

## Poesia i arquitectura: Relacions, interseccions, fronteres

Gaspar Jaén i Urban  
Universitat d'Alacant

Podem començar l'exposició plantejant alguns enfocaments possibles del tema: arquitectura i poesia en la cultura catalana recent. Sembla que allò millor que hauríem de fer ara i aquí és relacionar ambdues coses, ambdues activitats, i veure com es pot conjuminar o vincular (si és que això és possible) la producció poètica i la producció arquitectònica (o també, l'obra poètica i l'obra arquitectònica), centrant-nos, a més, en l'àmbit concret de la cultura catalana actual.

Allò més immediat al davant de l'enunciat podria ser la constatació que hom pot fer —i que, fet i fet, es fa sovint— de com durant les darreres dècades hem estat força nombrosos als Països Catalans els arquitectes de professió que hem practicat l'escriptura de versos, com una activitat, diguem-ne, no remunerada: des del fecund noucentista Pere Benavent de Barberà i Abelló (1899-1974) fins el celebèrrim i encara més fecund Joan Margarit i Consarnau (1938) o els menys publicitats Joaquim Espanyol (1946) o Miquel Pérez-Sánchez (1950). Aquesta orientació del tema, que es podria fer i que s'ha fet sovint, com dic, des de diversos àmbits editorials o de gestió cultural o d'iniciatives llibresques, no és l'aproximació al tema que més m'interessa ara i, per tant, no la desenvoluparé aquí.

Crec, doncs, que serà més adequat, en canvi, centrar-nos en l'exposició d'algunes reflexions que puguin ajudar a esbrinar, o, si més no, deixar plantejat quins són els límits o les fronteres o la intersecció entre la poesia i altres arts i, més concretament, entre la poesia i l'arquitectura.<sup>1</sup>

El concepte de límit o de frontera, tal i com el voldria desenvolupar, és un concepte que té un referent immediat de caràcter físic, geogràfic o urbanístic: val a dir, dos països (o dues regions o dues conques hidrogràfiques) contigus, una al costat de l'altre,, que tenen una frontera que els separa però que, en certa manera, no sols els separa sinó que alhora també els uneix.

Podem remetre'ns a la idea d'*espai* com la frontera física entre dos cossos, segons Aristòtil: el lloc no és ni matèria ni forma, ni interval entre coses, ni buit espacial entre cossos, sinó que és un límit comú entre cossos contigus que poden ser ocupats successivament per coses físiques igual que l'aire ocupa el lloc del vi en la marraixa quan aquesta s'ha buidat (Aristòtil, 212 a, b y 213, a).

Però també la idea de frontera, de límit o de perifèria va fer fortuna a finals del segle XX en la cultura contemporània, ço és, la terra de ningú que envolta les ciutats i les regions metropolitanes o que se n'endinsa en el seu mateix centre, les fronteres polítiques entre estats, fronteres en ús o sense ús, vives o mortes, actives o abandonades, els límits entre les activitats humanes com ara ciència, literatura, tècnica, pensament, etc. per no parlar de la frontera entre les religions i les races o entre la raó i la follia.

Tots aquests territoris fronterers, rarament pacífics, sovint sagnants o dramàtics, sovint suggeridors o misteriosos, ambients marginats i limítrofs, línies divisòries i de demarcació, han estat objecte d'atenció les darreres dècades entre nosaltres des de nombrosos camps disciplinaris. Citem-ne dos a títol d'exemple: un d'ells el cinema, que ha aprofitat la potència visual i significativa d'aquestes perifèries urbanes i les ha

---

<sup>1</sup> Aprofitaré al llarg d'aquest article les nombroses notes que el company arquitecte Joan Calduch, professor titular de Teoria de l'Arquitectura a la Universitat d'Alacant, tingué la gentilesa de trametre'm fa alguns anys i que hem ampliat per a aquesta ocasió.

retratades en obres d'autors com ara Wim Wenders (*El cel sobre Berlín, Lisbon Story*) o Carlos Saura i altres directors espanyols, sobre tot de cinema “quinqui” o marginal. (Podem citar aquí l'exposició “Quinquis de los 80” que es va exhibir el 2009 al CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona).

Un altre camp disciplinari és l'urbanisme, des d'on la perifèria ha estat objecte de valoració, d'estudi i de projectes amb un valor intrínsec, però també amb un valor com a territori a recuperar, redibuixar, integrar i, en fi de comptes, ‘normalitzar’.

Però reprenem el fil: parlar de frontera entre la poesia i altres arts, i, en concret, entre arquitectura i poesia implica que aquests dos camps de la producció humana són immediats o contigus, que l'un és pròxim a l'altre, que hi ha alguna mena de contacte entre ells. Cal parar esment de com, en el cas dels diferents camps de l'escriptura (poesia i prosa, poesia i assaig, etc.) aquest contacte potser siga més evident i, per tant, més objectivable des de les eines metodològiques amb què compta l'estudi de la llengua i de la literatura.

Tanmateix ¿hi ha alguna frontera entre l'arquitectura i la poesia? ¿Es tracta de camps disciplinaris pròxims o absolutament allunyats? I aquí he de plantejar els meus interrogants. Potser un espectador perspicaç puga observar qualitats “arquitecturals” en un poema o qualitats “poètiques” en un edifici. (Calduch observa com açò ens pot recordar inclús el qualificatiu utilitzat per Kant en parlar de ‘la arquitectònica’ del pensament racional; i com, encara que actualment diria “l'estructura”, tots dos aspectes al·ludeixen a l'arquitectura).

Ara bé, aquesta observació no deixa de ser un joc de paraules (o, a tot estirar, una metàfora) que utilitza els adjectius del llenguatge natural d'una manera lliure però no sempre amb la propietat que caldria en una aproximació al tema de tipus assagístic i no literari.

Potser, doncs, al davant de l'obra d'alguns arquitectes (pense en l'equip format per Torres Tur - Martínez Lapeña o en els dibuixos de Sant Elia, d'Enric Miralles o de Carme Pinós) se'ns ve al cap l'adjectiu ‘poètic’ el qual els pot escaure pels recursos lírics, formalment lírics, que aquests autors introdueixen en les seues obres. També en el cas d'algunes grans obres poètiques o literàries (pensem en l'*Ulisses* de Joyce), la seua densitat, estructura i grandària ens pot fer dir que son monumentals. Certament, aquesta és una visió del tema gens menyspreable i a la qual podem tornar més endavant. Però, en general, i com observador, jo diria que estem davant de dos camps que tenen poc en comú.

Fem-ne un repàs històric. El professor Calduch assenyala que la Teoria clàssica, des del Renaixement, pel que fa als vincles entre poesia i arts del *disegno* s'originà amb el desig de l'artista plàstic renaixentista d'atènyer el nivell *intel·lectual* —i en conseqüència *social*— del filòsof i del poeta. Aquesta teoria procedeix d'una interpretació literal del vers d'Horaci “Ut pictura poesis”, la poesia és com la pintura (Horaci, versos 360- 365), i donà origen a la idea que l'*art* és una cosa comuna en totes les seues manifestacions, independentment de com es manifeste (música, pintura, poesia, etc.) de forma que les *diferències* serien *circumstancials* o *marginals*.

Açò donà origen també, segons Calduch, a una autèntica confusió en el camp de la teoria i de la pràctica de l'art clàssic: poemes “descriptius” i quadres “filosòfics” (com ara *La Malenconia* de Dürer). Les *metàfores* literàries busquen *efectes plàstics* i apareix una extensa literatura sobre al·legories plàstiques, iconologia, etc. d'ascendència literària (com ara la justícia representada com una matrona amb la balança a la mà i amb els ulls embenats). (cf. Lee o Panofski)

Fou al segle XVIII, amb l'intent de *marcar* i de *separar* disciplines i camps culturals (podríem dir de ‘posar fronteres’) que es posà en qüestió aquesta teoria clàssica i

s'establí que les *diferències* entre les arts no són circumstancials o marginals sinó substancials. No es pot, doncs, interpretar literalment el vers d'Horaci "Ut pictura poesis" i, de fet, si no es descontextualitza el vers i es llegeix l'estrofa completa, es pot veure que Horaci no està plantejant una 'interpretació literal', sinó que fa una "metàfora."

Potser qui més clarament plantejà la qüestió fou l'erudit, escriptor i dramaturg alemany Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), en exposar que seria *inapropiat* traslladar directament a imatges plàstiques les cruels escenes bèl·liques d'Homer, magnífiques com poesia, i establint, per tant, que la manera de crear art en poesia i en *disegno* (pintura, etc.) és diferent.

La diferència substancial, segons Lessing, estaria en la *matèria* que utilitza cada art per a mimetitzar la realitat: la poesia fa servir el temps —i és, per tant, un art lineal, discursiva— mentre que les arts plàstiques fan servir l'espai i, per tant, donen una imatge sincrònica, que es presenta tota a la vegada: no és possible, doncs, narrar una cosa temporal de forma sincrònica (per exemple, els quadres que relaten la fugida a Egipte de la Sagrada Família) i, per tant, el pintor o l'escultor —del Laoconte, en aquest cas concret— ha de triar un instant clau de la història narrada que pugui representar de manera sintètica tot el drama que transcorre en un període temporal.

En aquest mateix sentit, en un text modern, *La crítica del gusto*, Galvano della Volpe (1895-1968) exposa que el cinema utilitza imatges vàlides que resultarien ridícules o 'simples' en ser 'traduïdes' a un discurs 'verbal'. Així passa amb el 'lleó de pedra' que es desperta amb l'esclat de la revolució en la pel·lícula *Octubre*, d'Eisenstein, una imatge cinematogràfica de gran força i significat que resulta simplista quan s'explica discursivament.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) i altres autors insistiren en la idea que el procés de civilització consisteix a aprofundir en les diferències entre camps culturals distints, fins al punt d'afirmar que allò que està trencat, trencat ha de quedar. L'arquitecte austríac Adolf Loos (1870-1933), per la seua banda, plantejà que l'*art* pertany a l'esfera del *plaer* (eros), mentre que l'*arquitectura* ha de resoldre necessitats vitals i, per tant, pertany a l'esfera de la *necessitat* (logos). Així, no s'ha de tornar a confondre plaer i necessitat (val a dir, igualar art i arquitectura), sinó que s'ha de marcar i aprofundir en les diferències (potser com qui estableix fronteres o, millor, com qui remarca o subratlla les fronteres ja existents). En un cèlebre aforisme, el crític Karl Kraus comparava així les urnes i els orinals:

Adolf Loos (audaz arquitecto vienés del *novecento*) y yo, él al pie de la letra, yo mediante el lenguaje, nos hemos limitado a mostrar que existe una diferencia entre un orinal y una urna, y que sólo a partir de esa diferencia se abre un espacio para la cultura. Pero los otros, los positivos, se dividen entre quienes utilizan las urnas como orinales y quienes utilizan los orinales como urnas. (49)

El mateix filòsof Ortega y Gasset (1883-1955) participa d'aquestes reflexions quan escriu en *Ensayo de estética a manera de prólogo*:

Yo necesito beber el agua en un vaso limpio, pero no me deis un vaso bello. Juzgo en primer lugar muy difícil que un vaso de beber pueda, en todo rigor, ser bello; pero si lo fuera yo no podría llevarlo a mis labios; me parecería que al beber su agua bebía la sangre de un semejante —no de un semejante, sino de un idéntico. O atiendo a calmar la sed o atiendo a la belleza. Un término medio sería la falsificación de una y otra cosa. Cuando tenga sed, por favor, dadme un vaso lleno, limpio y sin belleza. Hay gentes que no han sentido nunca sed, lo que

se llama sed, verdadera sed. Y hay quien no ha sufrido nunca la experiencia esencial de la belleza. Solo así se explica que pueda alguien beber en vasos bellos. (Ortega y Gasset, 115)

Encara des del punt de mira teòric, Calduch assenyala que potser el *punt fronterer* entre arquitectura i poesia es pugui trobar en la consideració del *temps* com clau de comprensió de tots dos (encara que també de la música). Així, doncs, l'arquitectura no sols *es veu* sinó que cal recórrer-la (seqüència temporal) per a comprendre-la. D'aquí que el *temps* del recorregut siga clau per a l'efecte artístic. En aquest sentit serien aplicables a l'arquitectura (i no al dibuix o a la pintura) conceptes como ara: ritme, cadència, crescendo, seqüència, etc., aspectes també claus per a comprendre la poesia i la música.

Però també viceversa seria exacte: poesia i música tenen una *estructura* (com l'arquitectura) que no té res a veure amb l'estructura física però que dona coherència al conjunt (poema, peça musical), el qual només és *comprensible* al final d'un recorregut temporal (temps de recitat o d'interpretació).

Ara bé, si fins ara ens hem situat en el terreny de les aproximacions teòriques, com observadors o com estudiosos, caldrà que ens situem a continuació en el paper d'autors, ja que en aquest paper els puc ser més útil donada la meua dedicació professional a l'arquitectura i a la urbanística i no-professional a la poesia. Doncs bé, analitzant la meua forma d'actuació —o de pensament— a l'hora d'escriure un llibre de poemes o de dibuixar un edifici o un espai urbà, no trobe que hi haja gaire coses comunes en el motor que engega el llibre de poemes i en el motor que promou l'obra arquitectònica (projecte i obra de l'edifici o de l'espai urbà en qüestió).

Diríem, per tant, que hi ha poques coses en comú en els principis creatius d'ambdues activitats. Però també hi hauria poques coses en comú en els resultats finals. Potser només trobaria alguna similitud o punts de contacte en les tècniques de composició que podem fer servir per a una i per a l'altra activitat.

Dit sigui entre parèntesis, una altra qüestió que no ve al cas, però que també podem abordar més endavant si els sembla d'interès, seria que dins els llibres de versos puguin aparèixer bé qüestions d'urbanística o d'arquitectura, bé monuments i ciutats concretes com a escenari o fins i tot com a protagonistes de l'acció o del complot poètic. Podem citar com exemple els estudis que el professor Jordi Larios ha dedicat als poemes de Luis Cernuda amb el monestir del Escorial com a *leit-motif*, i als versos que Carles Riba dedicà al temple de Posidó situat al cap Súnion.

Tampoc ens referirem en aquest discurs *fronterer*, però també podem parlar del fet que en un edifici o en un espai urbà puguin aparèixer plaques o rètols amb escrits o, fins i tot, fragments de poema. Conegudíssim és, per exemple, el vers de Paul Éluard del poema "La vie immediate" utilitzat per Françoise Sagan com a títol de la seva cèlebre novel·la *Bonjour tristesse* (1954) que l'arquitecte Alvaro Siza escrigué, a meitat dels anys 80, com un *grafit* ple de significat i d'esperança, en la cornisa d'un edifici cantoner de Kreuzberg projectat per ell per a la Internationale Bauausstellung de Berlín del 1987.

Podem desenvolupar una mica aquest tema. En primer lloc hem dit que són diferents els motors que engeguen el poema i l'obra arquitectònica. Amb açò vull dir que el meu llibre de poemes naix del sentiment, de l'emoció i de la necessitat d'atrapar quelcom d'unes vivències o sensacions d'un temps que desapareix de forma precipitada. Pel contrari, l'obra arquitectònica naix d'una voluntat personal o col·lectiva que dona resposta a una necessitat (i se m'ha d'entendre la 'necessitat' en el sentit més ample del terme: necessitat de refugi, de prestigi, de poder, de manifestació simbòlica etc.). En termes de Trakl, el poema seria la urna mentre que l'arquitectura seria l'orinal.

En segon lloc, i sempre des d'una poètica personal, els principis creatius (o la tècnica, la *techné* com habilitat de control d'un procés material amb finalitats previsibles) serien també diferents: en un llibre allò més important és el coneixement de les paraules, el significat exacte i el poder d'evocació, el llenguatge amb la seua gramàtica, semàntica, etc., mentre que en una obra d'arquitectura allò més important seria la geometria, les dimensions i les relacions formals, les línies i els materials. Per tant, també són diferents els processos a seguir i les eines a utilitzar: en un cas és el llenguatge natural i en l'altre el llenguatge gràfic el que serveix per a ordenar les idees. I cadascun d'aquests llenguatges té unes regles i un desenvolupament propi.

Però, malgrat les diferències que venim observant, tant en un cas com en l'altre les idees primigènies prenen cos definitiu d'una forma inductiva: podem imaginar una massa nebulosa de punts que es mouen i que a poc a poc van formant una espiral, una línia que definint-se i tancant-se sobre ella mateixa (generalment de forma lenta i pausada, en un procés continu d'avançar i de tornar arrere) fins que arriba al seu centre. Aquest punt final que condensa tots els altres seria el resultat del treball, l'obra acabada. Però per a arribar ací ha hagut de passar un temps dilatat d'acció, de pensament, de reflexió i d'elaboració — podríem dir de concentració d'energies— que ha produït, com en un *big bang* a la inversa el projecte d'arquitectura o el poema. I és en aquest punt de les tècniques de treball de l'intel·lecte on assenyalaria que poden haver-hi alguns punts de similitud.

En aquest sentit de les *tècniques de pensament* Galvano della Volpe ha intentat demostrar que hi ha una 'racionalitat' (¿tècniques de pensament?) que es manifesta de manera logico-discursiva però també de manera *sensible* (metàfores poètiques) i *plàstica* (cinema, pintura, etc.). La 'raó humana', doncs, desbordaria allò logico-discursiu. Seria erroni intentar "explicar" les metàfores o els quadres de forma logico-discursiva. I tanmateix, açò no significa que siguin quelcom *inefable, diví* o *suprahumà*.

Ara bé, tampoc en els resultats, com deia, trobo massa punts de contacte, més enllà de l'ús d'adjectius o de figures literàries que al meu parer no sempre ajuden a entendre l'obra arquitectònica i que no sempre aporten alguna cosa nova o d'interès. (Potser hi hauria algun punt de contacte en la capacitat que poden tenir tant el poema com l'edifici de despertar sentiments en qui el llig o el contempla, la qual cosa ens situaria en l'àmbit de l'estètica de la recepció). I si abundem en les diferències, tant el llibre de poemes com l'edifici són confeccionats per operaris diferents de l'autor però de formes molt diferents: l'un en l'impremta i l'altre en el lloc del seu emplaçament, l'un amb tècniques gràfiques de reproducció i l'altre amb tècniques de construcció; cadascú compta, doncs, amb els seus propis materials i amb els seus mecanismes de difusió i de reproducció; cadascú té unes finalitats i unes formes d'ús completament diferents.

Tanmateix, en aquest sentit, pel que fa a l'execució de la poesia i de l'arquitectura, Calduch planteja, en contradicció amb el que acabem d'exposar, que la poesia existeix mentre haja un rapsoda que la reciti (amb o sense públic), mentre que és secundari que s'arreglegui o no en un text escrit o imprès (ací tenim la tradició de la poesia oral, origen de tota la literatura). Però una cosa diferent passa amb el teatre, la festa, la música, l'espectacle, etc., que necessiten d'intèrprets (és un tipus de poesia que, per existir, necessita que hi haja intèrprets).

En canvi, l'arquitectura no existeix si no hi ha algú que la construeixi (que la faci realitat), per la qual cosa, el paper del constructor en l'arquitectura és substancial, a diferència del tipògraf en el llibre de poesia que és secundari. Calduch, fins i tot, arriba més lluny en dir que el paper del constructor és més important que el del projectista perquè 'existeixi' l'arquitectura. Per tant, identificar arquitectura amb projecte, en opinió de Calduch, seria un error, i no tant perquè puguin o no existir diferències entre projecte i

obra, sinó per la mateixa substancialitat de l'obra acabada: l'arquitectura és obra; la resta, si de cas, són representacions de l'arquitectura, com una partitura pot ser-ho de la música.

Com a conclusió provisional, doncs, i ja per a acabar, assenyalaríem que amb l'arquitectura i amb la poesia ens trobem amb dos camps força allunyats que només tindrien contacte en les tècniques de pensament que podem fer servir per a desenvolupar els objectes finals de l'activitat productiva: el llibre de poemes i el projecte urbà o el projecte d'edifici.

Potser, en canvi, que el *problema* més interessant es pugui plantejar en camps artístics les *fronteres* dels quals no són 'impermeables' (com passa amb la poesia i les arts plàstiques) sinó que tenen mementos comuns, fissures, osmosis, etc. com per exemple el dibuix i l'arquitectura, però això és ja tot una altra qüestió que no podem entrar a considerar aquí.

Calduch assenyala finalment que, en realitat, l'establiment de "fronteres" entre els diferents coneixements reflecteix el pensament científic i racional clàssic basat en l'observació sistemàtica, la classificació, l'ordenació i l'extracció de normes i de lleis aplicables a noves situacions. I que enfront d'aquesta positura, i sense desmentir-la, però intentant anar més enllà, Norbert Wiener, el *pare* de la cibernètica apunta que la *creativitat* (com *invenció d'allò nou*, també en el camp racional-científic) es basa en "la fecundació per creuament de disciplines." En conseqüència, una vegada marcades les *fronteres* el que caldria fer és trencar-les, violentar-les o travessar-les, però no tant *eliminar-les*, barrejant-ho i confonent-ho tot de nou ("allò que està trencat, trencat ha de quedar"), sinó tot saltant per damunt d'aquestes fronteres per tal d'obrir noves perspectives.

**Obres citades**

- Aristóteles. *Física*. Introducció, traducció i notes de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 2002.
- Horacio. *Arte poética*. Introducció, versió rítmica i notes de T. Herrera. México: UNAM, 1970.
- Kraus, K. *La tarea del artista contra la desidia ética y estética*. Trad. de Miguel Catalán. Madrid: Casimiro Libros, 2011.
- Lee, R. W. *Ut pictura poesis. Teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Larios, J. “El ‘quehacer de mirar’. Notas sobre la poética de Luis Cernuda.” *Journal of Iberian and Latin American Studies* 17 (2-3) (2001): 121-132.
- Lessing, G. E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Iberia, 1957.
- Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente, 1983.
- Panofski, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1984.
- Pérez-Sánchez, M. “Obras de arquitectos... pero no de arquitectura.” *On Diseño* 230 (2002): 168-185.
- Wittgenstein, L. *Sobre la certeza*. Barcelona: GEDISA, 1988.