

# MITO, RITO, ARQUITECTURA / MITH, RITE, ARCHITECTURE

**OSCAR DEL CASTILLO**

Arquitecto | oscar.delcastillo@yahoo.co.uk

## Resumen

La arquitectura, elemento configurador del medio físico de la praxis humana, influye en nuestras actitudes, nuestro comportamiento y, en último término en nuestra subjetividad. El modo en que usamos los edificios tiene un efecto comparable al de un rito, puesto que la repetición habitual de unas conductas condicionadas por la forma construida, forma que responde siempre a una ideología o visión del mundo concreta, contribuye a consolidar esa ideología y esa visión del mundo. Pero así como la arquitectura puede coadyuvar a reproducir ciertas ideologías, puede también suscitar una mirada extrañadora que ponga la actitud natural entre paréntesis, y a la que se le muestre la convencionalidad y contingencia de lo que Edmund Husserl denominó Lebenswelt o mundo de la vida. La ruptura de la congruencia lógica de la obra, sobre todo cuando se produce en una secuencia temporal, es uno de los medios por los que lo construido puede infundir este mirar extrañado.

## Palabras clave

Mito | Rito | Arquitectura | Ideología | Lebenswelt.

## Abstract

Architecture, the configurator element of the physical environment of human praxis, influences our attitudes, our behaviour and, ultimately, our subjectivity. The way in which we use the buildings has an effect comparable to that of a rite, since the habitual repetition of behaviours conditioned by the constructed form, which always responds to a concrete ideology or vision of the world, contributes to consolidate that ideology and that vision of the world. But just as architecture can help to reproduce certain ideologies, it can also give rise to a startled regard that puts the natural attitude in brackets, and which shows the conventionality and contingency of what Edmund Husserl called Lebenswelt or lifeworld. The rupture of logical congruence of the work, especially when it occurs in a temporal sequence, is one of the means by which the built environment can infuse this startled regard.

## Keywords

Myth | Rite | Architecture | Ideology | Lebenswelt.

“El hombre construye el medio y el medio construye al hombre”  
(Vellés, 2018: 208).

La arquitectura se concibe de ordinario con el fin de albergar unos usos o un cierto rango de usos. Ajustada a un programa predefinido, la forma favorece que se realicen en su interior unas actividades y no otras, que tengan lugar en ella una clase de situaciones y no otras. El medio edificado condiciona así, en mayor o menor medida, los haceres, los comportamientos, las percepciones, incluso los estados de ánimo de sus ocupantes. Pero el programa funcional de un edificio nunca es algo ideológicamente neutro, sino que suele responder a una perspectiva ética, política o vital concretas. Las relaciones entre usos que la forma del edificio impone obedecen siempre, de modo intencional o no, a una concepción ideológica<sup>1</sup> particular. Así, configuraciones diversas del edificio universitario parecen corresponder con modos de enseñanza o con relaciones entre miembros de la comunidad académica también diversos. Podemos concebir una escuela como una alineación de aulas cerradas y autónomas conectadas por pasillos, o podemos pensarla como un ámbito diáfano que se ofrezca para su libre ocupación y disfrute, como ocurre en la Escuela de Arquitectura de Nantes, obra de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal. Cabe suponer que quienes se educan en uno u otro entorno con probabilidad experimentarán la vida universitaria de modo muy diferente. De manera similar, se dice que la oficina paisaje responde a una idea más democrática de las relaciones laborales que el edificio de despachos aislados, cuya disposición responde con frecuencia al empeño por representar y mantener siempre ante la vista de sus ocupantes la jerarquía de la organización: el jefe con su oficina más amplia, con el escritorio más grande, con las vistas mejores. En la arquitectura, el orden mental se hace forma construida que lo objetiva y lo perpetúa. Aunque no puede decirse que la forma del edificio determine los actos de sus usuarios, sí parece que, en virtud de las

---

1. El término ideología denota aquí «el conjunto de ideas fundamentales que constituye el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.» (DRAE). No se emplea, pues, con el sentido que el pensamiento marxista le atribuye de ordinario, es decir, en cuanto sistema de ideas, creencias y valores que, con el propósito de generar falsa conciencia, encubre deliberadamente ciertos aspectos de la realidad y hace resaltar otros (Ferrater, 2012: 1749). Ambas nociones están sin embargo relacionadas, puesto que los principios básicos que sustentan cualquier imagen del mundo, cualquiera que sea esta, son, dada su finitud, siempre parciales. Pero es en el sentido especificado por el DRAE que cualquier obra de arquitectura tiene un carácter en esencia ideológico.

relaciones entre funciones que lo construido propone, la ideología desde la que se diseña la obra tiende a impregnar las actividades que en ella transcurren. Las prácticas que los edificios sugieren y a veces imponen actúan como si de un *ritual* se tratase, un ritual que repetimos en nuestro uso diario de las construcciones, y que contribuye de ese modo a reproducir aquella visión del mundo que informa el proyecto de arquitectura.

Como ha señalado el antropólogo Bronislaw Malinowsky, ritual y mitología se dan a menudo estrechamente ligados entre sí: la mitología define el ritual que le es propio, a veces hasta en sus detalles menores; el ritual, repetidamente ejecutado, conforma y consolida las creencias y la visión del mundo sustentada por el mito (Malinowsky, 1948: 74). Malinowsky hace estas observaciones con respecto de los trobriandenses, pero, añade, el estudio de estos fenómenos permitiría comprender mejor cómo funcionan grupos humanos más complejos, incluidas las multitudes contemporáneas (Malinowsky, 1948: 121). Este autor hace esta sugerencia con cautela, como si fuese difícil de aceptar que, en nuestras sociedades «avanzadas», las conductas y las creencias se rijan por el mito y el rito de modo no muy diferente a como ocurre en grupos humanos más «primitivos». Pero, como Roland Barthes ha mostrado, el mito, lejos de ser algo ajeno a nuestras sociedades, encuentra en ellas el medio idóneo para su despliegue (Barthes, 1999:126). Observa este pensador que el mito es una variedad de discurso que no se distingue de otros por unos contenidos particulares *sino por su estructura*. (Barthes, 1999: 108). De ahí que cualquier cosa pueda ser mitificada, con tal de que se haga objeto de la forma mítica de discurso (Barthes, 1999: 108); en nuestra época, de los mitos que en buena medida integran la semiosfera pública contemporánea. De modo genérico, y resumiendo mucho la argumentación barthiana, puede decirse que el mito prolifera allí donde el discurso no se refiere ya a entes concretos que podamos experimentar de manera inmediata, sino que tiene por tema otros discursos (Barthes, 1999: 112). La falta de una intuición directa del objeto del discurso permite que asignemos narraciones múltiples a un mismo ente, que recubramos las cosas con las significaciones más diversas. En esta investidura de significado que el mito realiza, se crea un enlace semiótico inmediato y hasta cierto punto contingente entre el objeto y la significación, de modo que aquél remite a esta como si de una señal se tratase, con inmediatez, sin que medie entre ellos un relato expreso e inteligible que dé razón de su ligadura. La ausencia de tal relato favorece que aceptemos acríticamente tales significaciones; de ahí, alerta Barthes, la necesidad de una semiología crítica del mito (Barthes, 1999: 110n).

Al escamotearse el discurso que justifica las significaciones que atribuimos a los objetos, desaparecen del horizonte de la comprensión la historicidad y la contingencia de esos significados, los cuales se nos muestran como algo absoluto, a-histórico, esencial, como si de una ley física se tratase. El mito borra la historia de la realidad, a la que presenta como *naturaleza*: incuestionable, eterna, inasible por la crítica: «el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción [...] se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja a las cosas de su sentido humano» (Barthes, 1999: 110n). Además, el mito, tal como lo concibe Barthes, tiene mucho de narrativa estilizada y compuesta que ha expulsado fuera de sí las diferencias y las contradicciones, que ofrece la ficción de un relato concluso, bien ordenado, de sospechosa apariencia de completud –apariencia encubridora, en realidad, de todo aquello que no encaja en su orden artificioso. En una sociedad que tiende a una desmaterialización y desrealización generalizadas (Lefebvre, 1967: 123), en que los individuos se relacionan cada vez menos con las cosas concretas y tangibles, en la que cada vez hay menos ocasiones para la acción inmediata –en la que la intuición sin mediaciones de lo real no deja margen para el relato mitológico- y en que la existencia transcurre inmersa en un océano de discursos sobre discursos, el mito se despliega sin freno y tiende a invadir la totalidad del mundo cultural. En una sociedad en la que parece que sólo accedemos a lo real a través de los *medios* de comunicación, y no mediante la experiencia directa, una crítica que revele la condición mitológica de estos discursos es en efecto una tarea urgente. Y si la arquitectura, a través de los rituales que su empleo supone, contribuye a reforzar el mito, quizás una arquitectura diferente pueda poner en evidencia lo artificioso y convencional de ese *mundo de la vida* o *Lebenswelt*<sup>2</sup> que el mito nos presenta como naturaleza esencial e inmutable.

Podemos entender aquella aspiración de ciertas arquitecturas modernas a la veracidad constructiva como un empeño por alejar el mito de la experiencia de la obra. Cuanto estas arquitecturas exhiben su materia sin revestimiento alguno y dejan contemplar su construcción y su estructura, permiten aprehender racionalmente la esencia del objeto, permiten que nos hagamos una idea lo más cercana posible a su realidad, y que alcancemos de ese modo un conocimiento lo más

---

2. Entiéndase aquí este término en el sentido que le da Edmund Husserl en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (cf. Husserl, 1991: 50s).

verdadero posible, sin lugar para el mito. La exigencia de autenticidad que subyace a estos planteamientos contrasta con la actitud común en la arquitectura academicista precedente -el *Beaux-Arts*, cierta arquitectura victoriana-, en la que, con frecuencia, los sistemas constructivos no se muestran, sino que se *representan*: los revestimientos de la arquitectura crean para el observador un orden espacial ficticio que no se corresponde necesariamente con la realidad tectónica de la obra, sino que representa un orden dimensional y constructivo verosímil e inteligible que permite al observador elaborar un relato coherente y lógico acerca del espacio contemplado. La representación propuesta por la espacialidad clásica efectúa pues una operación análoga a la del mito: simula un escenario falsamente armónico y simplificado, superpuesto a una realidad compleja y a menudo informe. Tras la nítida sintaxis de columnas y arquerías, de pilastras, dinteles y entablamentos, se esconde el heterogéneo muro de fábrica con sus arcos de descarga y sus cadenas de hierro para absorber tracciones. Como en el mito, este orden terso es un simulacro, su unidad no es la de una solución sintética dimanada de las condiciones del problema planteado, sino que se superpone a lo real como una máscara dispuesta por el artifice. Pero en cuanto hallamos la menor incongruencia en este orden perfecto, se desbarata la unidad aparente y se nos muestra su artificiosidad: así ocurre con ese ornamento de escayola desprendido que deja de pronto ver, como una fisura abierta a una realidad extraña, que la superficie aparente no es más que una especie de disfraz que disimula un batiburrillo de instalaciones, espacios ocultos, sistemas constructivos insospechados (fig. 1).

Esta quiebra repentina de la congruencia empuja al observador a cuestionar por completo la representación que se le ofrece. Como afirma Barthes, se genera al punto un efecto desmitificador: el ente que vemos y que damos por cierto resulta ser artificio encubridor interpuesto entre nuestra mirada y la realidad, que impide que obtengamos de nuestra experiencia un conocimiento verdadero -por más que ese orden representado pueda exhibir una forma propia de verdad. Cuando se nos revela su artificio, ese orden que habíamos dado por natural y eterno se precipita de nuevo en la historia y la contingencia. El observador pasa entonces de la actitud que Barthes califica de «consumidor de mitos» a la del «mitólogo» o desmitificador, pasa de aceptar sin crítica la realidad dada como algo natural e incuestionable -o de interpretarla desde su interior, de acuerdo con las leyes inmanentes a la representación propuesta- a aprehenderla en su historicidad, y a considerarla, por lo tanto, como sólo una de entre las posibles (Barthes, 1999: 120). En términos fenomenológicos, puede decirse que la quiebra de la congruencia nos mueve



FIG.1. Valle de los Caídos. El Escorial (Madrid). Foto del autor.

a abandonar la *actitud natural*<sup>3</sup> en la que permanecemos en nuestra existencia ordinaria, actuando sin cuestionar la semiosfera cultural de creencias, valores y usos recibidos que conforman nuestro *mundo de la vida*, y nos invita a adoptar una actitud fenomenológica que ponga *entre paréntesis* esas creencias, valores y usos desde los que experimentamos la realidad, y que los tematice para su examen crítico. Y, tanto si consideramos, desde la perspectiva de Barthes, un paso del consumo de mitos a una mirada desmitificadora, como, con Husserl, la revelación del *mundo de la vida* en cuanto sustrato impensado que fundamenta nuestra experiencia del mundo, este tránsito tiene un profundo alcance existencial:

La actitud fenomenológica total y la *epojé* que le pertenece están llamadas a provocar una *completa revolución personal* que [...] esconde en sí la *máxima mutación existencial* [...] Puede haber una manera muy diferente de la vida en vela. Esta manera residiría en una transformación de la consciencia temática del mundo, *transfor-*

3. Puede encontrarse un desarrollo de la idea husserliana de actitud natural en los §§ 27-32 de la obra *Ideas I* (cfr. Husserl, 2013: 135-145).

*mación rompedora de la normalidad del vivir-allí. Volvamos nuestra atención al hecho de que el mundo, o bien los objetos, [...] nos llegan a consciencia en forma de aparición, en formas de dación subjetivas, sin que nos percatemos expresamente de ello y sin sospechar nada de ello en gran parte [...] Por medio de esta abstención respecto de la realización, abstención que inhibe toda esta forma de vida hasta el momento inquebrantada, se alcanza una completa reorientación de la vida global, una forma enteramente nueva de vida (Husserl, 2013: 144, 158). Cursivas del autor.*

Cuando comprendemos que los objetos se nos aparecen en «formas de dación subjetivas», que en nuestra experiencia de los entes no percibimos sino aquello que nuestra conciencia -histórica, culturalmente constituida- elabora a partir de los datos de los sentidos; cuando comprendemos que nuestra vivencia de lo real es una construcción subjetiva condicionada por la tradición heredada, nuestra experiencia del mundo sufre un cambio radical. La realidad no es ya un absoluto, sino algo que cabe constituir de modos diversos. La vida cotidiana no es, pues, algo natural, inmediato ni definitivo, sino obra imaginaria que podemos interpretar y cambiar. No sorprende, pues, la importancia que Husserl atribuye a este descubrimiento: entender la condición -hasta cierto punto- ficticia de lo real transforma por completo nuestra experiencia y nuestra relación con este mundo intersubjetivamente constituido, vivencia esta que no puede dejar de contener un importe existencial crucial.

La arquitectura puede suscitar esa mirada desmitificadora de modos muy diversos. ¿No percibimos una quiebra de la congruencia cuando contemplamos una catedral gótica recién restaurada? Eliminada la pátina, reparados los desconchones, suprimidos los anejos sin valor, parece, como observó Cesare Brandi, como si la restauración, al borrar las huellas del paso del tiempo, hubiese suprimido la historia (Brandi, 1995: 33). La pátina, los desconchones y los anejos comunican de un modo intuitivo una impresión de distancia temporal y, en cuanto huella de las múltiples y diferentes manos y mentalidades que han actuado sobre el edificio, dejan entrever la complejidad de los avatares por los que atraviesan las construcciones a lo largo de los siglos y, por extensión, permiten vislumbrar la complejidad del tiempo histórico. La catedral-dejada-como-nueva nos hace sospechar que el objeto se nos presenta con una falsa simplicidad, puesto que, imaginamos, no puede haber atravesado setecientos u ochocientos años sin cambio alguno. Pero así se nos muestra, por ejemplo, la catedral de Reims, como un objeto del todo intempestivo e insólito en medio de la ciudad burguesa (fig. 2), con su piedra limpia como si la hubiesen terminado ayer.





FIG. 2. Catedral de Reims. Vista desde la rue Lubergier. Foto del autor.

La catedral de León (fig. 3), reformada sucesivamente a lo largo de los siglos, y en particular en el XIX, ¿en qué medida es aún un edificio medieval? ¿Qué queda de lo que levantaron los canteros del siglo XIII<sup>4</sup>. ¿Cuánto de lo que hoy vemos y nos parece originario, no

---

4. De entre la bibliografía sobre este asunto, cfr. por ejemplo Navascués (1987) o Navascués (1977).





*FIG. 3. Catedral de León. Dibujo de F. J. Parcerisa en que se muestra el estado del edificio en 1850. Las fachadas oeste y sur muestran significativos cambios con respecto de la iglesia actual, y sobre el crucero se levanta un cimborrio barroco. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: F. J. Parcerisa. Dirección web: [http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Dibujo\\_catedral\\_de\\_León\\_1850.jpg](http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Dibujo_catedral_de_León_1850.jpg). La imagen no ha sido alterada para su publicación en este artículo.*

*FIG. 4. Iglesia de San Martín de Tours, Frómista, Palencia. Vista desde el noreste. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: tripijoc. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia\\_de\\_San\\_Martín\\_de\\_Tours\\_\(Frómista\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Iglesia_de_San_Martín_de_Tours_(Frómista).jpg).*



es sino invención de restauradores modernos? Lo mismo podemos pensar de la inverosímil perfección de San Martín de Tours en Frómista, Palencia (figs. 4, 5), o ante la iglesia de Santiago del Arrabal, a la entrada de la ciudad vieja de Toledo (fig. 6).<sup>5</sup>

Y estas ideas pueden aplicarse a la historiografía en cuanto relato en que se elige, de entre lo sucedido, aquello que se decide contar, y a lo que se otorga un orden no siempre ni del todo dimanado de esos acontecimientos; un relato que, en cierto modo, se elabora como si de una trama literaria se tratase:<sup>6</sup> la historia recibida, fundamento de nuestra identidad y de nuestra idea del mundo, y en base al actuamos, ¿será quizás como el edificio medieval restaurado, una cuasi-ficción de la que se han suprimido las notas discordantes, las imperfecciones aparentes, los acontecimientos que contradicen ciertos puntos de vista, para ofrecer un relato terso, congruente y sin contradicciones —una mitología, pues? Aunque más veraz desde el punto de vista histórico resultaría intervenir sobre el edificio antiguo conforme a los principios de Brandi, conservando la huella legible de toda operación, esas restauraciones actuales que dejan los edificios como recién terminados tienen el efecto imprevisto de hacernos sospechar de la veracidad histórica de la imagen que nos ofrecen y, con ello, de la veracidad de los discursos históricos recibidos. Tienen, pues, un inesperado efecto desmitificador, pese a la mitificación que supone el borrar la huella del tiempo.

La impresión que produce esta ruptura de la continuidad lógica se ve potenciada cuando la experimentamos en forma de secuencia temporal. Cuando en un primer momento contemplamos un edificio, lo que de él se nos muestra permite albergar ciertas expectativas sobre lo que más tarde veremos de él. Pero, cuando estas expectativas resultan defraudadas, experimentamos una suerte de *resignificación retroactiva* de lo aprehendido con anterioridad: lo primero observado y comprendido de una determinada manera adquiere una significación, a veces por completo diferente, a la luz de lo después presenciado. Estas resignificaciones resultan tanto más intensas

---

5. En una de sus obras sobre arte mudéjar, Leopoldo Torres Balbás muestra algunas fotografías de este edificio anteriores a su restauración, donde se puede comprobar hasta qué punto ésta ha modificado el aspecto pretérito de la iglesia (cfr. Torres Balbás, 1949: 251). No se cuestiona aquí lo acertado o no acertado de estas intervenciones; se trata tan sólo de constatar la extrañeza que suscitan y de desarrollar algunas de las reflexiones a que tales obras pueden dar ocasión.

6. Acerca de la idea de historiografía como relato literario, cfr. Ricoeur (1995), en particular el tomo I de la obra, subtítulo «Configuración del tiempo en el relato histórico».



FIG. 5 (arriba). Iglesia de San Martín de Tours, Frómista, Palencia. Maqueta del estado del edificio antes de su restauración. Procedencia de la imagen: Figura 4: Wikipedia Commons. Autor: Alonso de Mendoza. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maqueta\\_de\\_San\\_Martin\\_de\\_Frómista\\_antes\\_de\\_su\\_restauración.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maqueta_de_San_Martin_de_Frómista_antes_de_su_restauración.jpg).



FIG. 6: Iglesia de Santiago del Arrabal, Toledo. Vista de la portada de poniente. Foto del autor.



cuanto mayor es el contraste entre lo esperado y lo hallado, y pueden movernos a revisar de raíz nuestras interpretaciones primeras. La lógica desde la que habíamos aprehendido inicialmente el objeto –la lógica del sentido común, del mundo de la vida y de la actitud natural– ha resultado equivocada, incapaz de hacer el mundo inteligible y predecible, y queda pues en entredicho. Así ocurre, por ejemplo, cuando visitamos la Kreuzkirche en Dresde. Como es sabido, esta ciudad fue bombardeada durante la segunda guerra mundial, y muchos de sus monumentos han sido restaurados tras sufrir grandes destrozos, a veces incluso reconstruidos tras su destrucción completa, como en el caso de la cercana Frauenkirche. Si no prestamos demasiada atención, si desconocemos o no tenemos demasiado presente la historia de la ciudad, veremos, ante el exterior de la Kreuzkirche, una iglesia barroco-neoclásica sin mayores huellas del bombardeo (fig. 7).



FIG. 7. Kreuzkirche, Dresde. Vista exterior. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Ad Meskens. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden\\_Kreuzkirche\\_003.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden_Kreuzkirche_003.JPG).

Pero, al penetrar en su interior, nos sorprende de pronto comprobar que se trata de un edificio en buena parte reconstruido: en lugar de las formas barrocas que esperábamos encontrar, hallamos una estructura muy simplificada que, revestida de un enlucido rugoso que desdibuja aristas y superficies, adquiere un aire casi espectral bajo la nórdica luz que inunda el interior (fig. 8). Tenemos aquí la impresión de contemplar no un edificio, sino el bosquejo o el ensueño de una construcción desaparecida, la imagen del interior pretérito desdibujada por el paso del tiempo, ahora presente sólo en sus rasgos primarios. El nuevo interior, con el sutil aire de irrealidad que le confieren su esquematismo y el revestimiento empleado, contrasta vivamente con un exterior que en modo alguno delataba la dramática historia del edificio. Pero es el tránsito desde un exterior sin anomalías al inesperado interior lo que nos hace evocar el recuerdo de la tragedia, con tanta más intensidad cuanto mayor es el contraste entre ellos. Hallamos algo muy distinto de lo que esperábamos encontrar desde nuestra actitud ordinaria, y este desengaño remite al punto al bombardeo de la ciudad y convoca una



*FIG. 8. Kreuzkirche, Dresde. Vista del interior hacia el altar. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Sailko. Dirección web: [http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Kreuzkirche,\\_Dresda,\\_interno\\_01.JPG](http://commons.wikipedia.org/wiki/File:Kreuzkirche,_Dresda,_interno_01.JPG). La imagen no ha sido alterada para su publicación en este artículo.*

conciencia de la historia que una reconstrucción literal –y, por ende, *mitificadora*– habría borrado de la experiencia del objeto.

En las situaciones comentadas, la obra no se propone romper la coherencia para provocar una reacción crítica, sino que esa ruptura es más o menos accidental. Sin embargo, el arte contemporáneo pretende a menudo suscitar en el espectador experiencias desmitificadoras que pongan de manifiesto la convencionalidad y la contingencia del mundo de la vida. Como observa Wolfgang Iser, esta es una de las estrategias poéticas que caracterizan a un importante segmento de la narrativa contemporánea y que la diferencia de la novela del pasado (Iser, 1987: 311). La decepción de las expectativas que el lector desarrolla en el transcurso de la lectura le induce a adoptar una actitud escéptica y crítica, le mueve a abandonar la recepción pasiva y no problemática de las tesis de la obra y a poner en duda lo dicho por un narrador ya no tan fiable como el de la novela del pasado, pero también a problematizar las asunciones implícitas desde las que concibe sus propias expectativas, pues tales contradicciones nos incitan a cuestionar los principios desde los que pensamos la realidad, nos conminan a volver la mirada hacia nosotros mismos y a preguntarnos por los supuestos que subyacen a nuestro pensar. Pero tales estrategias no son exclusivas de la literatura contemporánea: hallamos innumerables ejemplos de estas actitudes en las artes plásticas o en la música. Sin embargo, tales prácticas no son tan sencillas en arquitectura, pues las construcciones han de responder de ordinario a exigencias que no dejan lugar para la menor quiebra de la coherencia, o que desaconsejan cualquier alejamiento del sentido común. Pese a ello, ciertas arquitecturas contemporáneas parecen responder a este propósito.

Los huecos recortados en el muro de una antigua fábrica, que atraviesan sin contemplaciones la articulación de la fachada de ladrillo del Museo Küppersmühle de Duisburgo –edificio rehabilitado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron entre 1997 y 1999– ponen de manifiesto la *relativa* gratuidad del orden representado:<sup>7</sup> los nuevos

---

7. Con respecto de esta obra, dice el monográfico que Arquitectura Viva dedica a los arquitectos suizos que «la presencia cerámica del edificio existente [...] se potencia tapiando parcialmente las ventanas originales [...] para imponer un orden de huecos adecuado al nuevo uso museístico [...] La fachada al río adquiere así el ritmo abstracto de una partitura musical que niega el orden de lo existente» (Fernández Galiano, 2007: 158). *Cursivas mías*. No obstante, esta transgresión del orden original mantiene la continuidad de los machones verticales de ladrillo, que aquí parecen conservar su función resistente; en el edificio de CaixaForum Madrid -v. infra- se respeta bastante menos la estructura originaria.



FIG. 9. Jacques Herzog y Pierre de Meuron, Museo Küppersmühle, Duisburgo, 1997-99. Vista de su fachada septentrional. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autora: Alice Chodura. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:-Museum\\_Küppersmühle?uselang=de#/media/File:Museum\\_Küppersmühle\\_4.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:-Museum_Küppersmühle?uselang=de#/media/File:Museum_Küppersmühle_4.JPG).

huecos atraviesan impostas, dinteles y arcos de la fachada originaria con toda indiferencia, interrumpiéndolos al azar y mostrando así que el orden tectónico que el edificio original nos propone no tiene el carácter *necesario* que la sintaxis entre elementos parece proclamar (fig. 9). La operación realizada desafía los principios arquitectónicos tradicionales así como las expectativas del observador, que recibe la obra desde esa tradición. De ese modo, se muestra cómo tales principios, aun basados en la *ley natural* que rige las estructuras resistentes, pueden transgredirse -al menos en apariencia- para conseguir formas y espacios arquitectónicos nuevos. Algo parecido ocurre en el CaixaForum de Madrid, obra de los mismos autores, donde la caja de fábrica, de ordinario apoyada sobre el terreno, queda aquí suspendida en el aire sin que el observador pueda dilucidar el medio por el que esto se consigue (fig. 10). Como ocurría en la galería Küppersmühle, se muestra aquí cómo otra arquitectura y otra experiencia de lo construido son posibles en el momento en que abandonamos los principios al uso.





FIG. 10. Jacques Herzog y Pierre de Meuron, CaixaForum Madrid, Madrid, 2003-07. Vista desde el Paseo del Prado. Foto del autor.

Pero es quizás en una obra como la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, completada por James Stirling y Michael Wilford en 1984 (fig. 11), donde la quiebra de la coherencia y la decepción de las expectativas se convierten en uno de los temas principales del proyecto. En este Altes Museum en ruinas<sup>8</sup>, cualquier anticipación que el visitante pueda efectuar parece destinada a su contrariedad: si la fachada de travertino y arenisca nos hizo suponer un interior de materiales similares, quizás los propios de un «templo de la alta cultura», el pavimento de goma del vestíbulo nos disuade de tales ideas;<sup>9</sup> si a partir del recuerdo del museo de Schinkel esperábamos alguna suerte de

8. Diversos autores han señalado el posible parentesco de esta obra con el museo que Karl Friedrich Schinkel construyó en Berlín en 1830. Cfr. por ejemplo Dal Co (1993) o Curtis (1984).

9. El propio James Stirling dice sobre esto: «En el interior, el pavimento de goma verde, como alternativa a la piedra pulida [...] nos recuerda que los museos son hoy en día lugares para la diversión popular. También contribuyen a esta informal monumentalidad el ascensor de brillantes colores, la iluminación en forma de estrella y los mostradores curvos» (Stirling, 1992: 60).



FIG. 11. James Stirling y Michael Wilford, *Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-84*. Vista de la entrada. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Fred Romero. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stuttgart\\_-\\_Neue\\_Staatsgalerie\\_\(35736927202\).jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stuttgart_-_Neue_Staatsgalerie_(35736927202).jpg?uselang=de).

espacio culminante en el centro del edificio, allí sólo encontramos un vacío (Colquhoun, 1992: 125) ocupado por la caricatura de un templo griego y por unas estatuas clásicas que, recolocadas en la abstracción de la arquitectura moderna y rodeadas por los grupos de turistas, cobran un aspecto frágil y desvalido (fig. 12); si tras visitar la planta baja, con sus heteróclitas piezas orbitando en torno al patio central, suponemos que esta es la ley configuradora del edificio, en el nivel superior hallamos un orden del todo antitético: este se organiza como una *enfilade* de estancias regulares y simétricamente dispuestas, una distribución neoclásica como la que podemos encontrar en el Prado o en la National Gallery de Londres.

La lista de las chocantes situaciones que nos aguardan al visitar esta obra no tiene fin. Toda ella parece concebida para provocar la perplejidad del visitante; para, como la novela contemporánea, suscitar una experiencia fragmentaria, dislocada, sujeta a una lógica que poco tiene que ver con la de la razón cotidiana, y que, por ello mismo, la tematiza y la pone en tela de juicio. Basta comparar este museo con



FIG. 12. James Stirling y Michael Wilford. *Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977-84*. Vista del patio central. Procedencia de la imagen: Wikipedia Commons. Autor: Fred Romero. Dirección web: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neue\\_Staatsgalerie\\_Stuttgart,\\_Rotunda?uselang=de#/media/File:Stuttgart\\_\\_Neue\\_Staatsgalerie\\_\(35736940202\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neue_Staatsgalerie_Stuttgart,_Rotunda?uselang=de#/media/File:Stuttgart__Neue_Staatsgalerie_(35736940202).jpg).

alguna de las obras más características de –eso que por convención llamamos- arquitectura moderna, para comprender hasta qué punto se abandonan aquí los principios ilustrados de claridad, inteligibilidad y racionalidad que de ordinario se asocian con el Movimiento Moderno –señalemos de paso que, con arreglo al clasicismo soterrado que a menudo lo informó, el proyecto moderno persiguió en ocasiones una unidad homogénea y coherente, autorreferencial, algo que con frecuencia alcanzó a costa de suprimir la diferencia, la «complejidad y contradicción» de los requerimientos que solicitan a las construcciones; un orden este, pues, que tiende a encubrir la riqueza y la diversidad de lo real, y que efectúa de ese modo una operación análoga a la ejecutada por el mito.

Afirma Gilles Deleuze en su comentario a *La arqueología del saber*, de Michel Foucault, que las obras de arte pueden asumir la tarea de poner de manifiesto las prácticas discursivas en cuyo seno se conciben (Deleuze, 18987: 46). La obra de arte es uno de los agentes capaces de sacar a la luz los *enunciados* y los *discursos* que constituyen

nuestro *archivo*,<sup>10</sup> el plexo de enunciados –creencias, normas, hábitos, afectos, saberes- que conforman nuestro particular mundo de la vida y, por lo tanto, de revelar el cariz de nuestra epocalidad. Esta sería, desde el punto de vista de nuestra discusión, la diferencia esencial entre una obra como el museo de Stirling y la arquitectura que convencionalmente calificamos de moderna. La modernidad arquitectónica asumió su epocalidad –hasta cierto punto- acriticamente: buscó adecuarse a la sociedad nacida de la nueva industrialización; en cambio, la arquitectura *post-moderna*<sup>11</sup> –de la que esta obra de Stirling es un ejemplo destacado- dirigió, en sus mejores realizaciones, una mirada crítica hacia los cimientos de su realidad. La obra que empuja al observador desde su actitud cotidiana hacia una perspectiva desmitificadora anima a preguntarse por los supuestos implícitos, los postulados ocultos y las creencias subyacentes a nuestra praxis epocal, lo que permite tematizarla e interrogarla mediante argumentos explícitos y racionales. La contingencia de la *Lebenswelt* que esta obra saca a relucir muestra que aquella es sólo una de las posibles: una tradición dada sólo puede cubrir una parte menor del campo de lo posible, de manera que deja desatendidos otros discursos y otras formas de aprehender lo real. Esta esencial parcialidad de cualquier tradición hace de ella un dispositivo inherentemente ideológico, que puede ocultar, intencionadamente o no, elementos importantes para nuestro mejor vivir,<sup>12</sup> y cuyos puntos ciegos es necesario desentrañar. La obra de arte desmitificadora, aquella que interrumpe la actitud natural, estimula esa crítica que Barthes reclama con urgencia en un mundo atravesado por el mito. Por lo común, la arquitectura impone pautas de uso y condiciona el comportamiento de sus ocupantes, y funciona como un artefacto mitificador que, de modo intencional o no, contribuye a mantener la mirada inmersa en la perspectiva ordinaria y a perpetuar la *Lebenswelt* de que se trate. Pero cuando en su

---

10. Empleo estos términos en cursiva con el sentido que Foucault les da en su *Arqueología del saber* (Foucault, 2002).

11. Entiéndase aquí por arquitectura post-moderna aquella que adoptó una postura crítica frente a lo que de ordinario entendemos por modernidad; dicho sea pese a las dificultades de establecer esta clase de distinciones en la producción arquitectónica del siglo XX y lo que llevamos del XXI.

12. Malinowsky observa una función encubridora similar en las mitologías de sociedades no occidentales: «Cualquiera que pueda ser la realidad oculta de su pasado no escrito, los mitos sirven para encubrir ciertas inconsistencias creadas por los hechos históricos, más que para registrar esos hechos con exactitud. Los mitos asociados con la expansión de sub-clanes poderosos muestran en ciertos puntos una fidelidad a la vida en el hecho de que registran acontecimientos incongruentes entre sí. Los incidentes en que esta inconsistencia es borrada, cuando no escondida, son con gran probabilidad ficticios» (Malinowsky, 1948: 102). Traducción propia.

vivencia experimentamos la contradicción de nuestras expectativas y, en consecuencia, de las creencias que las sustentan, la arquitectura se convierte en poderoso agente desmitificador. Y esta desmitificación puede disuadirnos de aceptar acriticamente el mundo de la vida recibido e impulsar su reforma. De ahí el sentido ético y político de estos planteamientos, más allá del tema particular de cada obra. La arquitectura no puede, como la ficción literaria o el texto filosófico, describir la trama de enunciados que componen nuestra epocalidad, pero sí puede desvelar la presencia, de otro modo ignorada, de esa costra discursiva –social, cultural, históricamente sedimentada– que recubre la realidad bruta y que conforma el mundo humano. Y ello a través de una vivencia intuitivamente aprehendida, de un *sentido* que dimana de esa contradicción de nuestras creencias que, en las ocasiones más intensas, constituye un verdadero acontecimiento de orden existencial.

## CONCLUSIONES

La arquitectura, en cuanto medio construido que tiende a organizar nuestras prácticas a través de la forma, influye en nuestras actitudes, nuestro comportamiento y, en último término en nuestra subjetividad. El modo en que usamos los edificios tiene un efecto comparable al de un rito, puesto que la repetición habitual de unas conductas condicionadas por la forma construida, forma que responde siempre a una ideología, a una visión del mundo concreta, contribuye a consolidar esa ideología y esa visión del mundo. La arquitectura, motivadora de conductas rituales, se convierte así en elemento perpetuador de una ideología y una mitología que, por otro lado, infiltran por completo nuestras sociedades y que, como alertó Roland Barthes, exigen una crítica desmitificadora urgente. Pero así como la arquitectura puede contribuir a perpetuar ciertas ideologías, puede también promover una mirada extrañadora que ponga la actitud natural entre paréntesis, y a la que se le muestre la convencionalidad y contingencia de los principios, creencias y valores socialmente instaurados por los que regimos nuestra vida cotidiana –aquello que Edmund Husserl denominó *Lebenswelt* o mundo de la vida. La ruptura de la coherencia lógica, sobre todo cuando se produce en una secuencia temporal, es uno de los medios por los que lo construido puede infundir este mirar extrañado.



## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland: *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999.
- BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1995.
- COLQUHOUN, Alan: «Un monumento para la ciudad». En: DAL CO, Francesco, y MUIRHEAD, Tom (eds.): *Los museos de James Stirling y Michael Wilford*. Madrid: Electa, 1992, pp. 125-127.
- CURTIS, William. «Virtuosity around a void». *The Architectural Review* (Londres), 176, n.º 1054 (1984), pp. 41-47.
- DAL CO, Francesco. «El movimiento del caballo. Ironía y melancolía en la obra de Stirling». *A&V* (Madrid), 42 (1993), pp. 14-21.
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. (ed.): *Herzog y de Meuron 1978-2007*, Madrid: Arquitectura Viva, 2007.
- FERRATER, José: *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 2012.
- FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- HUSSERL, Edmund: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Crítica, 1991.
- HUSSERL, Edmund: *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica. Libro primero. Introducción general a la fenomenología pura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2013.
- ISER, Wolfgang: *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- LEFEBVRE, Henri: *Lenguaje y sociedad*. Buenos Aires: Proteo, 1967.
- MALINOWSKY, Bronislaw: «Mith in primitive psychology». En: MALINOWSKY, Bronislaw: *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1948, pp. 72-124.
- NAVASCUÉS, Pedro. «La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito». En: *Congreso sobre Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española*. Ávila, 1987. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1990, pp. 17-66.
- NAVASCUÉS, Pedro (1977), «Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León». *Pro-Arte* (Barcelona), 5 (1977), pp. 15-26.
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, 1995.
- STIRLING, James: «Museos y galerías». En: DAL CO, Francesco, y MUIRHEAD, Tom (eds.): *Los museos de James Stirling y Michael Wilford*. Madrid: Electa, 1992, pp. 55-67.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*. Madrid: Plus Ultra, 1949.
- VELLÉS, Javier: *Oíza*. Barcelona: Puente Editores, 2018.