

PONENTE

30 / 35

METODOLOGÍA

Metodología Proyectual de Julio Cano Lasso

TEXTO

La Tradición en Julio Cano Lasso: la tradición como supervivencia

AUTORES

Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo

*Inés Martín-Robles. University of Virginia, EEUU. Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y Doctora con una tesis sobre Julio Cano Lasso. Actualmente es profesora en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, EEUU.
imm3x@virginia.edu*

*Luis Pancorbo. University of Virginia, EEUU. Arquitecto y Doctor Arquitecto por la ETSAM, donde fue Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de 2008 a 2015. Actualmente es profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, EEUU.
lgp6t@virginia.edu*

Metodología Proyectual de Julio Cano Lasso Design Methodology of Julio Cano Lasso

_Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo

METODOLOGÍA

Palabras clave

Julio Cano Lasso, arquitectura española, tradición, movimiento Moderno, metodología proyectual

Julio Cano Lasso, Spanish architecture, tradition, Modern movement, design methodology

Resumen

El objetivo principal de esta investigación es la identificación de los instrumentos proyectuales de Julio Cano Lasso para, a partir de ellos, realizar una reflexión crítica sobre su obra desde el marco de referencia del proyecto arquitectónico, hasta ahora inexistente en la bibliografía sobre el autor. El análisis de los instrumentos de proyecto nos arroja como resultado la siguiente hipótesis: Julio Cano utiliza un método proyectual híbrido basado en el uso de la tradición arquitectónica, que combina tres categorías procedimentales principales: La tradición como sistema, la tradición como supervivencia y puntualmente, la tradición como modelo. De estas tres vertientes teóricas surgen tres métodos proyectuales: el método tipológico, el método referencial y el método mimético (claramente minoritario en la producción de Cano Lasso).

El principal aporte de la investigación pretende ser el estudio de los métodos referencial y tipológico; y el desvelamiento de las herramientas proyectuales que se derivan de ellos. Estas herramientas se aplican en los proyectos normalmente de una manera combinada e impura, produciendo la variedad de respuestas formales que caracteriza a la obra de Julio Cano Lasso.

The main objective of this research is to identify Julio Cano Lasso's project tools in order to carry out a critical analysis of his work through the frame of reference of the architectural project, which up until now, is a missing part of the author's biography. The analysis of these project tools leads to the following hypothesis: Julio Cano employs a hybrid project methodology based on the use of architectural tradition that combines three prevailing categories identified herein: tradition as system, tradition as survival and in some cases, tradition as model. Three project methodologies emerge from these three theoretical categories: the typology method, the referential method and the mimetic method (which is the least apparent in Cano Lasso's work.)

The main contribution of this research is the study of these two - referential and typology - methods, and the identification of project tools that emerge from these. In projects, these tools are combined and hybridized in a way that produces the variety of formal responses that characterizes Julio Cano Lasso's work.

Después de haber trabajado durante varios años en Estudio Cano Lasso y de conocer profundamente y desde dentro la obra de Julio Cano y su estudio, nos dimos cuenta de que la figura de Cano no estaba suficientemente estudiada por la crítica arquitectónica española. No sólo encontramos que eran pocos los textos que se ocupaban del arquitecto desde una postura analítica y no meramente descriptiva de su obra, sino que algunos de estos textos malinterpretaban a nuestro entender la figura de Julio Cano. En ciertos sectores de esta crítica nacional, se veía a Julio Cano Lasso como un arquitecto importante, pero ecléctico; valioso, pero demasiado ligado a la tradición y a lo vernáculo.

Nos propusimos entonces una doble tarea. Primero, reubicar la obra de Cano dentro del panorama de la arquitectura española, estudiando su compleja relación con el concepto de Tradición y su papel como transmisor a las nuevas generaciones de arquitectos españoles de una nueva valoración de la arquitectura clásica y vernácula, y a la vez como diseminador de las nuevas ideas de la arquitectura más progresista de la Europa de su época.

La segunda tarea hacia la que apuntaba la investigación era más personal. Analizar, por medio del método proyectual de Cano, conceptos, procesos y herramientas arquitectónicas que habíamos heredado de él y de sus hijos durante nuestros años de estancia en su oficina, y establecer una suerte de poética de nuestra propia práctica profesional basándonos en Julio Cano como nuestra principal influencia. Pretendíamos así hacer una investigación sobre la metodología proyectual de Cano a través de su obra y sus textos, y a la vez establecer una serie de reflexiones teóricas que nos ayudasen a entender mejor y a depurar nuestra propia forma de hacer proyectos.

Contextualización

Julio Cano supone un importante puente entre el panorama internacional y la siguiente generación de arquitectos formados en su estudio, como Alberto Campo Baeza, a la vez que una avanzadilla en los nuevos criterios de valoración de la tradición que aparecerían posteriormente en el panorama nacional. En el caso de Cano Lasso, es notoria la influencia ejercida por la arquitectura escandinava, y especialmente por Alvar Aalto, casi desconocido por entonces en España, así como otras influencias provenientes de países europeos, como pueden ser las de Terragni, Dudok y Lewerentz, también casi siempre fuera de la corriente principal de la evolución arquitectónica global.

Además, su obra se inscribe por voluntad del propio arquitecto dentro del cauce de la arquitectura del racionalismo europeo, pero de una manera crítica. La tensión entre su adscripción al Movimiento Moderno, con su discurso de racionalidad y efi-

cacia, pero prescindiendo del pasado y de la historia, y la valoración de la tradición como fuerza profunda, se mantienen a lo largo de toda su evolución profesional. Esta actitud de valoración de la tradición no es de carácter pintoresco ni nostálgico, sino de un tipo metodológico y racional que se explica más adelante.

Metodología e hipótesis

El axioma único de la presente reflexión que nos ocupa en esta investigación se define así: el tema fundamental en la arquitectura y el pensamiento de Julio Cano Lasso es la Tradición. O definido de un modo más genérico, la investigación de las formas de transmisión y pervivencia del pasado en el presente. Esta investigación sobre la pervivencia del pasado en el presente se desarrolla de una manera disociada en Julio Cano, deslizándose por dos vertientes conceptuales opuestas: la tradición consi-derada como un sistema y la tradición considerada como una supervivencia.

La consideración de la Tradición como un sistema en Cano Lasso deriva de la reelaboración en los textos del arquitecto de conceptos provenientes de José Ortega y Gasset y Pedro Salinas. Por medio de estos autores conecta con T.S Eliot y el linaje de la historia del arte estructurado en torno a Vasari, Winckelmann, E. H. Gombrich y Erwin Panofsky.

Por otro lado, y a veces subvirtiendo sus escritos teóricos, la obra construida y proyectada por Julio Cano Lasso habla de un tipo de permanencia del pasado de estructura más compleja y con un distinto criterio temporal, que la relacionan con las investigaciones de Aby Warburg o Walter Benjamin.

Estas dos vertientes teóricas de la tradición se analizan en dos artículos de investigación; el presentado a este II Congreso Iberoamericano Redfundamentos (sobre la tradición como supervivencia), y en otro publicado previamente en la revista ZARCH n4 en octubre de 2015 (sobre la tradición como sistema); y de ellas surgen dos vías estudiadas independientemente desde este nivel teórico-conceptual, pasando por el nivel estratégico-metodológico, hasta llegar al nivel táctico-proyectual, en el que surge la aplicación directa en los diferentes proyectos del arquitecto. Las dos vías teórico-conceptuales se plasman, ya en el nivel estratégico-metodológico, en dos métodos proyectuales dentro de su obra: el método tipológico, asociado a la consi-deración de la tradición como sistema evolutivo que se utiliza en el presente por medio de un proceso selectivo, y el método referencial, que conecta con los planteamientos warburgianos de la tradición como supervivencia anacrónica que entra en constelación con los intereses arquitectónicos actuales.

La obra de Julio Cano se hace más compleja y variada según la diversidad de problemas a resolver. Lo que tiene de evocadora a veces de las arquitecturas tradicionales es consecuencia lógica de este complejo y laborioso proceso proyectual, que siempre parte de la contemporaneidad y de presupuestos racionalistas. Este método proyectual doble no supone la invalidación de uno de los polos de la dualidad por el uso del otro, sino que implica casi siempre una forma de trabajo híbrida que se sitúa entre ambos para alcanzar la síntesis proyectual.

El uso del método tipológico, evidente al analizar sus escritos, es perfectamente reconocible en muchas "familias" de proyectos del arquitecto, que conectan de forma conceptual y abstracta con diferentes arquetipos arquitectónicos provenientes de la tradición occidental. Todo este trabajo tipológico es analizado en el nivel táctico-proyectual, es decir, en su aplicación directa en el proyecto, mediante el estudio de tres familias proyectuales. En primer lugar, se estudian las viviendas urbanas y suburbanas del autor, en las que se reconocen variaciones tipológicas sobre tipos provenientes de la arquitectura popular y de la arquitectura moderna (como las casas usonianas de Wright). El segundo caso de estudio son los edificios del PPO, en los que se pueden leer con claridad vestigios tipológicos de los claustros monacales. En tercer lugar, se estudia un caso de escala urbana: el Plan Parcial de Tres Cantos y su posible deriva tipológica desde la unidad de asentamiento de Hilberseimer.

Pero para identificar las raíces de la "creación referencial" dentro del método proyectual global de Julio Cano, se hace necesario revisar no sólo su obra en su conjunto, sino los propios referentes que maneja, ya sean provenientes de la arquitectura histórica, de la valoración de la ruina arquitectónica, de las experiencias de arquitectos modernos coetáneos, o de la tradición popular. Estas constelaciones de referencias, en muchos casos fotográficas y en otros producidas por el propio arquitecto por medio del dibujo, se resuelven en el nivel táctico-proyectual siempre mediante una tensión polar o dialéctica proyectual que se destila de ellas.

Lo que se denomina método referencial consiste así en la utilización de una serie de referencias intra o extra-arquitectónicas por parte del arquitecto para extraer de ellas herramientas útiles para el proceso proyectual. Este método referencial remite inmediatamente a modelos no lineales de creación como pudieran ser el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg o los Passagenwerk de Walter Benjamin. En estos trabajos, como en la producción de Julio Cano Lasso, el orden cronológico y la evolución continua, esenciales para el método tipológico, pasan a ser sustituidos por un proceso de revelación de un mundo de analogías secretas, de conexiones subterráneas, de "afinidades electivas", que no sólo se relacionan por contigüidad temporal, sino de un modo intrínsecamente poético, es decir, ligado a la producción. En este nivel estratégico-metodológico, encon-

tramos una serie de categorías referenciales que tienen una especial relevancia en la producción del arquitecto: la referencia a la ciudad histórica, la referencia a la ruina, la referencia a la arquitectura clásica y a la coetánea, y la referencia a la arquitectura vivida. Esta productivización de la memoria personal se despliega en Cano Lasso en dos variantes metodológicas: la directa o icónica y la indirecta o instrumental.

En la variante icónica del método, muy similar al Atlas Mnemosyne de Warburg, Julio Cano utiliza sus series de fotografías como catalizadores de una sensibilidad proyectual atemporal y transversal a la historia de la arquitectura. Así, las imágenes (de objetos arquitectónicos o tomados prestados de otras disciplinas como el cine o la pintura) de diversas épocas y procedencias, se relacionan de manera “subterránea” por medio de analogías que hacen aparecer las semejanzas, formales y metodológicas, existentes entre ellas y los proyectos del arquitecto.

En la variante instrumental, el arquitecto utiliza las referencias para analizarlas en profundidad y extraer de ellas herramientas proyectuales que tienen siempre un carácter dialéctico o polar. De estas herramientas extraídas del mundo referencial de Julio Cano resaltamos varias: dialéctica del límite, dialéctica escalar, dialéctica de la identidad, dialéctica entre arquitectura culta y popular. Dentro de esta variante instrumental se encontraría también la referencia a la ciudad histórica, de la que el arquitecto extrae instrumentos de proyecto que aplica en varias de sus obras, como las Universidades Laborales, los edificios del P.P.O o los concursos de El Saler, Maspalomas y Fuentelarreina. Esta referencia a la ciudad histórica tiene además una particularidad dentro del método proyectual de Julio Cano; la de no estar basada directamente en imágenes fotográficas o en la experiencia, sino ser una referencia elaborada por el propio arquitecto en sus innumerables dibujos sobre ciudades españolas, que sirven de mediadores en el proceso. Esto convierte a los dibujos urbanos de Julio Cano no sólo en una herramienta de análisis de arquitecturas existentes, sino en un instrumento de producción arquitectónica de importancia crucial en su obra.

Durante todo este proceso de investigación estuvimos apoyados por los hijos de Julio Cano, pudiendo consultar el archivo del arquitecto y analizar in situ sus dibujos para diferentes proyectos.

El texto publicado por *rita_* supone pues un eslabón más de una cadena de publicaciones en revistas con sistema de revisión por pares con las que se han ido refinando los diferentes capítulos de un libro, de próxima publicación en Editorial Rueda, titulado “La Tradición en Julio Cano Lasso”. Concretamente este texto publicado en *rita_* explica la consideración de la tradición como una supervivencia y su aplicación en lo que hemos denominado como “método referencial”, extremadamente usual y fértil dentro de la producción arquitectónica de Cano.

La Tradición en Julio Cano Lasso: la tradición como supervivencia

Tradition in Julio Cano Lasso: tradition as a survival

_Inés Martín-Robles, Luis Pancorbo

TEXTO DE REFERENCIA
(Publicado en rita_10)

Palabras clave

Julio Cano Lasso, tradición, supervivencia, Nachleben, Aby Warburg, racionalidad

Julio Cano Lasso, tradition, survival, Nachleben, Aby Warburg, rationality

Resumen

Este trabajo identifica la tradición como tema central de la arquitectura y el pensamiento de Julio Cano Lasso, es decir, la forma de transmisión y supervivencia del pasado en el presente. Se examina el papel de la tradición en el trabajo de Cano y se señala una dualidad crítica. Por un lado, la tradición se representa como un flujo continuo, que mantiene características estructurales constantes, descarta lo superfluo y lleva adelante solo las ideas más valiosas. Esta visión de la tradición se manifiesta en el estudio y uso de tipologías que dan lugar a lo que hemos llamado método tipológico. Por otro lado, la tradición se inserta en la temporalidad fracturada de la memoria personal, destruyendo así la noción de la Historia como una continuidad. Este artículo se ocupa de examinar esta segunda línea conceptual. Alejándonos del evolucionismo y las pretensiones teleológicas, nos enfocamos en lo que se revela en el trabajo de Cano a través del uso de la referencia. Argumentamos que la formación de constelaciones referenciales es el medio por el cual los elementos latentes de la tradición, las "supervivencias", anacronizan la Historia. Esto ocurre a través del montaje y la yuxtaposición. El método referencial rompe la continuidad histórica; es iconográfico, fragmentario y acumulativo, basado en asociaciones y analogías dentro de una constelación de iconos. Este método referencial se presenta como un medio para instrumentalizar la memoria personal de Julio Cano Lasso.

This research identifies Tradition as the theme central to the architecture and thinking of Julio Cano Lasso; that is to say, the means of transmission and persistence of the past in the present. It examines the role of tradition in Cano's body of work and pinpoints a critical duality. On the one hand, tradition is represented as a continuous flow, which maintains constant structural characteristics, discards the superfluous, and carries forward only the most valuable ideas. This view of tradition manifests in the study and use of typologies; that give rise to what we have called Typological Method. On the other hand, tradition is inserted in the fractured temporality of personal memory, thereby destroying the notion that history is a continuity. This article takes care to examine this second conceptual line. Moving away from evolutionism and teleological pretensions, we focus on what is revealed in Cano's work through the use of reference. We argue that the formation of referential constellations is the means by which latent elements of tradition, "survivals," anachronize history. This can occur through montage and juxtaposition. The Referential Method breaks historical continuity; it is iconographic, fragmentary, and cumulative, based on associations and analogies within a constellation of icons. The Referential Method is presented as a means of instrumentalizing the personal memory of Julio Cano Lasso.

"El tiempo lento y sin medida, saca a la luz todo lo que era invisible, así como oculta lo que estaba claro" ¹. Sófocles.

"Yo ando por el pasado como un espigador por entre los rastrojos cuando el amo del campo ya ha cosechado: recogiendo cada brizna de paja" ². Holderlin.

Introducción

En el artículo dedicado a la "tradición como sistema" ³ en Julio Cano Lasso, repasamos las concepciones que ligan la tradición a una racionalidad proveniente del campo científico. Esta racionalidad físico-matemática conlleva un tipo de temporalidad eucrónica, lineal y fluida, relacionada con la evolución de tipo biológico. También vimos cómo, ya con Burckhardt, se empieza a desentrañar otro tipo de posibilidades dentro del estudio de la historia y la tradición por medio de una temporalidad anacrónica, transversal a la historia, que hacía imposible todo intento de aplicación del sistematismo científico en arte. Julio Cano deja ver también esa convicción de que cualquier arquitectura de cualquier tiempo es impura e híbrida, y se conforma por medio de una incesante dialéctica entre tensiones y compromisos, formando un "organismo enigmático, dotado de una energía vital primaria y sin embargo armoniosa" ⁴ que transluce a su vez la impureza del tiempo. Esta intuición se hace patente en algunos textos, en los que nos habla de la necesidad de un "algo más" enigmático que sobrepasa lo racional, para que la arquitectura sobrepase a su vez la mera construcción ⁵.

Para analizar en qué consiste este conjunto de elementos no racionalizados y su modo de instrumentalización para el proyecto arquitectónico, haremos primero un repaso de la base conceptual en la que se apoya y, después, veremos cómo conecta con la noción de supervivencia warburgiana. Este sistema del "*Nachleben*" de Warburg y esta vertiente del método proyectual de Julio Cano deben afrontar una paradoja heredada de Burckhardt: reconocer la unidad de toda cultura, su organicidad fundamental –concepto muy querido por Julio Cano, que nos habla en todos sus escritos de la unidad de todas las artes y las ciencias–, pero rechazar tratar de definirla o aprehenderla como tal. [1] [2]. En ambos métodos se dejan las cosas en su estado de división, de desmontaje, trabajando solamente desde singularidades ⁶. Este mismo tema es tratado por T.S. Eliot ⁷.

Racionalidad científica y racionalidad vital

Si la primera crítica sobre la aplicación del método científico a las manifestaciones culturales humanas y el modelo de transmisión de la tradición basado en la imitación de un ideal proviene de Burckhardt, la siguiente, que supone ya una embestida abierta, se debe a su discípulo de la Universidad de Basilea, Friedrich Nietzsche. La primera intuición de Nietzsche es que el arte “está en el centro del remolino de la civilización”⁸.

Esta actitud de Nietzsche coincide con la concepción de la historia de Burckhard como lucha de fuerzas que actúan en una temporalidad impura. En Nietzsche, esas “fuerzas” se convertirán en la dialéctica vital entre los elementos apolíneos y dionisiacos y en la formulación de un nuevo modelo de tiempo⁹.

Nietzsche reivindica la vitalidad de la historia, y un devenir que ya no se puede entender como un objeto aislable dotado de sentido por sí mismo, lineal y de carácter continuo. Ya no vale el símil del cuadro de Burckhardt, pues es una imagen fija y duradera de algo que, para él, está en constante movimiento y metamorfosis. El devenir consiste en la polaridad entre la memoria y el olvido. La fuerza del pasado debe ser utilizada en beneficio de la vida, para actuar sobre la vida y no como mera acumulación de conocimiento.

La fuerza del pasado debe proyectarse en beneficio de la vida humana, siendo para esto igual de necesarios el elemento histórico –memoria– y el no histórico –olvido– que forman una relación de fuerzas en tensión, de cuya lucha nace el devenir como un “nudo de tensiones, un nudo siempre proliferante –un amasijo de serpientes–, algo así, en suma, como una extraordinaria complejidad puesta en marcha”¹⁰.

Todo este vitalismo de la historia, convertida en un juego de fuerzas dinámicas, se ve actualizado en el pensamiento de Ortega y Gasset.

Ortega comienza su libro *Historia como sistema*¹¹ enunciando que la vida humana es la “realidad Radical, en el sentido de que a ella tenemos que referir todas las demás (...) La vida que nos es dada, no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya (...) La vida es quehacer”¹². También nos desvela una característica esencial de este quehacer vital; la necesidad de elegir constantemente entre varias opciones, ya que sólo es impuesta la necesidad de un quehacer, no su especificidad. Para tomar estas decisiones, el hombre necesita tener una serie de creencias. Las creencias no pertenecen al mecanismo intelectual, sino que son una función vital cuyo sentido es orientar el quehacer: “El diagnóstico de una existencia humana –de un hombre, de un pueblo, de una época– tiene que comenzar filiendo el repertorio de sus convicciones. Son éstas el suelo de nuestra vida”¹³.

El repertorio de creencias humano tiene un carácter a veces incongruente, contradictorio e inconexo. No tiene una estructura lógica plena y no establece un sistema de ideas. Pero, aunque no conformen un sistema desde el punto de vista intelectual, sí lo hacen desde el punto de vista vital, y funcionan como un todo orgánico en el que se integran y combinan, siendo unas necesarias para las otras y para el conjunto, organizándose jerárquicamente en forma de estructura. Al tener esta estructura jerárquica, es imprescindible, para conocer su orden, localizar la creencia fundamental en la que se apoyan las demás. Para averiguar el estado de las creencias de una determinada sociedad o un determinado tiempo, es necesario compararlas con las de otras sociedades y tiempos. El resultado es más preciso cuanto mayor sea el número de relaciones comparativas establecidas.

Ortega, analizando la sociedad europea de 1935 y comparándola con la de 1900, encuentra grandes diferencias que achaca a la pérdida de la creencia principal que define como la “fe en la razón”. Esta fe en la razón suponía una total identificación entre el mundo real y el mundo pensado, que se corresponderían biunívocamente. No quedaría así nada en la realidad que no fuese transparente para la razón humana usada correctamente. Supone en fin, que la realidad “posee una estructura racional, es decir, que la realidad tiene una organización coincidente con la del intelecto humano”¹⁴.

La fe viva en la razón de 1900 pasa así a convertirse en una fe inerte en la razón en 1935 debido a la inoperancia de la ciencia precisamente en el campo de estudio del ser humano y en el de sus variadas manifestaciones. La ciencia, según Ortega, reduce su campo de validez al de la ciencia físico-matemática y biológica –ciencia natural–. La ciencia natural se ocupa de la naturaleza, con un éxito sin precedentes en la historia humana, y es operativa sobre el hombre sólo en cuanto ser natural. Es, en cambio, inútil en el estudio de la vida humana, es decir, el estudio de sus actividades, ocupaciones y quehaceres. Este fracaso de la racionalidad científica, unido a la utopía de creer que la solución a todos los problemas humanos –sociales, morales, etc.– llegará en el futuro de forma racional y científica, han producido el efecto de posponer estos temas en el presente. Estas evidencias de la imposibilidad de una ciencia de lo humano, producen la pérdida de la fe en la ciencia en el mundo occidental. A esta fe en lo puramente racional, opone Ortega la fe en la razón vital e histórica; “Lo humano se escapa a la razón físico-matemática como el agua por una canastilla”¹⁵.

Por otra parte, las ciencias de la naturaleza tienen como misión descubrir, bajo sus múltiples transformaciones y combinaciones, la consistencia fundamental de las cosas, lo esencial que persiste dentro de los cambios, lo que se suele llamar “su naturaleza”. Al ocuparse del hombre, la ciencia natural trata de aplicar el mismo método y busca “la naturaleza humana”. De ahí proviene precisamente su fracaso. Según Ortega, la causa de este fracaso es “que el hombre no es una cosa, que es falso hablar de la naturaleza humana. Que el hombre no tiene naturaleza”¹⁶. Para aprehender la vida humana se necesitan conceptos, categorías y métodos distintos a los aplicados a los fenómenos materiales. Así surgieron las “ciencias del espíritu”, ciencias morales o ciencias de la cultura¹⁷, que para Ortega adolecían del mismo mal que las ciencias naturales; buscar la esencia del hombre, en este caso, en el vago concepto de espíritu. Esto supone la búsqueda de lo inmutable en el ser como una consistencia que tiene los atributos de fijeza, estabilidad y actualidad¹⁸.

Así, en el idealismo, “la idea del tiempo servía de puente entre la unidad latente del ser y su aparente multiplicidad”¹⁹. Y es en esta “idea de “res” fundada en el ser idéntico, y porque idéntico, fijo, estático, previo y dado”, donde reside para Ortega, coincidiendo con Nietzsche, el mayor estorbo para aprehender los fenómenos humanos. Ortega renuncia a considerar la existencia de una lógica de lo real, aceptando sólo una lógica del pensamiento sobre lo real, por lo que considera el concepto de “espíritu” como naturalismo larvado y, por tanto, inválido también para enfrentar los problemas humanos, al ser, solamente, capaz de buscar la naturaleza del hombre²⁰.

La vida consiste para Ortega en hacer y elegir, y el hombre es el “ente que se hace a sí mismo”²¹ y que tiene además la posibilidad de determinar en cierto grado lo que va a ser, su “programa vital”. Este “programa vital” es el “yo” de cada hombre, elegido entre diversas opciones, y que tiene que ser decidido constantemente, inventándose de una forma original o por recepción de otras experiencias humanas: “inventó proyectos de hacer y de ser según las circunstancias (...) El hombre es novelista de sí mismo, original o plagario”²². La posibilidad de elección entre distintas opciones convierte al hombre, a la fuerza, en libre, ya que carece de identidad constitutiva, y su ser está obligatoriamente en constante modificación por él mismo. Así, el hombre es mera potencia para ser dentro de unas posibilidades limitadas, mientras su “naturaleza” –cuerpo y psique– no presenta variaciones reseñables. La vida humana no es una entidad que cambia, sino que está constituida precisamente por el cambio, por la metamorfosis.

Pero el ser humano, además de tener en su futuro todas las posibilidades de ser, tiene en su pasado todo lo que ya ha sido, y este pasado actúa sobre el presente y el futuro. Este “haber ya sido” nos previene de futuras líneas de acción que sabemos inviábiles por nuestra experiencia, que es un “conocimiento de lo que hemos sido que la memoria nos conserva y que encontramos siempre acumulado en nuestro hoy”²³.

Pero la vida es absoluta presencia y, por tanto, el pasado existe sólo en nuestro presente como actualidad. Así, el pasado representa el único ser, en el sentido estático, invariable y dado, que tiene el ser humano. Es lo único que el hombre tiene como “naturaleza” ya que el resto es lo que llamamos vivir, es decir, ir construyendo una vida en la que el hombre siempre es sucesivamente lo que no ha sido con anterioridad. Esto lleva a que la razón, al ocuparse de lo humano, no pueda ser referida al conocimiento del ser estático como en las ciencias naturales, sino que consiste en una narración, es una razón narrativa²⁴.

El hombre no tiene otra naturaleza que lo que ha hecho con anterioridad, regresando en su memoria. Y si la naturaleza es invariable en sus leyes, en cambio, la vida humana es progresiva, sin suponer esta idea de progreso una mejora automática. Progresar es “acumular ser, tesaurizar realidad”²⁵, pero hacerlo en el presente. “El pasado es fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy”²⁶, y la historia es un sistema de experiencias que, referido a una persona, se atesora en la memoria, y referido a una práctica²⁷, lo hace en una tradición.

Una vez perdida la fe en la ciencia, reducida a la fe en lo que tiene de útil, el hombre moderno necesita una nueva revelación que le provea de unas nuevas creencias como base de su vida. La nueva revelación debe proceder, según Ortega, de la instauración de la historia como razón histórica²⁸.

El método físico consiste en una renuncia al entendimiento del hecho global, a su separación en un “repertorio de hechos más simples”, que resulten inteligibles. La razón histórica en cambio no acepta nada como hecho aislado, sino que “fluidifica todo hecho”²⁹ en el conjunto del que proviene.

En esta búsqueda de la razón histórica como nuevo sustrato para las ciencias del hombre, es en el campo en el que se mueve Aby Warburg, que intenta buscar, mediante su concepto de “*Nachleben*” una nueva forma de articulación temporal y racional de los acontecimientos artísticos. Hemos visto anteriormente cómo Julio Cano es capaz de una utilización racional de la tradición mediante el método tipológico³⁰; pasamos ahora a explorar cómo el arquitecto intenta una productivización de ese equivalente personal de la tradición: la “memoria”. Esto se realiza por medio de un mecanismo emparentado con las investigaciones de Warburg, y que derivará en su segundo método proyectual: el método referencial.

Racionalidad y temporalidad de la supervivencia. El concepto de “*Nachleben*” en Warburg y en Julio Cano Lasso

En esta apartado empezamos analizando la deconstrucción que sufre la disciplina de la Historia del Arte a manos de Warburg. Esta deconstrucción se realiza por medio de la sustitución del “paradigma winckelmanniano” por un nuevo modelo que abandonaba la herencia metodológica de las ciencias naturales y suponía el nacimiento de una “Historia Cultural”. A partir del establecimiento de este modelo, que estudiaremos partiendo del concepto de “*Nachleben*”, iremos trazando en paralelo las coincidencias conceptuales con el método proyectual de Julio Cano. Este estudio paralelo nos ayudará a desvelar las coincidencias entre ambos y la existencia de un posible modelo teórico que, aunque no explicitado por el arquitecto, deberá ser posteriormente confirmado en su plausibilidad mediante el cotejo con su obra construida.

Se trata pues de un trabajo de crítica interpretativa que produce una hipótesis, que será transformada en tesis en vista de los resultados arrojados por el procedimiento de falsación con la realidad construida y dibujada. Este procedimiento pretende elevarse a crítica poética, no mediante la obtención de conclusiones teóricas definitivas y cerradas, sino mediante la implementación de instrumentos proyectuales dialécticos y, por tanto, activos y dinámicos. Estas herramientas, disponibles así para la creación de nuevos proyectos, deben ciertamente poder explicar, encuadradas en el ámbito de la obra de Julio Cano, los resultados formales, como derivados de la supervivencia del pasado en el presente como creencia básica en la práctica proyectual del arquitecto ³¹.

El carácter interpretativo de este trabajo surge para dar respuesta adecuada al carácter del objeto de estudio. En esencia, como veremos, tanto Benjamin como Warburg y el propio Julio Cano Lasso nos hablan de que las obras de arte o de arquitectura no se adaptan al modelo genealógico humano. Son, contrariamente y de acuerdo a su esencia, totalmente anacrónicas, ahistóricas y no se orientan por medio de patrones de nacimiento, madurez, decadencia y muerte, ni por un modelo de historia del arte evolutivo compuesto por un encadenamiento de estilos ³².

Es así mediante la interpretación, la crítica y la traducción como la vida de la obra, entendida como movimiento y metamorfosis constante, puede a la vez condicionar y ser condicionada por el presente. Es mediante la interpretación que “todo lo que alguna vez vivió y obró, continúa vivo y obrando” ³³. Es decir, es mediante la interpretación que el pasado y la tradición están vivos y pueden encarnar sus formas en el presente, no mediante la imitación, sino mediante su incorporación efectiva a la vida de las obras actuales.

Los modelos historiográficos de Warburg y Benjamin tienen en común *que* “la energía vital de lo que circula en las obras y la historia, los contenidos que habitan las imágenes no se hallan en posesión de “sujetos” capaces de dar razón de ellos. Se los descubre siempre después, de manera retroactiva, a través de las discontinuidades y la intermitencia propias de la vida de las obras” ³⁴. He aquí una importante reflexión que nos ayuda a diferenciar tres diferentes estratos semánticos comprimidos dentro del concepto de “*Nachleben*”: la influencia, la supervivencia y la pervivencia.

La “influencia” supone un acto de aprehensión consciente de una cierta parte del pasado. Sigue el funcionamiento de la aprehensión de la tradición culta explicitado por Salinas y T.S. Eliot, obteniéndose de una manera activa, mediante el esfuerzo y el estudio de esta tradición. Es pues una herramienta de tipo cultural que permite la relación del presente con el pasado y la interacción en ambos sentidos temporales. La influencia supone además un proceso selectivo que recupera lo valioso de una tradición, y una interpretación. Como explica convincentemente Harold Bloom en sus escritos, la interpretación errónea de las influencias es el motor de la creación artística. Su vigor creativo hace de las nuevas obras, no una repetición de sus predecesoras, sino una nueva y propia síntesis ³⁵.

La influencia es un proceso diferenciado claramente de la supervivencia y la pervivencia, cuya frontera es más difícil de dilucidar y que en este texto usaremos de manera indistinta, tal y como se usan por parte de los especialistas en los temas que tratamos. No obstante, establecemos una línea de demarcación teórica entre ambos conceptos que se basa en la existencia o no de un proceso selectivo en su fundamentación ³⁶.

Los modelos de Warburg y Benjamin, y el papel de la tradición en ellos, se fundamenta en el uso del concepto de “*Nachleben*” que dilucidaremos al final de este apartado. A continuación, iremos desgranando este concepto y veremos que tiene un estrecho paralelismo con el pensamiento y la obra de Julio Cano Lasso y su consideración, coincidente con Nietzsche, de la “memoria como material” de la arquitectura. Esta nueva centralidad del concepto de “*Nachleben*” produce un nuevo tipo específico de memoria correspondiente, y transforma todas las concepciones anteriores de la idea de tradición, rompiendo su carácter de flujo continuo y convirtiéndola en un proceso dialéctico, en una tensión entre las fuerzas de este flujo lineal y los vórtices que se forman en él. Dentro de este nuevo sistema de consideración de las relaciones entre pasado, presente y futuro, ya según Edgar Wind “no hay un relato de la historia, sino una madeja de la memoria” ³⁷. De esta manera, existiría un doble ritmo histórico que organiza de forma híbrida, impura y compleja la transmisión de una tradición. Un doble ritmo compuesto de permanencias y pervivencias.

La permanencia atiende a los componentes estables y continuos, que se transmiten de forma consciente y son seleccionados por su valor reconocido dentro de la tradición. El tipo de memoria que se le asocia –como hemos visto en el capítulo anterior– es el de la memoria colectiva de una sociedad. Esta memoria puede transmitirse de forma oral o instrumental, o de forma documental, y se adquiere mediante el estudio o el ejercicio de ciertas prácticas. En el campo de la pervivencia, en cambio, la historia se vuelve impura y anacrónica y el tipo de memoria asociado es el de la memoria personal, incluyendo sus elementos inconscientes y latentes. La pervivencia –*Nachleben*–, que podría tener su origen en el concepto de “residuos vitales” de Jacob Burckhardt, sería la manera de nombrar el modo temporal de esa impureza; se refiere a esos jirones de la vida pasada que vitalizan las obras presentes.

Nachleben proporciona por tanto un modo temporal nuevo a la transmisión de la tradición; un modelo anacrónico que rompe la supremacía del elemento permanente e implica toda una nueva teoría de la historia. La pervivencia de Warburg se diferencia del resto de teorías coetáneas y precedentes en que “no se le podía superponer a ninguna periodización histórica”³⁸. Es un concepto estructural, pero a la vez no nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la tradición para facilitar su estudio al ser una noción transversal a toda división cronológica. Nos hace volvernos conscientes del grado de complejidad de la idea de tradición y de su propia transmisión, que las hace inabarcables por medio de la memoria. Este proceso de transmisión está compuesto, tal como expresa el propio Warburg de una manera insistentemente dual y dialéctica, de “procesos conscientes e inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones”³⁹. Así pues, el modelo de pervivencia produce un anacronismo de la tradición y la historia, y lo hace en sus tres encarnaciones temporales. Anacroniza el presente, desacreditando al “espíritu del tiempo” sobre el que tantas veces están cimentadas las clasificaciones de tipo estilístico. El valor de una obra presente es para Warburg proporcional a la resistencia que opone a este espíritu. La pervivencia, además, anacroniza el futuro, abriendo una fisura en los modelos usuales de evolución. Por medio del descubrimiento de paradojas, inversiones de sentido y quiebros evolutivos, *Nachleben* es una “fuerza formativa” para el surgimiento de nuevas obras, y produce una nueva teoría de la evolución de los objetos artísticos llena de turbulencias que se mezclan con el flujo más uniforme. Por último, el modelo de pervivencia anacroniza el pasado, por medio de la localización del “origen” dentro de una temporalidad también impura de hibridaciones y sedimentaciones, de perversiones que lo conectan con el concepto de origen como remolino de Walter Benjamin. Esto hace perder al origen su carácter absoluto, reconociendo que tiene tanto pasado como nuestro presente.

El propio Cano se aleja de la visión racional de los procesos de creación cuando, en una conferencia impartida por Oriol Bohigas, interpela al conferenciante para pedirle una puntualización en torno a la componente cultural y crítica que debe intervenir en este tipo de fenómenos humanos⁴⁰. En su intervención se pueden identificar una serie de parámetros que claramente conectan el pensamiento de Cano con todo lo anteriormente expuesto, como son el alejamiento de posturas puramente racionales, la inclusión de elementos “inconscientes”, y la consideración de elementos de racionalidad de carácter “vital” frente a la razón pura de tipo científico. Pero lo que llama poderosamente la atención es, sobre todo, la insistencia en la concentración en el individuo, en elementos que residen en la propia memoria personal de la capacidad de creación. Es esta productivización de la memoria personal lo que nos va a ocupar a continuación.

Leer lo que nunca fue escrito

Según Georges Didi-Hubermann, “el modelo de *Nachleben* no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria, de un retorno”⁴¹. Para llegar a esta fecundidad, Warburg insiste en el carácter dialéctico del modelo de pervivencia. La idea de tradición asociada a este modelo supone una tensión; “un drama que se representa entre el curso del río y sus propios remolinos”⁴² y, además conlleva, como hemos dicho con anterioridad, un tipo específico de memoria y una nueva manera de rememoración, que es especialmente claro en el pensamiento de Walter Benjamin.

Para Benjamin, la tradición y la historia, en su conjunto, no serán ya más un relato, sino una imagen dialéctica de la memoria. La tradición pasa así a ser una colección de imágenes que, instaladas en la memoria, se recuperan por medio de un proceso de rememoración cercano a la agnición de los antiguos trágicos griegos⁴³. Estas imágenes se relacionan con el pasado de una forma dialéctica, y es por medio de ellas y de su lectura e interpretación, solo en el ahora, que la tradición puede ser actualizada⁴⁴.

Así, el pasado de la tradición solo puede ser aprehendido desde el ahora, desde el instante en que entra en constelación con el presente⁴⁵. El recuerdo, en vez de tomar la forma ordenada y cronológica de una autobiografía, se compone de fragmentos dispersos que componen una topología⁴⁶. La rememoración, en Benjamin, supone la exploración de una constelación de recuerdos que, en forma de imágenes, retornan con una nueva lectura actual, y se deben recomponer formando un orden nuevo⁴⁷.

Esta concentración de la memoria en lo ínfimo, en lo cotidiano y lo trivial, lleva a una nueva valoración de estas categorías contenidas en la memoria como “importantes” para el proceso creador, en lo que se puede calificar como una *rhopografía* de la memoria. Este procedimiento, que parafraseando a José Manuel Cuesta Abad, puede ser definido como “método que colecciona imágenes dialécticas mediante la yuxtaposición de vestigios micrológicos del pasado en constelación con el presente”⁴⁸, constituye el núcleo del método productor de sentido, tanto en la actividad proyectual de Julio Cano, como en la configuración del Atlas Mnemosyne de Warburg. Ambos métodos producen una “tensión dialéctica entre un pasado disgregado y su reintegración en un orden nuevo del presente” por medio de la relectura de los materiales –imágenes– “fragmentarios, marginales, excéntricos, preliminares, excedentes”, coleccionados “mediante criterios de afinidad o semejanza que anulan sus funciones utilitarias de origen” y que producen nuevo sentido, a través de su articulación dentro de ese nuevo orden “ínédito y extraño”⁴⁹, que no supone la creación de una nueva construcción sistemática, sino de un montaje en el que interviene un “azar objetivo”⁵⁰.

Este procedimiento de construcción de un método, por medio del montaje, se ve perfectamente representado por la figura de Julio Cano. Al igual que otros arquitectos, como Peter Zumthor, Cano provoca en su método proyectual una convivencia forzosa entre dos tipos de clasificación. En él convive el carácter de “archivo vivo” que tiene el uso de la tradición como un sistema, con el carácter de “colección” que ofrece esta nueva productivización de la tradición filtrada por la memoria personal. Vemos así que, los modos de adquisición de la materia prima utilizada para la producción de nuevos objetos arquitectónicos que actualicen y fertilicen la transmisión de la tradición, siguen dos modelos alternativos que se solapan: el modelo del archivo y el modelo de la colección. La persona que archiva, clasifica estableciendo categorías que analizan lo real, lo divide según sus necesidades y es capaz de darle un orden nuevo. El orden del archivo es siempre un orden lógico, racional y transmisible. Es el orden de la tradición como sistema evolutivo, que selecciona y discrimina lo mejor y lo más valioso. El orden de la colección, en cambio, es el orden de la rememoración. Los objetos ya no aparecen ligados por razones lógicas, sino por campos de sentido que, como campos magnéticos, conectan los elementos entre sí y con un referente enigmático.

Igual que en el concepto de coleccionismo descrito por Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*, los objetos de las constelaciones de Julio Cano son desligados de sus funciones originarias para poder establecer unas nuevas relaciones que se oponen a su utilidad y caen bajo la órbita de su “completitud”. Se construye un nuevo orden histórico que ayuda a paliar la aleatoriedad y el capricho de la simple yuxtaposición. Las referencias de Julio Cano se convierten en “Ur-objetos” cuya singularidad representa a un orden ya no sistemático, sino sorprendente y productor de nuevos sentidos alejados de lo obvio, útiles para la posterior creación.

La recomposición de lo fragmentado es un proceso dialéctico que surge de la polaridad entre “el pasado disgregado y su reintegración en un objeto nuevo del presente”⁵¹. Este objeto alcanza una nueva completitud basada en las diferentes relaciones establecidas con los otros objetos y en la creación de novedosos campos de sentido. En este tipo de operaciones pre-proyectuales, no se aspira al conocimiento sistemático, sino a la ejecución de un “ejercicio táctico”⁵² que se ejemplifica con el concepto escolástico de tratado, con la configuración de atlas o de teatro universal, modelos todos ellos basados en “el camino de rodeo, el desvío, la digresión”⁵³ y en el método del montaje⁵⁴.

Este coleccionismo productivo tiene dos características que le son propias y que lo hacen especialmente apto para su “posproducción” en el establecimiento de nuevas relaciones de los materiales de la memoria; se convierte así en el material de construcción del propio proyecto; su carácter micrológico –utilización de lo ínfimo, lo referente al detalle y a lo banal y cotidiano– y su carácter exergonal –reutilización de lo desechado, de lo olvidado y de lo ruinoso– que se unen en una *rhopografía*⁵⁵.

Así, los restos desechados del pasado por la tradición evolutiva, que representan, por ejemplo, las ruinas de los castillos, son coleccionados por Julio Cano perdiendo su valor de uso original, para pasar a estar cifrados en cuanto a una serie de caracteres extraídos de la memoria [3]. Estos caracteres no hacen referencia a las virtudes que los podrían haber hecho dignos de una descendencia tipológica, sino a rasgos micrológicos, cotidianos, insignificantes y sobrantes⁵⁶.

Así, los castillos pasan a ser representados por la cifra de sus fosos arruinados e inútiles ya para ningún fin práctico. En cambio, serán reutilizados recurrentemente como imagen de resguardo, ya no frente al enemigo, sino frente al ambiente humanizado y tecnológico. El recuerdo del camino de acceso, intrincado y ceremonioso por motivos defensivos –buscando la exposición máxima del visitante al armamento desplegado en las murallas–, la monomaterialidad creada por su propia ruina, su relación topológica entre exterior e interior y entre vacío y lleno, sus formas derivadas de la antigua poliorcética, pasan a ser coleccionadas y nuevamente cifradas, desvinculándose de sus usos antiguos y entrando en constelación con las necesidades programáticas y constructivas del presente. Es decir que, al codificar de manera personal, por medio de la rememoración, las características del objeto de referencia, se produce un nuevo campo de sentido inevitablemente subjetivo y potencialmente

fértil para el proyecto. Por ejemplo, la traducción de las formas curvas y poligonales de la ingeniería bélica tradicional que surge de una constelación con una característica funcional presente: la forma que sirve para obtener una visión y un alcance panorámicos con fines defensivos, se usa para obtener el mismo tipo de visión panorámica en la sala de control de la Estación de Comunicaciones por Satélite de Buitrago de Lozoya [4] o en el ámbito doméstico, para producir una inmersión de los espacios interiores en el verdor envolvente de un jardín, como en su propia casa de La Florida [5]. No son formas extrapoladas de forma directa, ni siquiera por medio de una metáfora cruda, sino por medio de un procedimiento dialéctico y metonímico que enlaza el elemento tradicional con un nuevo sentido, fruto de una exégesis, en este caso de carácter funcional. Esta desvinculación de la utilidad original, produce además, en este caso, una curiosa inversión topológica: lo que antes era defensivo y se situaba en el perímetro exterior de la forma cerrada, ahora tiene un carácter de apertura hacia un espacio interior acotado, pero que guarda en cambio la consideración, por parte del arquitecto, de “espacio de la naturaleza”, aunque en realidad sea ya no el espacio del que la construcción se protege, sino el espacio protegido al que el edificio se vuelca.

Productivización de la memoria personal

Podemos considerar que dentro del campo sintáctico del proyecto arquitectónico –el que se dedica a la formación de su propio orden, de sus propias reglas y componentes, que conforman un todo de carácter estructural–, y después de la abolición, por parte de la modernidad de principios de siglo, de los sistemas compositivos basados en un lenguaje, el clásico, de carácter normativo y universal, se abre un campo de incertidumbre que va siendo ocupado progresivamente por lo que denominamos “poéticas de la cotidianidad”, de lo personal.

Esta situación concierne de manera general a la condición del individuo como productor dentro de los nuevos sistemas técnicos modernos. Paradójicamente, a la vez se hace evidente que, según aumenta la complejidad técnica, disminuye la cuota de participación individual dentro del conjunto.

Como explica De Certeau ⁵⁷, el individuo debe valerse de operaciones tácticas mediante las que transforma los “inputs” que recibe en producciones personales que construyen un lugar propio dentro del conjunto social y cultural dominante. Estos lugares propios desde los que parte la creación de algo nuevo, se hacen posibles desde la productivización de la memoria personal en la que se acumulan los hechos cotidianos. Lo cotidiano es el alimento de la producción sintáctica arquitectónica moderna. La producción original es el resultado de la manipulación personal a partir de un consumo de objetos y actividades en muchos casos aparentemente banales.

El arquitecto moderno, en contraposición al clásico, se nutre de sus vivencias en el consumo que hace de su cotidianidad. Está precisamente en la cualidad de la subversión, de la exégesis de esos lugares comunes –y no en la calidad de estos–, el germen que proporcionará validez y calidad a la actividad proyectual, que pasa a ser un tipo de producción silenciosa, oculta, astuta y secreta.

Esta condición del productor moderno, bien caracterizada en los héroes de la cotidianidad de la literatura del siglo XX –el Ulises de Joyce o el hombre sin atributos de Musil–, se ejemplifica en la novela *Cosmos* de Gombrowitz con las frases: “he debido, usted lo comprende, recurrir siempre más a todo tipo de placeres pequeños, casi invisibles, provechosos accesorios (...) usted no tiene idea cuánto, con estos pequeños detalles, se hace uno inmenso; es increíble cómo crece uno” ⁵⁸. O con Martin Walser, cuando dice que: “cuanto más le falta a uno, más hermoso puede hacerse lo que uno ha de movilizar para soportar esa ausencia” ⁵⁹.

Así, el arquitecto moderno, a falta de la norma externa impuesta por los estilos clásicos, construye su archipiélago de la memoria y lo hace en una forma dispersa pero llena de conexiones analógicas entre sus elementos. Entre éstos navega, y gracias a las coordenadas referenciales que proporcionan, es capaz de avistar nuevos archipiélagos. Dentro de este tipo de operaciones productivas, se enmarca el método referencial de Julio Cano, que se vale de las constelaciones de imágenes, ajenas o reelaboradas por el propio arquitecto, extrayendo de ellas una serie de herramientas proyectuales que establecen una relación dialéctica entre ciertas características formales o conceptuales, casi siempre de carácter micrológico y *rhopográfico*, de las referencias. Julio Cano obtiene así una nueva serie de instrumentos sintéticos utilizables para los proyectos de las referencias extraídas de su memoria personal, en un juego similar al de unas “matrioskas” en las que la forma exterior de cada capa no solo es diferente a su forma interior, sino que tiene un diferente estatus metodológico. Extrae herramientas de formas, procedimientos de conceptos estáticos, nuevos usos a partir de antiguas técnicas, a partir de ese “camino de rodeo” benjaminiano similar a una investigación filológica que extrajera unas palabras de otras sin importarle los cambios de significado, o los de categoría gramatical, las mutaciones dialectales, o las importaciones desde otros campos semánticos o idiomáticos.

Estas operaciones de carácter táctico –es decir, basadas en la oportunidad de lo hallado en el propio proceso– y pragmático –es decir, siempre referidas a la utilidad y pertinencia interior al propio proceso– producen sus hallazgos dentro de una lógica modal y difusa muy distinta a la lógica evolutiva del método tipológico. Estos hallazgos, a su vez, se incorporan a una sintaxis proyectual cuya estructura general es la de la racionalidad moderna. Se produce así una variabilidad de las respuestas arquitectónicas que, dentro de la funcionalidad, incorpora elementos provenientes de los campos experienciales propios del arquitecto. La determinación de esos campos y sus medios de explotación es el objeto del procedimiento que hemos nombrado como “método referencial”.

La memoria como material de la arquitectura

Las conexiones, vínculos, yuxtaposiciones y antinomias de una colección, remiten a un concepto de tiempo asociado también a la memoria personal ⁶⁰.

Este concepto central, que proviene de los fragmentos póstumos de Nietzsche, dice así: “¡Y si la memoria y la sensación fueran el material de las cosas!” ⁶¹. Y nosotros añadimos: ¿Y si la memoria fuera el material de la arquitectura?

Si en Nietzsche aparece la memoria comprendida como material de las cosas mismas, esta tiene un carácter de material plástico capaz de soportar todas las metamorfosis. Metamorfosis que nos hablan del difuminado relativo de las huellas de la historia y la tradición mediante sus sucesivas transformaciones ⁶².

Es decir, la fuerza plástica permite a la tradición absorber las singularidades, las formas abandonadas y rotas, fracasadas, y que pasen también a formar parte del mismo organismo histórico. Lo universal se deforma bajo la presión de cada fenómeno particular, en un modo que nos recuerda a la doble adaptación de la tradición por las obras del presente y de las obras realmente novedosas de la actualidad por la fuerza de la tradición. Explicada por T.S. Eliot, para Didi-Huberman, este concepto de la plasticidad del tiempo histórico debe ser matizado, y propone calificarlo como un material semi-plástico, capaz de deformarse pero también de quebrarse, rompiendo la “continuidad histórica allí donde el tiempo no tenía la plasticidad requerida” ⁶³. Un material que admite tanto los procesos plásticos de las latencias como los frágiles de las crisis sin que éstas lo destruyan.

Así, Nietzsche se opone a la tradición y a la historia que mantienen una forma fija, sin verse animadas, modificadas, e incluso engendradas desde el presente. Se opone al uso de la tradición del positivismo, que obtiene unas formas de otras mediante un proceso selectivo fijado por la idea de “lo mejor” y, basado en una causalidad que, ante la oscuridad del objeto de estudio, presente una forma casi de rito propiciatorio del bien y protector frente al mal. Así, mediante este método lineal, se obtienen causas de fenómenos que deben cumplir con la condición de ser tranquilizadoras del sentimiento de impotencia y temor ante lo inaprehensible. Frente a la historia tranquilizadora del positivista, que se cree científica, pero que mata el pasado y lo hace inútil para la vida actual, presenta la historia en la que “sobrevive” el pasado, cuyo objeto es la fuerza superviviente y metamórfica en la que el propio historiador está inmerso. Propone que la historia y la tradición sean convertidas en obra de arte, con lo que el arte pasa a ser el centro de la disciplina histórica.

La tradición entonces “se mueve, difiere de sí misma, despliega su semiplasticidad” ⁶⁴ y lo hace dialécticamente, a la vez de forma fluida y frágil. Así la “supervivencia” –*Nachleben*– “ofrece la formulación dinámica, específica, histórica, de un síntoma del tiempo” ⁶⁵. Un síntoma, desde el punto de vista del tiempo histórico, es: “la ritmicidad muy particular de un acontecimiento de supervivencia: efracción –surgimiento del Ahora– y retorno –surgimiento del Antaño– mezclados. O, dicho de otro modo, será la concomitancia inesperada de un contratiempo y de una repetición” ⁶⁶.

Esta consideración de la memoria como material de las cosas mismas nos parece especialmente pertinente en la arquitectura. La arquitectura, como la disciplina creativa más dependiente de lo material, establece una particular tensión entre dos polos cuya conexión no es en cambio evidente. Los polos de la materialidad física y la memoria personal del arquitecto, que abren un campo de estudio respecto a cómo la rememoración de lo vivido, de lo que ha hecho mella en nuestra memoria, establece una conexión con la categoría de lo material. Esta conexión se despliega en dos aspectos memorísticos: el recuerdo consciente de lo vivido y la supervivencia en nuestra memoria de síntomas de vivencias olvidadas ⁶⁷. Es esta sintomatología del recuerdo, de la que ahora nos estamos ocupando, la que nos llevaría a establecer un ficticio “Atlas Oblivionalis”, un atlas de nuestros recuerdos latentes y olvidados que conectan con esa *rhopografía* y micrología memorística, que es la que daría realmente el peso material a los recuerdos. Esta característica es especialmente evidente cuando Julio Cano alude a los tejares de ladrillo, que recuerda integrados en el paisaje castellano, o a los “detalles humildes” que fundan una constelación productiva en sus proyectos de viviendas ⁶⁸. [6]

El material de la arquitectura no es la piedra, el ladrillo o la cal, sino el recuerdo vivo de estos materiales, en referencia a experiencias pasadas que aparecen como síntomas en el proyecto [7]. Es una arquitectura hecha desde la memoria como

material, más que desde la consideración de los materiales por sí mismos. Ejemplos de esta sensibilidad los podemos encontrar en Peter Zumthor⁶⁹ y en un texto suyo dedicado a la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura, donde aparece también la relación entre la memoria, el proyecto y el material de una manera explícita⁷⁰. El material de la arquitectura convertido en imagen de nuestra memoria. Memoria de un ambiente pasado que, al ser rememorado, entra en constelación con el material físico y lo llena de sentido. El sentido que "surge cuando se logra suscitar en el propio objeto arquitectónico significados de determinados materiales constructivos que únicamente son perceptibles en ese objeto de esta manera"⁷¹.

Así, para concluir, podemos decir con Cuesta Abad que "la rememoración busca en el pasado la imagen semioculta en la que pueda reconocerse el futuro (...) se orienta hacia el pasado para buscar cuanto en él pueda haber de premonitorio (...) una escritura que lee y recuerda un futuro anterior al mismo tiempo. Se trata pues de leer el presente según el pasado, de reconocer en el pasado los signos de un presente aún por venir"⁷².

Notas:

¹ SOFOCLES. *Ayax*. Madrid: Gredos, 2010. Versos 646-647.

² HOLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Libros Hiperión, 1987. p. 33.

³ MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "La tradición en el pensamiento arquitectónico de Julio Cano Lasso. La tradición como sistema". *ZARCH 4. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*. Octubre 2015. pp 86-97.

⁴ DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 72.

⁵ "(...) Una seria actitud racionalista no consiste en aplicar una fórmula general a la solución de todos los problemas e implica un análisis profundo de cada problema planteado y la lógica de actuar en consecuencia. Y entre los parámetros principales que intervienen en cada problema de arquitectura están, además del programa, la influencia del medio, el entorno, las técnicas y materiales disponibles, y las leyes de la economía, entendida en el sentido amplio de las leyes que gobiernan la naturaleza. Y lógicamente, la intervención de estos parámetros diversos da lugar a soluciones diversas a partir de los mismos principios. (...) Pero además existen raíces culturales, vivencias y emociones estéticas que no pueden ni deben ser soslayadas, ya que si así fuera, el hombre actuaría como un robot, con la frialdad de una máquina (...) En mi caso estos elementos han sido fundamentales en la forma de hacer arquitectura". CANO LASSO, Julio. "Conferencia en la Escuela de Arquitectura de Bruselas, 1993". En: CANO LASSO, Julio. *Cano Lasso. 1949-1995*. Madrid: MOPU, 1995, p. 22.

⁶ Este artículo es una exploración casi exclusiva de la base teórica con la que posteriormente analizar el método proyectual y la obra de Julio Cano. Este análisis crítico de la obra no tiene cabida aquí por motivos de espacio y se puede encontrar en otras publicaciones de los autores en las revistas *VLC*, *BAC*, *ZARCH*, *Urbano*, *Constelaciones* y *REIA* que se enumeran en la bibliografía.

⁷ "La pregunta que se plantea en este ensayo es si existen condiciones permanentes en ausencia de las cuales sea imposible alcanzar una cultura superior. Si logramos contestar, ni siquiera en parte, esta pregunta, debemos ponernos inmediatamente en guardia frente al error de intentar crear esas condiciones con el fin de mejorar nuestra cultura. Si en este ensayo se llega a alguna conclusión definitiva es seguramente esta: que la cultura es algo que no podemos alcanzar deliberadamente. Es el producto de un conjunto de actividades más o menos armónicas, cada una de las cuales se ejerce por ella misma. El pintor debe concentrarse en su lienzo, el poeta en su máquina de escribir, el funcionario en la resolución justa de los problemas que se le van presentando sobre la mesa". ELIOT, T. S. *Notas para la definición de la cultura*. Barcelona: Bruquera, 1984, p. 23.

⁸ Pretende, desde el ámbito filológico, encontrar la manera de: "no solo de examinar el arte desde la óptica de la ciencia sino también de examinar la ciencia desde la óptica del artista, o incluso el arte desde la óptica de la vida. Una manera de reafirmar que el historiador no está en posición de puro y simple dominio sobre su objeto de saber, sino que forma parte de él, y de manera vital (...) No se encuentra ante su objeto como ante algo objetivable, cognoscible, rechazable a distancia en el puro pasado de la historia. Ante cada obra nos vemos concernidos, implicados en algo que no es exactamente una cosa sino más bien una fuerza vital que no podemos reducir a sus elementos objetivos". DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, pp. 128-129.

⁹ En el "Nacimiento de la tragedia", que influiría posteriormente en el concepto de "Pathosformel" de Warburg mediante el que lo que sobrevive en una cultura es el elemento trágico; "lo más rechazado, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. Lo más muerto, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también lo más vivo en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional". *Ibid.* 138.

¹⁰ *Ibid.* 141.

¹¹ ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza, 2008.

¹² *Ibid.* 13.

¹³ *Ibid.* 14.

¹⁴ *Ibid.* 17.

¹⁵ *Ibid.* 27.

¹⁶ *Ibid.* 27.

¹⁷ Es llamativa la coincidencia terminológica entre las "ciencias de la cultura" de Ortega y la "Kulturwissenschaft" de Warburg.

¹⁸ Ya desde Aristóteles se "busca en la cosa mudable lo que en su cambio no varía, lo que en su movimiento permanece (...) el principio invariable de las variaciones". *Ibid.* 32.

¹⁹ Para Ortega el ser humano: "No es su cuerpo, que es una cosa; ni es su alma, psique, conciencia o espíritu, que es también una cosa. El hombre no es cosa ninguna, sino un drama, su vida, un puro y universal acontecimiento (...) La vida es quehacer. Su modo de ser es formalmente ser difícil, un ser que consiste en problemática tarea. Frente al ser suficiente de la sustancia o cosa, la vida es el ser indigente, el ente que lo único que tiene es, propiamente menesteres" *Ibid.* 32.

²⁰ *Ibid.* 37-38.

²¹ *Ibid.* 38.

²² *Ibid.* 39.

²³ *Ibid.* 43.

²⁴ "La vida solo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica (...) El hombre se va haciendo un ser en la serie dialéctica de sus experiencias. Esta dialéctica no es de la razón lógica, sino precisamente de la histórica (...) En suma, que el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene... historia. O lo que es igual; lo que la naturaleza es a las cosas, es la historia – como *res gestae*– al hombre". *Ibid.* p. 48.

²⁵ *Ibid.* 52.

²⁶ *Ibid.* 52-53.

²⁷ Según definición del término de MacIntyre en: MACINTYRE, Alasdair. *After virtue. A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981.

²⁸ "Se trata de encontrar en la historia misma su originalidad y autóctona razón (...) La razón histórica es pues, ratio, logos, riguroso concepto (...) Al oponerla a la razón físico-matemática no se trata de conceder permisos de irracionalismo. Al contrario, la razón histórica es aún más racional que la física, más rigurosa, más exigente que esta". ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza, 2008, p. 59.

²⁹ *Ibid.* 59.

- ³⁰ Ver nota 3.
- ³¹ Ver nota 6.
- ³² "La historicidad específica de las obras de arte es de índole intensiva y no se revela en la historia del arte sino solo en la interpretación (...) En la interpretación, las relaciones entre las obras de arte se presentan como externas, aunque no sin relevancia histórica" BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. Libro 1. Volumen 2. Madrid: Abada, 2012. pp. 392-393.
- ³³ VARGAS, Mariela S. "La vida después de la vida. El concepto de Nachleben en Benjamin y Warburg". *Themata*, Revista de Filosofía. n° 49, enero-junio 2014, pp. 317-331. p. 320.
- ³⁴ *Ibid.* 329-330.
- ³⁵ En una frase que condensa lo anterior añadiendo el componente del anacronismo, muy ligado a Warburg, Bloom nos cuenta que "los grandes escritores (o arquitectos) no eligen a sus precursores fundamentales; son elegidos por ellos, pero poseen la inteligencia de transformar a sus antecesores en seres compuestos y, por tanto, parcialmente imaginarios". BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 21. El añadido entre paréntesis es de los autores del artículo.
- ³⁶ Siguiendo una reciente investigación sobre el tema, "El interés por la temática de la vida se desdobló, por un lado, en la reflexión evolucionista en torno a la supervivencia (*Survival, Überleben*) y en el estudio dentro de la historia de los fenómenos de "pervivencia" (*Afterlife, Nachleben*) por el otro (...) Dentro del plexo semántico en el que se inscribe el concepto "Nachleben", se encuentran también "Überleben" y "Fortleben", que significan "supervivencia" y "pervivencia", respectivamente, dos términos que traducen también el concepto "Nachleben" y que si bien aparecen como sinónimos, tienen un matiz semántico diferente. A diferencia de "pervivencia", que es en cierto sentido más neutra, "supervivencia", en tanto que es un concepto básico de la teoría evolucionista de Darwin tiene una carga teórica de la que aquella carece. Mientras que "supervivencia" implica la superación de algún obstáculo y esfuerzos adaptativos dirigidos a ello y está inmediatamente ligada al "survival of the fittest" y a la lucha por la existencia, "pervivencia" expresa más bien la permanencia de algo con vida, a pesar de que muchas otras cosas hayan cambiado o desaparecido. Lo que pervive tiene una sobre-vida, una vida después de la vida, que se despliega sin luchar necesariamente contra algo que se le opone, sino que posee una suerte de energía y temporalidad propias". VARGAS, Mariela S. "La vida después de la vida. El concepto de Nachleben en Benjamin y Warburg". *Themata*, Revista de Filosofía. n°49, enero-junio 2014, p. 324.
- ³⁷ WIND, Edgar. *A bibliography of the survival of the classics I*. Introduction. Londres: Cassel, 1934. p. VI.
- ³⁸ DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 75.
- ³⁹ Warburg citado por Gombrich. GOMBRICH, E.H. *Aby Warburg, an intellectual biography*. Chicago: The University of Chicago Press-Phaidon, 1986, p. 115.
- ⁴⁰ "Queda la duda de si tal componente incluye también otros aspectos más personales y profundos de la naturaleza humana. Se corre el riesgo de prestar atención solamente al ropaje circunstancial que cubre lo íntimo y esencial del individuo. En mi opinión la energía e impulso creadores tienen su origen en algo más profundo y vital que, a veces, se manifiesta incluso en forma no racional y acultural, y que no puede ser eliminado sin privar a la creación arquitectónica de uno de sus estímulos y componentes potencialmente más valiosos" CANO LASSO, Julio. *Cano Lasso. 1949-1995*. Madrid: MOPU, 1995, p. 26.
- ⁴¹ DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p. 79.
- ⁴² *Ibid.* 83.
- ⁴³ La agnición es el reconocimiento en la tragedia griega de una persona cuya identidad se ignoraba o el descubrimiento por parte de un personaje de su verdadera identidad.
- ⁴⁴ En sus conocidas tesis sobre el concepto de historia podemos leer: "la verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad (...) es una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella (...) Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo "tal y como propiamente ha sido". Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro (...) Así, en cada época es preciso intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que siempre se halla a punto de avasallarla". BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. Libro 1. Volumen 2. Madrid: Abada, 2012, p. 307.
- ⁴⁵ y "devienen compenetrados o unificados monádicamente en una imagen dialéctica, como si tiempos distintos y distantes se concentraran de improviso en torno a un punto temporal cuyo resplandor suspende de pronto el devenir lineal y monocorde del curso cronológico" CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004, p. 38.
- ⁴⁶ un "laberinto inextricable entre cuyos pliegues se esconden figuras instantáneas del pasado y del presente ligadas por semejanzas y correspondencias imprevistas" *Ibid.* 22-23.
- ⁴⁷ El que recuerda "descubre siempre nuevos pliegues por desdoblarse que envuelven la auténtica clave, cada vez más pequeña hasta lo ínfimo, de un microcosmos evocado en expansión decreciente" *Ibid.* 23.
- ⁴⁸ *Ibid.* 79.
- ⁴⁹ *Ibid.* 70-71.
- ⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, H, 3,I., p. 227.
- ⁵¹ CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004, p. 70.
- ⁵² *Ibid.* 71.
- ⁵³ *Ibid.* 72.
- ⁵⁴ "Las imágenes dialécticas son pues las figuras de una forma de exposición cuyo modelo constructivo se basa en la detención, la interrupción y la recomposición de elementos discontinuos y heteroclitos (...) Objetos fragmentarios del pasado y del presente se yuxtaponen dando lugar a la unidad de su co-legibilidad instantánea. Esta colección legible de "lo-uno-y-lo-otro" solo puede exponerse a través de un método compositivo que reconduce a ciertas formas epocales del arte moderno: (...) el collage (o montaje)" *Ibid.* 76. El añadido final entre paréntesis no es parte de la cita.
- ⁵⁵ La *rhopografía* definida por José Manuel Cuesta Abad como: "método de escritura histórica que colecciona imágenes dialécticas mediante la yuxtaposición de vestigios micrológicos del pasado en constelación con el presente". *Ibid.* 79.
- ⁵⁶ Glosando las virtudes de las fortalezas castellanas, Julio Cano dice: "Muchas arquitecturas mutiladas, erosionadas por la fuerza del viento y del hielo, nos ofrecen inapelables lecciones constructivas y estéticas, al destacar, dramáticamente desnudas, lo esencial de las formas y los materiales en plenitud expresiva (...) En Coca la tradición histórica es larga. El castillo está sobre la fortaleza romana donde nació el Emperador Teodosio. Si en las partes altas del castillo el manejo del ladrillo alcanza el más alto grado de virtuosismo –debido sin duda a los alarifes mudéjares– es en los fosos y muros de contención donde llega a su más emocionante funcionalidad y potencia expresiva (...) El castillo (de Garcimuñoz) fue desmantelado y sus fuertes torreones y gruesos muros aún se yerguen al paso de los siglos sobre un humilde caserío" CANO LASSO, Julio. "La arquitectura en el paisaje". En: *Julio Cano Lasso 1 (1920-1975) Medalla de oro de la Arquitectura*. Arquitectos n° 123. Madrid: CSCAE, 1991, pp. 87-88.
- ⁵⁷ El individuo está "cada vez más limitado y cada vez menos relacionado con estos vastos medios, el individuo trata de desprenderse de ellos, pero sin lograr salir (...) le queda entonces el recurso de valerse de ardidés para con ellos, de poner en práctica "jugarretas", de encontrar en la megalópolis electrónica y computerizada "el arte" de los cazadores o de los campesinos de antaño" DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- ⁵⁸ GOMBROWITZ, Witold. *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral, 2002, p. 168.
- ⁵⁹ Citado en: ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 81.
- ⁶⁰ Como explica, aunque refiriéndose en este caso al cine, Andrei Tarkovski: "el tiempo es una condición vinculada a la existencia de nuestro "yo". Es el ambiente que nos alimenta y muere cuando se desgarga el vínculo entre existencia y condición de la existencia, cuando muere el individuo y con él el tiempo individual (...) Pero quede claro que yo no estoy ahora pensando en el tiempo lineal, sin el que nada se puede hacer, ningún paso se puede dar (...) Tampoco la historia es el tiempo; ni siquiera la evolución. Los dos términos hacen referencia a una sucesión. Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana (...) el tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una moneda (...) El hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido su memoria, está preso en una experiencia insólita. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible (...) En cierto sentido, lo pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece como el agua entre las manos. Su peso material no lo adquiere sino en el recuerdo" TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002, pp. 78-79.
- ⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos. Volumen 1. 1869-74*. Madrid: Tecnos, 2010. Fragmento XIX, 14.

- ⁶² Una fuerza plástica del devenir que es definida así: "Para determinar (...) el límite a partir del cual el pasado debe ser olvidado si no se quiere que se convierta en el enterrador del presente, habría que saber con precisión cual es la fuerza plástica del pueblo, de la civilización en cuestión, y me refiero con ello a esa fuerza que permite a cada uno desarrollarse de manera original e independiente, transformar y asimilar las cosas pasadas o ajenas, curar las heridas, reparar las pérdidas, reconstruir sobre su propio fondo las formas rotas" *Ibid.* Fragmento XIX.
- ⁶³ DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, p.147.
- ⁶⁴ *Ibid.* 152.
- ⁶⁵ *Ibid.* 152.
- ⁶⁶ *Ibid.* 152.
- ⁶⁷ Por "síntoma" entendemos una manifestación perceptible de un fenómeno que permanece oculto. El síntoma muchas veces no tiene relación lógica, aprehensible inmediatamente, con el fenómeno al que se asocia. Otras veces es a la vez causa y efecto del otro fenómeno, entrando en resonancia con él.
- ⁶⁸ "los pavimentos de canto de morro y ladrillo alfombrados por las violetas y el musgo que crecen entre sus fisuras: esto también es arquitectura; el arquitecto no puede descuidar estos detalles húmedos, debe ser observador atento y delicado, con ese pequeño mundo vivo y contar con él a la hora de imaginar sus proyectos". CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1980, p. 40.
- ⁶⁹ "Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo de arquitecto: contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara (...) Recuerdo el ruido de los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada (...) Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tornar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas" ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 7.
- ⁷⁰ "Las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura (...) residen en nuestra biografía (...) Pavimentos de listones de madera como ligeras membranas, pesadas masas pétreas, telas suaves, granito pulido, cuero delicado, acero rudo, caoba bruñida, vidrio cristalino, asfalto blanco recalentado por el sol: he aquí los materiales de los arquitectos, nuestros materiales. Los conocemos a todos ellos y sin embargo no los conocemos. Para proyectar, para inventar arquitecturas, debemos aprender a tratarlos de una forma consciente. Eso es un trabajo de investigación; eso es un trabajo de rememoración" *Ibid.* 65-66.
- ⁷¹ *Ibid.* 10.
- ⁷² CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004, pp. 24-25.

Bibliografía:

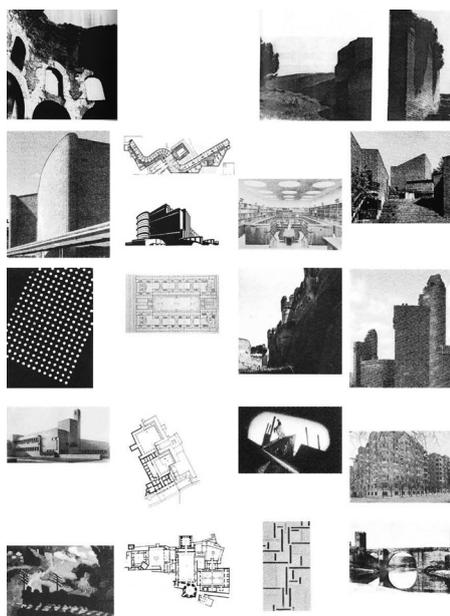
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. Libro 1. Volumen 2. Madrid: Abada, 2012.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1980.
- CANO LASSO, Julio. *Cano Lasso. 1949-1995*. Madrid: MOPU, 1995.
- CANO LASSO, Julio. "Julio Cano Lasso 1 (1920-1975) Medalla de oro de la Arquitectura". *Arquitectos 123*. Madrid: CSCAE, 1991.
- CUESTA ABAD, José Manuel. *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada, 2004.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1996.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- ELIOT, T. S. *Notas para la definición de la cultura*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- GOMBRICH, E.H. *Aby Warburg, an intellectual biography*. Chicago: The University of Chicago Press-Phaidon, 1986.
- GOMBROWITZ, Witold. *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- HOLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Libros Hiperión, 1987.
- MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "La tradición en el pensamiento de Julio Cano Lasso. La tradición como sistema". *ZARCH n4. Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*. Octubre 2015. pp. 86-97.
- MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "El retorno a la densidad: La hibridación tipológica como herramienta urbana. Julio Cano Lasso y Hilberseimer". *Revista Urbano* n° 31, junio 2015, pp. 8-23. Chile: Universidad del Bio-Bio, Facultad de arquitectura, construcción y diseño.
- MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "Tres Proyectos de Julio Cano Lasso en Fuentelarreina". *BAC. Boletín Académico revista de investigación y arquitectura contemporánea*, n° 5, pp. 51-60. ETSA de La Coruña.
- MARTÍN ROBLES, Inés; PANCORBO, Luis. "El Madrid de Julio Cano Lasso. De la utopía a la realidad". *REIA 2, revista europea de investigación en arquitectura*, pp. 97-112. Universidad Europea de Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos. Volumen 1. 1869-74*. Madrid: Tecnos, 2010.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza, 2008.
- PANCORBO, Luis; MARTÍN ROBLES, Inés. "El Umbral habitado. Dialéctica del límite en la casa-estudio de Julio Cano Lasso". *VLC Arquitectura. Research Journal*, n°4, pp. 29-53. UPV.
- PANCORBO, Luis; MARTÍN ROBLES, Inés. "El método referencial en Julio Cano Lasso. Comparación entre la Estación de Comunicaciones por Satélite de Buitrago de Lozoya y el Castillo de Coca". *Constelaciones N°2, architectural journal*, pp. 235-248. University CEU San Pablo.
- ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso vol. 1*. Tesis Doctoral, Universidad de Navarra. Pamplona, 2010.
- SÓFOCLES. *Ayax*. Madrid: Gredos, 2010.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002.
- VARGAS, Mariela S. "La vida después de la vida. El concepto de nachleben en Benjamin y Warburg". *Themata, Revista de Filosofía*, n°49, enero-junio 2014, pp. 317-331.
- WIND, Edgar. *A bibliography of the survival of the classics I. Introduction*. Londres: Cassel, 1934.
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Pies de foto:

[1] Atlas referencial de Julio Cano Lasso. Montaje desde distintas procedencias. Archivo estudio Cano Lasso; ADELL ARGILES, Josep Maria; CANO LASSO, Julio. *El ladrillo material moderno. Federación española de Fabricantes de Ladrillo y Tejas de arcilla cocida*. Madrid: HISPALYT, 1988; CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso 1 (1920-75). Medalla de oro de la arquitectura. Arquitectos 123*. Madrid. CSCAE, 1991.

[2] Aby Warburg. Paneles del Atlas Mnemosyne. WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

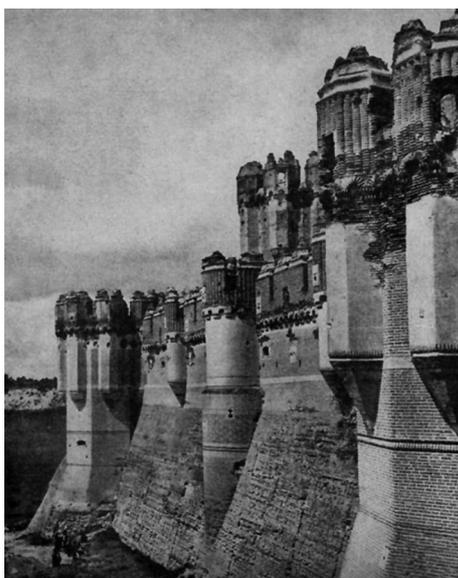
- [3] Comparativa de cuerpos poligonales del Castillo de Coca y de la Estación de Comunicaciones por Satélite en Buitrago de Lozoza de Julio Cano. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Felipe. "Apuntes históricos sobre el castillo de Coca" Revista *Castillos de España* n° 115, octubre 1999 y Archivo Estudio Cano Lasso.
- [4] Julio Cano Lasso. Sala de control de la Estación de Comunicaciones por Satélite de Buitrago de Lozoza. Archivo Estudio Cano Lasso.
- [5] Julio Cano Lasso. Casa-estudio en La Florida. Vista del invernadero desde el salón y desde el exterior del jardín. Archivo Estudio Cano Lasso.
- [6] Julio Cano Lasso. Dibujos sobre pavimentos que acompañaban a su artículo "La tradición funcional" CANO LASSO, Julio. *Julio Cano Lasso. Arquitecto*. Madrid: Xarait Ediciones, 1980. Archivo Estudio Cano Lasso.
- [7] Julio Cano Lasso. Finca Los Llanos, Cuenca. Opera prima concebida como casa de labor y casa de recreo de la familia. Archivo Estudio Cano Lasso. Según Juan Luis Roquette, Cano recurrió seguramente a sus recuerdos de la finca Matallana –donde pasó los veranos de su niñez– para acometerlo. ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso* vol. 1 Tesis Doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010, p. 96.



[1]



[2]



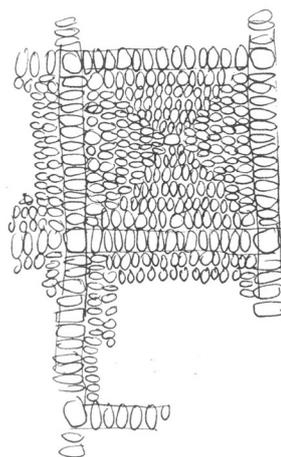
[3]



[4]



[5]



[6]

[7]

