

Santiago Calatrava

Obras y proyectos

Santiago Calatrava es arquitecto por la Escuela de Valencia e ingeniero por la Politécnica de Zürich.

Su obra, que hoy presentamos, acusa el interés de su doble condición, introduciendo una bien conocida extensión del campo arquitectónico especializado.

Les techniques sont l'assiette même du lyrisme

Para Enrique y Xavier, que solían pasear por los puentes

José Quetglas

El agua se rasga y chasca. La proa cabecea, escarba entre la espuma blanca de la herida. La barca avanza. Un puente impenetrable, tan largo como el mar, gira lentamente mirando enderredor. Se acerca y crece, cubriendo cada vez más cielo. Llega.

Sin aviso, una sombra se ha soltado y corre en diagonal por la cubierta, toca el palo y trepa, ágil como una guillotina dispuesta a segar —antes de que el puente lo tronche— el palo. ¿Pasará la barca?

Rotumba todo y pasa, y el puente abre a un mar danzarín, más brillante y nuevo, por donde ya va la barca —un mar tan nuevo que, en él, a cada braza el viaje está iniciando su partida— tan nuevo que nunca lo recorreremos: porque C.Th. Dreyer acabó ahí su documental sobre el puente Storstrom.

Quizás el puente de Dreyer estuviera abriéndose hacia aquel mismo fondo, espejeante y móvil, donde se precipita el caballo muerto de *Octubre*, libre de pronto del contrapeso exacto de su coche —el mismo fondo inabarcable por donde se derrama el cabello suelto de la mujer caída. Porque —lo sabemos— los burgueses abristeis los brazos del puente sobre el Neva para separar los barrios obreros del centro de Piet, pero Eisenstein ¿no los abría también hacia aquella su primera película vista, de niño, en París, una película animada de Méliès —*Les 400 farces du diable*—, una película donde un caballito de madera y yeso pintado caracoleaba enganchado a su coche, se desconyuntaba y caía?

Dreyer y Eisenstein: puente y puerta hacia otra parte, capaz de abrir la opacidad del pasado a la transparencia de la memoria. Puente de regreso. Lejos estamos de la tradición progresista, que asocia el puente a la invención del futuro —Telford, Eiffel, colgando sus puentes de un mañana que los afirma, y que por ellos llega—, o de los puentes parados, de aguas densas ya desembocadas, himnos a la plenitud del presente, de un Rondelet, de un Roebing. Dreyer, Eisenstein y también Santiago Calatrava: pontífices de la memoria.

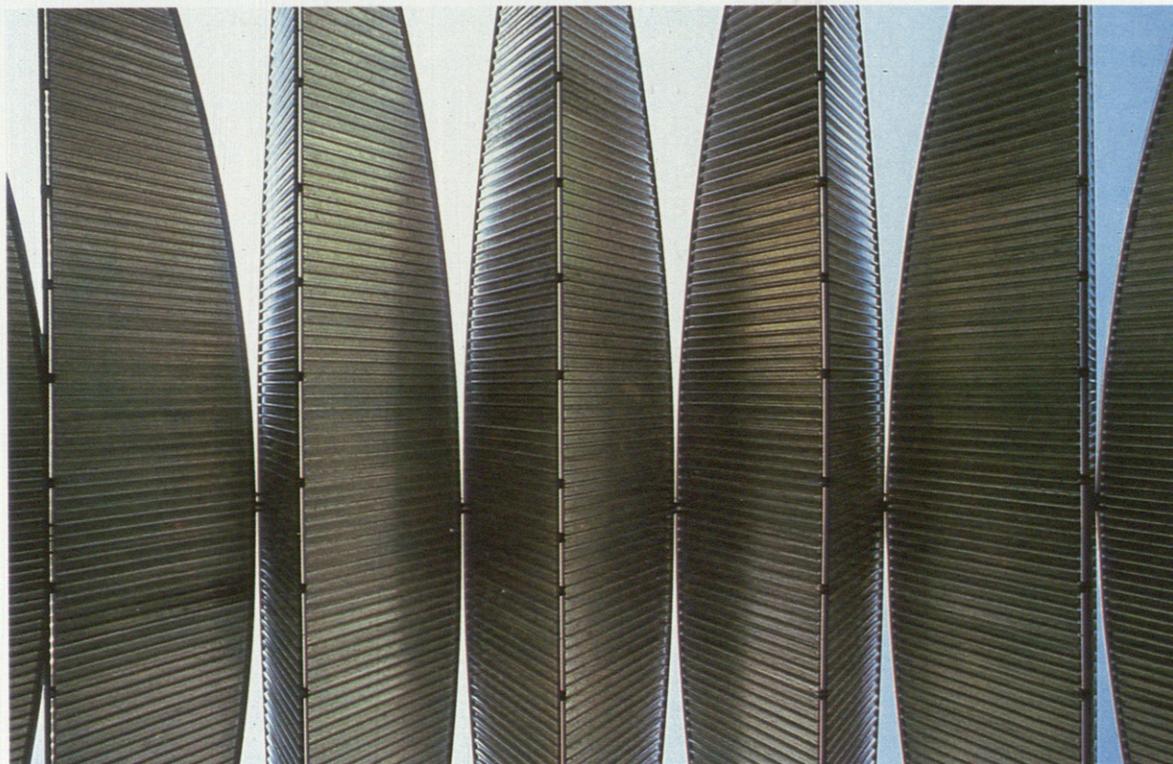
Puentes hay que llamar, sobre todo, a las esculturas de Calatrava: esas figuras de transición, repartidas a lado y lado de un hueco, o que saltan tendidas sobre vacíos escalonados que cuidan no tocar. ¿Adónde llevan?

Algunas de ellas —dos cubos espesos de materia oscura, incólumes, impenetrables, masa de referencia estable, apoyada sobre las agujas cromadas de conos y husos finísimos, sostenida por un cordel de plata trenzada— se proponen como homenaje a la vida familiar de Calatrava: sus padres y la memoria estilizada de los cubiertos de plata en la mesa familiar.

La imagen de una precisión cortante. Lo que solidifica la vida familiar, lo que teje el envoltorio suave que abraza y en el que se reconoce el grupo, es ese tupido intercambio de gestos inadvertidos, invisibles ya por su repetición, presentes sólo cuando la memoria recibe, tanto tiempo después, su inesperado reencuentro. Volver a sentir, desde la yema de los dedos, el peso de una cuchara de plata en las manos de un niño. ¿Y cuál es la figura estilizada de esa imagen? La trenza de plata trabajando a rozamiento, sosteniendo por sí sola la estabilidad del conjunto, por acción de la fuerza más despreciada en el cálculo racional —el rozamiento—. Lo inconsistente, lo que sólo tiene la vaga apariencia de la adherencia de lo cotidiano, lo inteligible sólo a flor de piel.

“De lo que se trata es de hacer participar al espectador de las experiencias artísticas o interiores propias. La abstracción ofrece la posibilidad de hacerlo, porque reemplaza la verdad objetiva por la propia interpretación subjetiva”. Este comentario de C.Th. Dreyer —tomado de *Imaginación y color*, un escrito publicado en 1955— puede usarse como adecuada descripción del modo de hacer de Santiago Calatrava que, sin estridencia, sería quizás extensible a un sistema de sensibilidad más general. Me refiero a esa presencia simultánea de materialidad y abstracción que se encuentra tan repetida en la imaginación judía —y que tanto interesó, por otra parte, al realizador danés.

La trenza de plata, por ejemplo, es tanto la imagen abstracta de una estructura —casi sólo un nombre, por tanto—, como una presencia física y material nueva, capaz de producir sugerencias por sí misma. Por eso es tan importante su apariencia, no como un simple hilo cilíndrico, sino como un cordón trenzado: por coherencia con el papel que cumple en la obra —su intimidad la forman las mismas tensiones de rozamiento con las que, fuera, sostiene los cubos—, pero también para cargar la mirada del espectador con la



sobresaturación de su forma. La trenza de plata, los cubos de piedra o madera de veteado nocturno, lentísimo, que emerge desde el fondo más denso de su material, duplican la figura: son, en sí mismos, puentes que van y vienen entre la abstracción de un diagrama geometrizado y la percepción sensual de la materia.

No hay que confundir esa figura con la alegoría. Desde el *Cantar de cantares* hasta Lissitskij y Eisenstein, lo que parece propio de la imaginación judía es la coexistencia maravillada de ambos valores, no el apoyo en uno para saltar hasta el otro. (Julia Kristeva reconocía en el judaísmo “la más erótica de las abstracciones, la más ideal de las sensualidades”, refiriéndose, en *Histoires d’amour*, al *Cantar*).

El proyecto de fachadas para el almacén de artículos textiles de la empresa Ernsting, en Coesfeld, da pie al desarrollo más tupido de estas relaciones. Al inicio está la traducción de la idea de recepción, almacenaje y distribución de los productos —con el tráfico continuo de los camiones nocturnos, con el sube y baja de los portalones, con la primera luz, algodonosa, del amanecer sobre la fábrica todavía iluminada— en la imagen de una ballena ventruda, filtrante, de parpadeo hermético y miope, pura consciencia digestiva. Desde ahí, las asociaciones pueden desatarse.

La fachada ondulante a sur, ¿es una pantalla abstracta sobre la que se dibuja el camino sombreado del sol?, ¿es una cortina ritual, corrida sobre el lugar del depósito y el trabajo?, ¿es la llanura interminable, reiterativa, del mar, por donde va el cetáceo? ¿quizás sólo sea una cita más privada, arquitectónica: la fábrica AEG de motores pequeños, de Peter Behrens, o el gesto de Juan de Herrera exhibiendo provocativamente su perfección constructiva cuando, con una hoja de papel, demuestra el espacio libre entre la columna innecesaria y la fábrica aparentemente sostenida? —Calatrava advertiría la posibilidad de introducir una hoja de papel en el milimétrico tajo entre la base inclinada y el cortinaje metálico ondulante. La galería comercial de la estación de Stadhofen, en Zürich, ¿es un paseo entre los acueductos del Park Güell?, ¿un recorrido intersticial por el tubo digestivo o la columna vertebral del

mismo animal que presta sus huesos para sostener las cubiertas y los andenes? ¿Anatomía, polígono funicular o imagen de nuestro patrimonio arquitectónico? ¡Qué derroche, escoger una respuesta!

En mitad de la bahía está la iglesia, ancha y fondona como una embarcación. Desde su acrópolis litoral, sobre la ciudad, llega hasta mojar su reflejo en el agua del mar. Trazos verticales, alternativamente claros y oscuros, la varan como el pontón, seguro y quieto, de un embarcadero.

Vientre embarrancado, arca de Noé. Pero súbete a ella, entra: el pesado casco será ahora ligero y tenso, está en marcha, se despega, perpetuamente navega. Desde el altar se despliegan las escotas y tela de un velamen inmaterial, altísimo, que arrastra la nave, hinchado de pronto y para siempre por el mismo impulso que ensancha las costillas de quienes están ahí, y los arrastra entusiasmados. Navega.

Un ramalazo de viento, instantáneo y quieto, se ha revuelto en espiral hacia el rosetón del ábside, allí, muy arriba, diagonal, por donde está entrando un aire iluminado, teñido de color, vibrátil, que ensarta toda la nave en dirección contraria, de parte a parte, y aspira hacia sí el velamen, el altar y los suyos. Navega.

La iglesia está vacía, con las puertas cerradas y las ventanas abiertas —acaso entre durante un rato alguna gaviota equivocada. En silencio —quizás sólo crepite el aire dorado y brillante que mana del rosetón, o a veces cruja algún cabo, pero todo el esfuerzo ocurre en silencio. Navega.

Clap, clap. Clap, clap. Altísimo, a un lado, por la bóveda más alta, vuela y se deliza en lo oscuro, remonta y se revuelve un hombre —ropas de marino, alas de metal—, que orienta con su cuerpo y mueve una estructura alada, planea y sube, y se deja bajar, otra brazada y sube, acompañando en su marcha silenciosa y continua la embarcación, que navega. Es Tatlin, volando alrededor del baldaquino de Gaudí, en la catedral de la ciudad de mi infancia. (*Sein Bild: ich weila's*).

¿Hacia dónde van, adónde los lleva ese puente ingrátido, imposible, con un pie sobre un altar y el otro en la luz? ¿Cuáles son, si es que son, las orillas que van a recibir su perpetua deriva, solitaria y espléndida? Os lo dirá Santiago Calatrava.

J. Q.