

Lo neutro

Arquitectura por defecto

Silvia Colmenares Vilata

Índice

- 9 Prefacio
- 11 Artículo neutro
Introducción
- 19 Funcionalismo(s)
Etiquetas y fórmulas
- 29 La ficción de la función
Entorno, programa y sistema
- 35 Sistemas geométricos de equilibrio
Retícula, matriz y campo
- 41 La planta tipo
Soportes y Dom-ino(s)
- 55 La planta única
Contenedores y otros «palacios»
- 71 La planta de equivalencias
Patrones de habitación
- 85 Ensoñaciones de pared ciega
Monocromos
- 97 Terreno neutral
Plataformas y mesetas
- 109 Lo mínimo y lo nulo
La inacción posible. Arquitectura «por defecto»
- 127 Referencias bibliográficas

Sin el clima académico generado en torno al grupo de investigación ARKRIT esta investigación no hubiera podido llevarse a cabo. Agradezco a cada uno de sus miembros la atenta lectura de los primeros manuscritos y los certeros comentarios, así como el tono alentador en el que siempre venían envueltos. En lo personal, debo expresar mi gratitud a ese otro grupo de personas que me sostiene en la vida y al que dedico mis esfuerzos cada día: a J. y a L., a B. y a P., y cómo no a S., pero sobre todo a L.

Es mejor decirlo antes de empezar: la arquitectura no es neutra, no puede serlo. No solo depende del poder para su desarrollo, sino que, como toda forma de pensamiento, es producto de su tiempo y no puede ni debe mantenerse al margen. Su condición proyectiva implica necesariamente una voluntad de transformación y, por lo tanto, no hay arquitecturas sin agenda. No existe tal cosa. Sin embargo, lo que aquí se propone es construir una definición ampliada del término *neutro* hasta transformarlo en una categoría aplicable al campo de la arquitectura, una vez despojado de las connotaciones políticas o morales que pudiera tener en el lenguaje al uso.

Decía Roland Barthes que el problema de lo neutro no es en efecto no tener nombre, sino tener varios, de los cuales ninguno es el correcto. Próximo a los conceptos de indefinición o disolución, lo neutro se encarga de la desconexión de todo binomio: forma-función, geometría-forma, objeto-contexto, imagen-signo, acción-efecto; cada pareja conforma una unidad dialéctica donde los opuestos están demasiado próximos. Con lo neutro, el guion se sustituye por coma y el orden relacional da paso a un mero orden de lo contiguo que permite poner distancia respecto de esa unidad, sin superarla en síntesis. Diríamos que se obtiene una textura uniforme e igual a sí

misma. Imposible distinguir si se avanza hacia un mundo ideal que está detrás de este o si por el contrario se retrocede hasta uno originario, aún inocente de conexiones. Una ausencia de referencias que no está exenta de desasosiego.

¿No es este espacio sin figura, sin marca que nos oriente, el fondo del pensamiento mismo? ¿No es la validez universal de este fondo neutro el cumplimiento definitivo de la pretendida objetividad del proyecto moderno? Y por el mismo motivo, ¿no podría ser esta condición intemporal «por defecto» la que, cesado todo conflicto, permita un desarrollo desprejuiciado y sin etiquetas de la arquitectura por venir? ¿Acaso no sería esta una forma de resistencia arquitectónica pasiva frente a la teoría militante?

Pero nada sería más impropio que convertir el texto en una defensa de lo neutro. Incluso si ninguno de los nombres que hemos dado fuera el correcto, se confirma que lo neutro es más bien un vector. Pura posibilidad. Como en un ejercicio de constante prolongación, la continuidad del relato que se establece en estas páginas al identificar una línea de conexión entre algunos de los objetivos programáticos característicos de la modernidad más ortodoxa y otros escenarios más contemporáneos permite afirmar la utilidad de este término como instrumento para nombrar un posible escenario de confluencia: un decidido laicismo arquitectónico que, lejos de mantenerse al margen, es capaz de subrayar la relevancia de cada elección.

Artículo neutro

Introducción

Tras el artículo neutro *lo* encontraremos siempre un conjunto de cosas que comparten una determinada cualidad pero que, en virtud de su cantidad, conforman una categoría. Si tomamos cualquier adjetivo calificativo (*bueno, lento, alto, grande...*) y le antepone un *lo*, estamos sustantivándolo. Por esta misma razón nunca opera sobre el nombre. Pero, además de nominalizar, lo neutro anula ciertas diferencias. La más evidente es la del género. Lo neutro nos habla de un sujeto no marcado, es decir, de un sujeto que no existe. La pregunta sobre el género es irrelevante. La atención está en otra parte. En lo genérico. Definiríamos así la reflexión en torno a lo neutro como el pensamiento de lo indistinto, de lo invariable, de lo común. En lingüística, hablaríamos del *lo* como operador fundamental para construir una colección, un conjunto de elementos que están en relación paradigmática porque son intercambiables entre sí en virtud de una cualidad común.

Pero ¿qué pasa entonces al aplicar el operador *lo* a un adjetivo que define precisamente la ausencia de cualidades específicas? ¿Qué clase de colección obtenemos al enunciar «lo neutro»?

En 1978, Roland Barthes lleva a cabo este ejercicio en un curso impartido en el College de France.¹ Centrando su atención en

textos literarios, expone una serie de categorías (el silencio, la fatiga, el sueño, la oscilación...) que gravitan en torno a la noción de neutro. Es como si solo pudiera abordarse una definición de forma lateral, tratando de cercarla sin alcanzar nunca su centro. Tal vez solo así sea posible alcanzar una definición para un concepto que se encuentra constantemente en retirada. Así, al «poner en estado de variación continua»² a lo neutro, se pone también en evidencia el atributo principal que lo define: su resistencia.

Esta resistencia se fundamenta en un primer acto voluntario de renuncia. Renuncia a la necesidad de elegir entre el sistema de dualidades que conforman nuestra idea de lo real y que generalmente se presentan como incompatibles para la obtención de sentido. Frente al «lo uno o lo otro» contradictorio de la racionalidad basada en el pensamiento lógico, contra el «lo uno y lo otro» yuxtapuesto de la acumulación posmoderna, está el «ni lo uno ni lo otro» del sentido etimológico de lo neutro. Pero no se trata de una postura indecisa que oscila continuamente entre dos extremos, sino que, más bien, lo neutro trabaja para crear las condiciones en las que la propia pregunta deje de ser pertinente. Como la pregunta sobre el género en gramática. «Lo neutro querría una lengua sin predicación [...], para dar cuenta de la abolición del paradigma sujeto/predicado recurre a una entidad gramatical bastarda, el adjetivo sustantivado: especie de categoría cuya forma misma *resiste* a la predicación».³ Se trata de una resistencia activa que no espera otra cosa que la neutralización del conflicto. No sorteja sus efectos, sino que lo extingue.

Frente a esta concepción activa de lo neutro, que se esfuerza por describir un nuevo campo de operaciones en el que lo paradigmático quede disuelto, está la imagen esquizoide del *ni-nismo* como copia-farsa de lo neutro. Un neutro pasivo, condenado a la retórica del balanceo. Parapetado tras el buen nombre del respeto, este neutro pretende afirmar la inutilidad de decidir. Convierte así cualquier pregunta en una cuestión moral y se cuida mucho de mantenerse al margen. Pero es una doble negación formulada en términos prácticos, persigue una utilidad: evitar el conflicto, no cesarlo.

Esta identificación de lo neutro con lo equidistante entre dos polos opuestos ha contribuido a cimentar la creencia de que lo neutro es gris, o como mucho blanco. El color gris es el rey de las medias tintas. A menudo su presencia se identifica con una falta de decisión, una especie de solución segura para el que no

puede o no sabe elegir. La traducción visual del virtuoso punto medio que tanto nos consuela. Comoquiera que este estatus de «mediocridad» no es hoy el más aplaudido, los que escapan de esta incómoda posición intermedia encuentran en el blanco el sustituto perfecto. Pero existe un análisis más objetivo del gris desde el punto de vista de su capacidad operativa.

La teoría del color nos dice que el gris se obtiene por medio de la mezcla de los tres colores primarios (azul, amarillo y rojo) siempre que estos pertenezcan al mismo círculo cromático, es decir, que tengan la misma tonalidad. Por lo tanto, el valor de la suma de los colores complementarios es el gris. «De ahí el valor del gris. El gris que, tomado en sí mismo, es un color que tiene un escaso valor cromático, tanto que casi podríamos decir que es el único color que no es color, reviste un carácter de extrema importancia en el equilibrio de los colores. En otras palabras, no es la tinta gris lo que nos interesa, sino el efecto gris. El gris sirve solo como comprobación del equilibrio de las uniones de los colores».⁴ El gris actúa como una balanza, es, por tanto, un instrumento. No es tan solo el resultado de una operación podríamos decir de neutralización, sino que, tal y como sucede en la mesa de un laboratorio, su carácter predecible lo convierte en método de análisis.

Si analizamos ahora la común asociación de lo neutro con lo inocuo, encontramos en la matemática algunos ejemplos elocuentes. En este campo, el elemento neutro es aquel que, operado con otro elemento del mismo conjunto, da como resultado este último. De esta forma, el elemento neutro de la multiplicación es el 1 y el de la suma es el 0. De esta definición se desprende que lo neutro deja inalterado aquello sobre lo que opera, pero con una particularidad fundamental: su dependencia respecto de la clase de operación de que se trata. Es decir, no existe un único elemento neutro, sino uno para cada una de las acciones posibles dentro de un mismo conjunto o campo.

Se identifica así lo neutro con lo no dañino, con todo aquello que no deja rastro de su acción, casi diríamos que con lo inútil. Pero, igual que con el gris, el elemento neutro (matemático) es también un instrumento de comprobación, puesto que permite identificar el elemento inverso. Aquel que, operado con su elemento correspondiente, da como resultado precisamente el elemento neutro.

Para señalar ahora el lugar de lo neutro en arquitectura, es necesario proceder de forma similar a como lo hizo Barthes.

Empezar separando cuidadosamente las capas de significado adheridas al concepto, para determinar su procedencia y aclarar sus posibles contradicciones. Incluso añadir capas nuevas que terminen por borrar esos lugares comunes que se instalan en todas las palabras. Tal vez de este modo, como el gris o el cero, lo neutro pueda convertirse también en instrumento de medida, estableciendo una suerte de comprobación experimental.

Un primer acercamiento al concepto de neutro en arquitectura obliga a distinguir entre varios focos de atención posibles. ¿De qué hablamos cuando decimos que una arquitectura es neutra? Formulada la pregunta de este modo, parece que alude a una ausencia de estilo, una especie de imposibilidad de adscripción a un lenguaje formal conocido y definido. El centro de la cuestión se sitúa entonces muy cerca de la preocupación de Barthes acerca de lo que define como «grado cero» de la escritura.⁵ Una desaparición del estilo y, por tanto, del autor-sujeto, en favor del texto-objeto. Pero el propio Barthes reconoce que es un silencio imposible: «Lo que es producido contra los signos, fuera de los signos, lo que es producido expresamente para no ser signo, es recuperado rápidamente como signo».⁶ Son muchos los autores que han querido leer el texto en clave arquitectónica, hasta el punto de convertir la expresión «grado cero» en un concepto tan maleable que permite referirse tanto a la búsqueda de lo esencial de la arquitectura, una suerte de purificación por vía de la estética minimalista, como a la teorización de la banalidad característica de la globalización, o incluso a la descripción de un panorama de *tabula rasa* desde el que poder formular nuevamente los principios de la disciplina.

El problema en todos estos casos radica en la particular interpretación que se hace del texto, en la que la conceptualización del término se persigue para obtener la definición de una nueva forma de hacer/pensar la arquitectura por parte del sujeto, en definitiva, para definir un nuevo estilo. Por ello, es preferible enfocar el tema desde el punto de vista del objeto. ¿Cuáles serían entonces las cualidades propias no ya de una arquitectura, sino de un espacio neutro? Se trataría de un espacio no marcado. Ni por la función, ni por la geometría, ni por el contexto, ni por la voluntad de ser signo de nada ni por la mano del autor.

Si tomamos por ejemplo la necesaria atención a la función, un espacio neutro es aquel que no está determinado por esta, cuya configuración permite que sea utilizado de diversas

formas sin que ninguna de ellas prevalezca sobre las demás. La historiografía oficial nos cuenta que esta clase de preocupación arranca como reacción al dogma funcionalista, y que tiene en los años cincuenta y sesenta del siglo XX su máxima relevancia. Aunque esta condensación en el tiempo de propuestas en torno a la flexibilidad de uso y la indeterminación formal es un hecho, lo cierto es que la reflexión estaba ya presente desde el inicio de la modernidad, latente incluso en el que se considera el texto fundacional del paradigma que subordina la forma a la función. Como si de un proceso de larga incubación se tratara, lo neutro aflora en el discurso moderno desde dos puntos complementarios: el espacio tecnificado de la oficina como generador de la planta tipo y la nave de grandes luces de la industria bélica como razón de ser de la planta única. Ambos modelos, nacidos como respuesta precisa a los requerimientos funcionales de las nuevas condiciones de producción y comercialización, serán indispensables en el proceso de formulación de un contradiscurso apoyado en lo genérico.

Por otra parte, si atendemos al interés que la arquitectura ha puesto en la geometría como portadora de estructura, podemos reconocer un filamento que atraviesa la disciplina y que pretende producir un desplazamiento desde las relaciones jerárquicas propias de la composición hacia las relaciones topológicas características de la neutralización de esos mecanismos compositivos. La noción de fragmento como parte incompleta de un todo unitario se sustituye progresivamente por el concepto de elemento autónomo, susceptible de ser combinado y repetido. De este modo pierde su singularidad, hasta alcanzar al final la condición de punto dentro de un campo regido por un sistema de equivalencias y que renuncia a la necesidad de establecer sus propios límites. Un ejemplo de entidad geométrica muy significativo de este desplazamiento es el que nos proporciona la retícula. Empleada por la arquitectura clásica como base o sustrato de cualquier trazado, su uso en la arquitectura moderna se generalizará de un modo extraordinario como instrumento vinculado a la estandarización, la producción en serie y la coordinación dimensional, para terminar asumiendo —de la mano del *minimal/conceptual art*— un estatus no solo de referencia métrica, sino de presencia física, como estructura básica de lo construido.

En cuanto al contexto en que se producen los objetos arquitectónicos, lo neutro se declara todo fondo. En definitiva, lo que persigue es obtener una textura, ese «efecto gris» que

vuelve homogéneo todo lo que toca. Pero, al igual que con la pretendida escritura blanca de Barthes, cuando todo es fondo, tarde o temprano acaba por aparecer una figura, una silueta contra la que ese fondo se recorta. Diríamos que el trabajo de lo neutro respecto al contexto es un constante ejercicio de bruma, un decidido empeño por transformar la arquitectura en paisaje.

Pero nuestra idea de paisaje no siempre ha sido la misma. Es posible afirmar que existe un aumento progresivo del protagonismo del fondo en el entendimiento, y sobre todo en la construcción del paisaje. Desde una concepción pintoresca de la disposición de los objetos en la naturaleza, el fondo es aquello que garantiza simultáneamente la independencia y la relación entre piezas autónomas dispuestas como en un bodegón. Una mesa, una bandeja, una plataforma que es base y límite entre lo construido y lo que no lo es. Como en la Acrópolis.

Sin embargo, este plano de referencia pasa, con las tesis oficiales del Movimiento Moderno, a considerarse un dato externo. Los *pilotis* garantizan la distancia necesaria para que un paisaje naturalizado discurra ininterrumpidamente y en cualquier dirección bajo los objetos. Liberados por fin de la atención al contexto, su forma, tamaño y posición se atiene solo a sus propias razones.

En esta clase de procedimiento por el que lo neutro construye el fondo, las leyes de la Gestalt son desafiadas con técnicas como el camuflaje y la repetición de patrones, en las que la anulación del contraste se revela como mecanismo básico para «desenfocar» el contexto, frente a la actitud opuesta de la operación moderna que trata más bien de «borrarlo».

Para un análisis completo del hecho arquitectónico a la luz de lo neutro, es necesario abordar también su condición de signo. Pero si, como dice Barthes, lo neutro es «desapego del sentido»,⁷ ¿de qué manera se puede hablar de lo neutro como signo? O mejor dicho, ¿cuáles son los signos de lo neutro?

Parece que la fachada, ese lugar de la arquitectura clásica que comparte raíces etimológicas con el rostro, es también el lugar adecuado para un posible acto de comunicación. Si bien los mensajes son muy variados, desde la sonrisa a la mueca, el principio moderno de construcción demostrativa establece el mínimo contenido, casi telegramático, que un edificio puede enviar. El rechazo de la decoración postulado por los primeros críticos del eclecticismo historicista constituye, sin duda, el arranque de este discurso de la modernidad que establece

la transparencia o traducción de lo que sucede tras el muro (uso) o en el muro (construcción) como legítimo lenguaje. Un enfoque que evolucionará hasta disolver completamente la idea de visión frontal privilegiada en favor del entendimiento de la fachada como envolvente. Pero para que de verdad sea envolvente, esta debe ser continua, y ahí es donde se quiebra la lógica deductiva en favor de un efecto de unidad. ¿Cómo puede la envolvente ser igual a sí misma y atender a las distintas situaciones que el edificio genera? Sencillamente, lo neutro, lo indistinto, responde con la fórmula de Bartleby: «Preferiría no hacerlo».⁸ Preferiría no tener que mostrar lo que ocurre detrás, preferiría enmudecer.

Existe también una tendencia de lo neutro a resistirse al poder deslumbrante de la acción. Se opone así al paradigma común según el cual «lo hecho» es, por sí mismo, más valioso que «lo no hecho», al tiempo que se distancia del concepto de autoría. Un primer paso en este distanciamiento es la creciente atención por los procesos —el hacerse— frente a los resultados. Lo neutro afirma la supremacía de la potencia sobre la voluntad, pone el énfasis en la descripción de lo posible, presentando el resultado tan solo como uno de los múltiples casos de transformación de la potencia al acto. Aunque el nuevo código de lo sostenible venga a reforzar este discurso, muy probablemente su origen apela a una condición menos oportunista de la arquitectura. Enmarcado en el conjunto de una obra que manifiesta un declarado desapego de la forma, este tipo de razonamientos hablan de la posibilidad de establecer un diseño «por defecto» (*by default*). Del mismo modo que todo *software* contiene un conjunto mínimo de opciones de configuración, así también todo proyecto debería conocer el valor por defecto de su conjunto de variables. Su estado, diríamos, neutro.

Así, de la mano de las categorías clásicas de función, geometría, contexto, signo y acción, pero sin tomarlas como temas estancos, este libro constituye un intento de localizar tanto las fugas existentes como los transvases posibles, y se presenta como una sección por la fibra neutra de la arquitectura, tratando de desvelar la relación que el concepto de neutro tiene con los diferentes discursos que conviven en el panorama vigente de la arquitectura contemporánea.