueta aparezca en su esplendor, hay que cortar el hilo que la vincula al edificio, tiene que haber en concordancia con la palabra, abstracción, y en concordancia con la metáfora, nacimiento. Hay que negar el edificio. La maqueta debe guiar la búsqueda por forma según sus propios atributos y posibilidades.

III

Construir maquetas implica operar con materiales, tamaños y técnicas. La madera de pino determina los tamaños de sus piezas y las técnicas adecuadas. La madera de raulí permite tamaños menores y, por ende, otras técnicas. El alambre, el cartón, la tela, implican la misma cadena de determinaciones. Pero no necesariamente el punto de partida es el material. En arquitectura, una noción básica es la escala. Ella habita nuestro vocabulario y se sobrepone a términos quizá más apropiados. Tomar

3. Bien como prototipo o como *mock-up*. No entraremos en precisiones, pero cada uno presenta su particularidad.



la decisión de construir una maqueta a escala 1 a 10 ya lleva consigo un conjunto de materiales aptos; el alambre queda fuera y el cartón simple también. Los tamaños implícitos a la escala 1 a 10 son cercanos a los de un mueble o escultura. La técnica ya no puede ser cualquiera. Pero la técnica, a su vez, puede ser el primer criterio para la construcción de una maqueta: trabajar con vaciados lleva al uso de resina o yeso; la sustracción de material puede determinar el uso de piedra o arcilla; los ensambles apuntan casi siempre a la madera. Las posibilidades dadas por la interpolación entre material, tamaño y técnica son incontables. ¿A qué apunta todo esto? ¿Cuál es el punto de esa especie de listado escolar en tres columnas? Lo primero e imprescindible es que hay que tener voluntad y tomar la decisión de echar a andar –que en términos musicales, no quiere decir sino interpretar. “Quiero hacer una maqueta a escala

1 a 10”. Aquí comienza todo. Absolutamente todo. ¿Para qué? Poco importa. No se trata de fines, sino del cuidado que se deposita *despretenciosamente* en el proceso de hacer algo. Además, no hay cómo saberlo de antemano. Tratar de determinar los fines de una maqueta es no comprender los problemas del arte y del conocimiento del arte.

Nuestra manera de operar con la construcción de la forma es a través de maquetas. Al fin y al cabo, el destino de la arquitectura no es la experiencia genérica de los modelos, sino aquella irrepetible de los hechos y los fenómenos físicos, matéricos, particulares, inenunciables.

La negación que importa –lo sabía mejor que nadie Magritte– es la negación que afirma. El no que abre e invita. La negación que funda como los cimientos de una obra, sobre los cuales todo se vuelve a afirmar.



FIGURAS

- Lo que se cree que se ve en las fotografías no representa nada más que lo inmediato de su forma y su construcción. Son divertimentos a partir de reglas clarísimas definidas deliberadamente a priori. Sin embargo, y debido a lo anterior, permitieron ver, entender y revelar la Casa en Jean Mermoz, de Fabio Cruz Prieto (1956-1961). Todas las maquetas y sus fotografías son de autoría propia.

FUENTES

- Borges, Jorge Luis. “Parábola del palacio”. *El Hacedor*. Madrid: Alianza, 1997.
- Steiner, George. *Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 2007.