

ENTREVISTA A JAVIER GARCÍA-SOLERA

Carlos Marcos. Universidad de Alicante
Santiago Llorens. Universidad de Sevilla

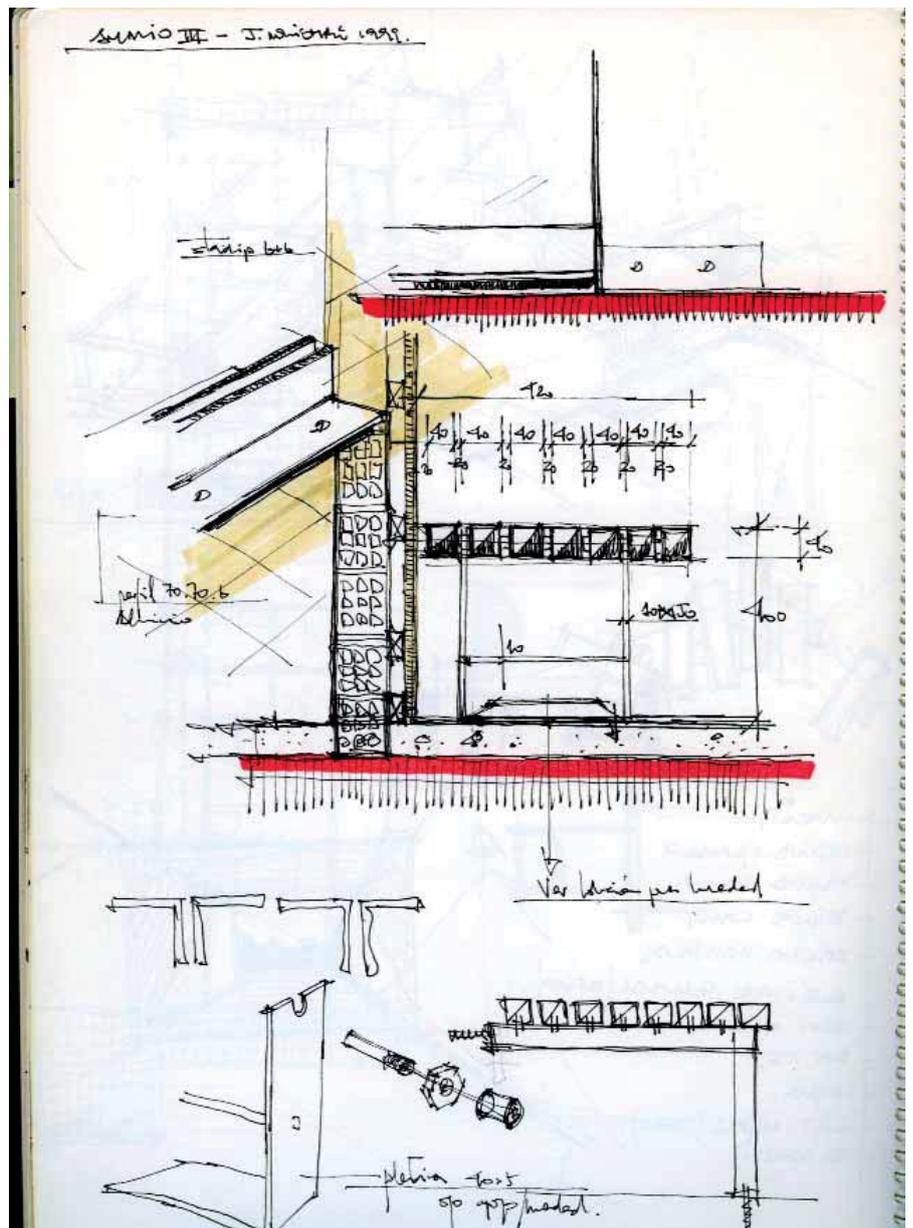


Es conocido que los grandes maestros han tenido siempre a mano un cuaderno de viaje, bien para recoger la esencia de las arquitecturas y los lugares que han ido encontrando en su camino, bien para fijar las ideas que fluyen por su mente y que mediante un garabato toman presencia instantánea sobre el papel. Así lo hicieron Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn o Alvaro Siza, registrando en sus blocs de dibujo -con la pluma, el lápiz o el carboncillo- ese gesto que define la presencia de la huella del hombre sobre un territorio, las relaciones topológicas o funcionales de un espacio o la escala, presencia y magnitud de un edificio.

Cierto que esto ha sido así, pero en el pasado Congreso de APEGA celebrado en Alicante en 2010, tuvimos la ocasión de conocer de primera mano unos singulares cuadernos de dibujos que acompañaban a Javier García-Solera y que, para nuestra sorpresa, estaban ilustrados con detalles constructivos de sus proyectos.

Para los que estamos implicados en la docencia de la construcción de la arquitectura esto supuso una novedad, puesto que no es habitual que su consideración aparezca en las primeras fases de ideación del proyecto de arquitectura. Habitualmente, los aspectos constructivos toman presencia cuando se ha de responder a exigencias de la normativa o por medio del detalle del encuentro o el nudo, cuando es preciso dar instrucciones que permitan ejecutar con rigor y precisión la obra de arquitectura.

Ahí nace nuestro interés por conversar con Javier García-Solera y pedirle que nos concediese una entrevista para reflexionar sobre su peculiar



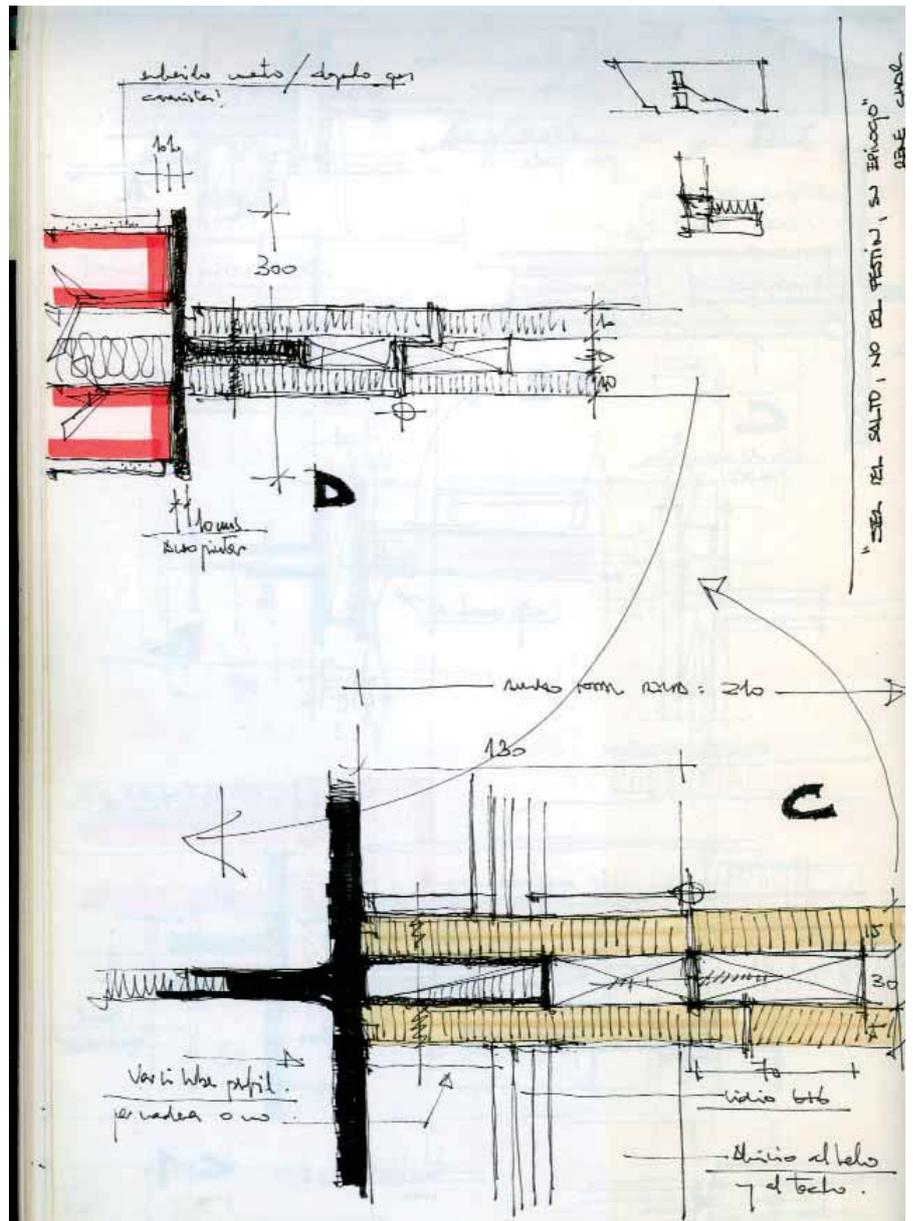
modo de afrontar estos aspectos previos relacionados con la ideación, como antecedente de la representación y de la construcción de la arquitectura. También parecía conveniente extender el debate al papel que cumple el dibujo de arquitectura como arte y oficio, su enseñanza en las escuelas y su relación

con otros tipos de producción del proyecto de arquitectura como pueden ser la maqueta y la realidad virtual.

Javier nos recibe cordialmente entre concurso y proyecto, con una agenda apretada, en su estudio de la calle Reyes Católicos en Alicante:

- EGE. Buenas tardes, Javier; muchas gracias por recibirnos. Me gustaría comenzar por lo que ya conocemos y tanto nos ha impresionado, por esos estupendos detalles constructivos que aparecen en tus cuadernos que nos mueven a reflexionar sobre el papel que juega el dibujo en los primeros estadios de tus proyectos. Verás, siempre nos han dicho que la *idea* de la arquitectura aparece como algo etéreo e informe, flotando en nuestra mente y que debemos fijar en un papel para hacerla visible. También que esos primeros trazos aparecen borrosos, pues manifiestan esa condición de la idea primigenia. Pero en tus croquis, parece como si la idea estuviese ya desarrollada; los materiales están ahí, tienen dimensiones, incluso textura, y obedecen a una precisa geometría ¿surge así, de un modo instantáneo, o esos dibujos responden a un proceso de elaboración mucho más complejo?

- J.G-S. Bueno, en realidad no puede ser de otro modo. Las escalas aparecen siempre de forma simultánea y hay que trabajarlas simultáneamente; es inevitable. Mis alumnos saben que insisto mucho en ello. Esa necesidad de que las cosas tengan ya desde el inicio una cierta intención de materialidad es natural. De algún modo en la naturaleza también es así; miras un animal, un árbol, y su forma tiene sentido en cuanto a su estructura, su musculatura, sus funciones vitales, la cualidad de su piel, etc. Todos los elementos de la arquitectura van a necesitar de una definición material, por lo tanto requieren de ella casi desde el principio al igual que una máquina hecha para navegar o para volar nace con una predeterminación de forma muy clara y una asociación a cierta posibilidad técnica y material muy vinculada a la posible forma final. Jean Prouvé decía: "ante un encargo, lo primero que pienso es cómo lo construiré".



Esa es la pregunta primigenia. El jilguero o la nutria no necesitan hacer-sela, la respuesta la llevan como un mandato genético. Pero aquel primate que un día se puso de pie, lleva milenios haciéndosela desde el momento en que quiso guarecerse algo más allá de la cueva: ¿Cómo lo construiré?

- EGE. Al observar estos dibujos, me surge la duda sobre si esa forma de dibujar, de *construir la arquitectura* desde sus inicios con las manos, de un modo tan artesanal, será capaz de concluir en una arquitectura que refleje este proceso de *hacer* tan vinculado al detalle y en qué medida este hecho puede condicionar el lenguaje de la arquitectura resultante. Parece que pueda tener algún tipo de influen-



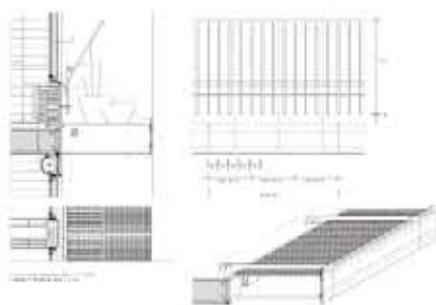
cia en el tipo de arquitectura que tú haces, que diseñas, en la manera de dibujarla y de concebirla, desde el principio a ese nivel de detalle.



más hay, obviamente, variables fundamentales que dependen del lugar, de las personas, de las posibilidades técnicas, de las tecnológicas del momento, del contexto en el sentido más amplio. Pero la arquitectura se hace en su construir y, por tanto, desde el principio, está pendiente y dependiente de ello. Y, al final, los rasgos que quedan sobre ella, son los de ese proceso.

– EGE. Al hilo de lo anterior, me gustaría reflexionar sobre aquellas arquitecturas pensadas y dibujadas, pero que sólo han podido ser materializadas cuando los procedimientos informáticos han permitido su descripción constructiva. Estoy pensando en la obra de Zaha Hadid, Frank Gehry o Daniel Libeskind. ¿Crees que esta relación tan íntima con la máquina posiblemente determine el resultado final, aquello que puede hacerse, o afectar incluso al proceso proyectual?

– J.G-S. Pero eso siempre ha ocurrido; las nuevas herramientas, los nuevos materiales y técnicas, han dado origen y posibilidad a tantas arquitecturas. La evolución de los puentes metálicos está directamente relacionada con la evolución del acero industrial y los métodos de cálculo. Otra cuestión es el furor nervioso por cuál es la última herramienta o material disponible y ver qué podemos con ella hacer. Eso, yo, lo veo pasar; en realidad ni lo veo pasar porque no lo miro, no me interesa. A mi lo que me interesa es acabar de entender realmente cuál es la forma de ajustar mejor un programa a un lugar, un lugar a una situación concreta, un uso particular a un contexto general, buscando siempre el confort de las personas y el compromiso de la arquitectura con el entorno. Soy de los que piensa que lo importante es alumbrar y no deslumbrar.



– J.G-S. Hay un interés por la construcción, como decíamos; por la necesidad de la construcción. Y, al final, en la mayoría de mis obras hay siempre una constancia de la construcción que a veces, quizá las más afortunadas, es lo que da el conjunto

de matices que la definen. Es toda su ornamentación. Algo así pasa con una prenda cómoda, bien pensada para el confort y el uso –para el confort en el uso– que deja sobre sí poco más que los rasgos de sus costuras como hecho visual. Como matiz a la forma terminada están los rasgos de la construcción que explican con claridad como está hecha. En realidad la arquitectura como mejor se explica es en su uso, en su capacidad de ser apropiada y en su construcción.

Dice Peter Zumthor que la arquitectura es, en gran medida, entender y ordenar. Y yo participo de eso. Ade-

- EGE. Esta pregunta te gustará entonces. Considerando que las herramientas digitales han alterado el propio lenguaje arquitectónico en los últimos años, ¿crees que el proyecto de la modernidad está agotado o por el contrario el planteamiento depurado y abstracto de los principios de la arquitectura moderna perdurará en el tiempo?

- J.G-S. Yo creo que los postulados modernos están más vigentes que nunca por todo lo que tenían de compromiso social. De una forma de encontrar una arquitectura, una racionalización de los métodos constructivos, de las formas también, muy comprometida con lo que han sido las condiciones del habitar moderno, etc. En ese sentido es cuando más lo están, sin ninguna duda, en esa cuestión del compromiso con los otros, para intentar encontrar en la arquitectura una herramienta eficaz para servir a las necesidades que cada sociedad va requiriendo en cada momento. En las cuestiones digamos más disciplinares, las cuestiones que tienen que ver con la forma de la arquitectura, con la forma de la construcción, que en definitiva son lo mismo, creo que siguen también vigentes y posibles, y eso no quiere decir que no puedan ser revisadas y que su revisión sea fructífera, o que no puedan incorporar recursos nuevos. No tengo prejuicios con nada de eso. Soy de una generación que hicimos el bachiller con tiralíneas, la carrera y quince años de profesión con estilógrafo y utilizo ahora computadoras. Pero en mi mesa sigue habiendo lapiceros y sigue habiendo todo tipo de herramientas; todas ellas útiles. Y, del mismo modo, lo es cualquier arquitectura que pertenece de una forma casi referencial a una época concreta pero no tiene por qué quedar atrás junto con esa época. Nos da posibilidades, nos da medios, nos da metodologías, procedimientos y recursos que siguen siendo muy va-



lios. Otra cosa es la cuestión estilística que es lo que menos me interesa. Creo que hay mucha arquitectura hoy en día -los supuestos minimalismos, etc.- que derivan de algún modo de las arquitecturas modernas y del proyecto moderno de la arquitectura, pero que son epígonos frustrados de alguna forma.

- EGE. Esta claro; estoy planteando esta cuestión porque estoy pensando -no está en el guión pero da igual-, por ejemplo, en que todos tenemos como cierto referente -porque ha coincidido además con el fin de siglo-, el Guggenheim de Bilbao. Es un edificio interesante, por el tema de la escala, porque resuelve unos problemas, pero mucho de lo que ha venido después de Gehry en particular, no tanto ese edificio aunque él también tiene algo de forma falsaria, por lo de la cáscara y la piel, y el esqueleto que no tienen nada que ver...

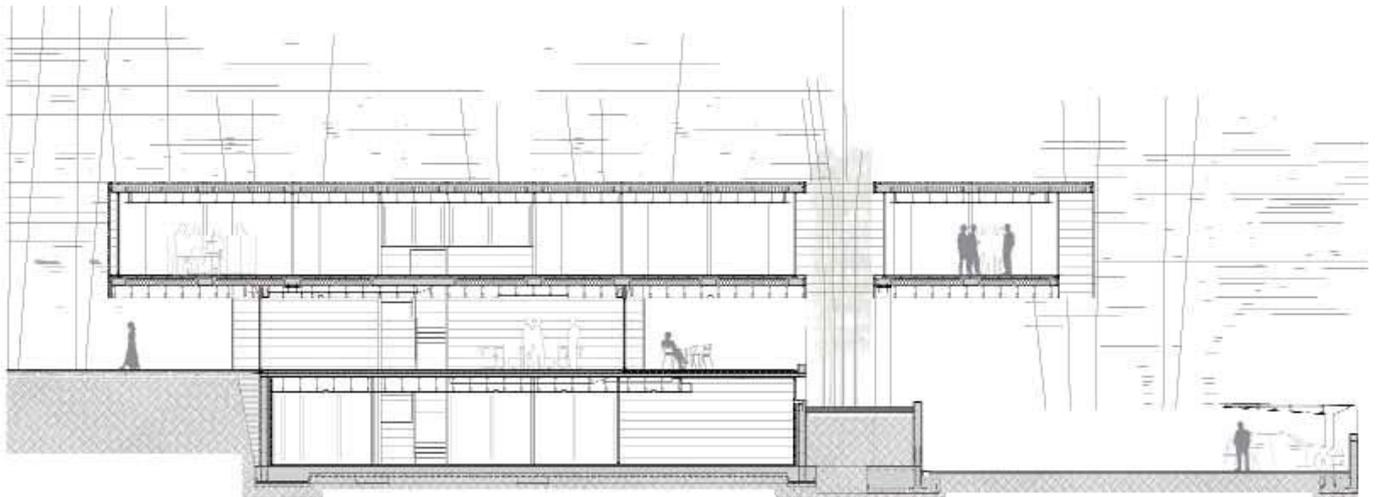
- J.G-S. Ese edificio bendice la posición del arquitecto artista, algo que

no me interesa. Le concedo el valor de la excepción. Pero cuando se vuelve hábito desaparece ese valor.

- EGE. ...un andamiaje con una piel; hay como poca vinculación de verdad constructiva respecto de los espacios definidos por esa piel y el resto del edificio, y no digamos con los demás encuentros con el resto del edificio, eso digamos que sí que tiene que ver con la moda y con querer aparentar una serie de cosas que ha devenido en una arquitectura, podemos decir, digital.

- J.G-S. O puro formal.

- EGE. Eso es una cosa y otra cosa es el debate basado en la sintaxis de la arquitectura moderna y de los principios derivados de la construcción en acero, en hormigón armado, etc. y que, en realidad, mientras no se cambien los materiales y los sistemas constructivos debería, de alguna forma, permanecer. Ser reelaborado, repensado; pero los principios sintá-



ticos, entiendo que tienen vigencia, y en realidad, deberían seguir teniendo vigencia mientras eso no se modifique.

– J.G-S. Aparecen materiales nuevos, pero en la mesa sigue estando el lápiz, como decíamos. Y permanecen las leyes físicas que dominan también los materiales, sus capacidades de ser. Y evolucionan las maquinarias y las técnicas de producción y la propia industria como fábrica y los elementos que pone a tu disposición para poder ensamblar las cosas, para poder ajustarlas... ¿Por qué me interesa la construcción en seco? ¿Por las posibilidades que me da?: no. Me interesa por lo que me exige. La construcción en seco te reclama eso, conocer el material y la herramienta, conocer el formato de producción, conocer la última razón de ser de los materiales, su comportamiento frente al medio, frente al clima, sus movimientos, su voluntad de ser y cómo tratarlo, cómo ensamblarlo. Esta cuestión tiene mucho que ver con lo que tú decías; hay una sintaxis moderna con una capacidad de ensamblar las cosas unas con otras, de ajustarlas, encajarlas, sean cosas a 1/1000 o a 1/1, que tiene que ver mucho con la propia lógica de los materiales y de las capacidades que tenemos para producirlos. Por ello me interesan menos, como decía antes al referirme a Bilbao, los casos excepcionales. Félix de Azúa comenta en su crítica literaria que las en verdad importantes novelas son aquellas que han permitido que, a raíz de ser escritas, puedan ser escri-

tas otras muchas. También en arquitectura las obras verdaderamente importantes son las que permiten que a partir de ellas se puedan pensar y construir otras muchas. Es decir, las que se engarzan en ese continuum al que también se ha referido Borges y que no es sino pura civilización; continuidad renovada.

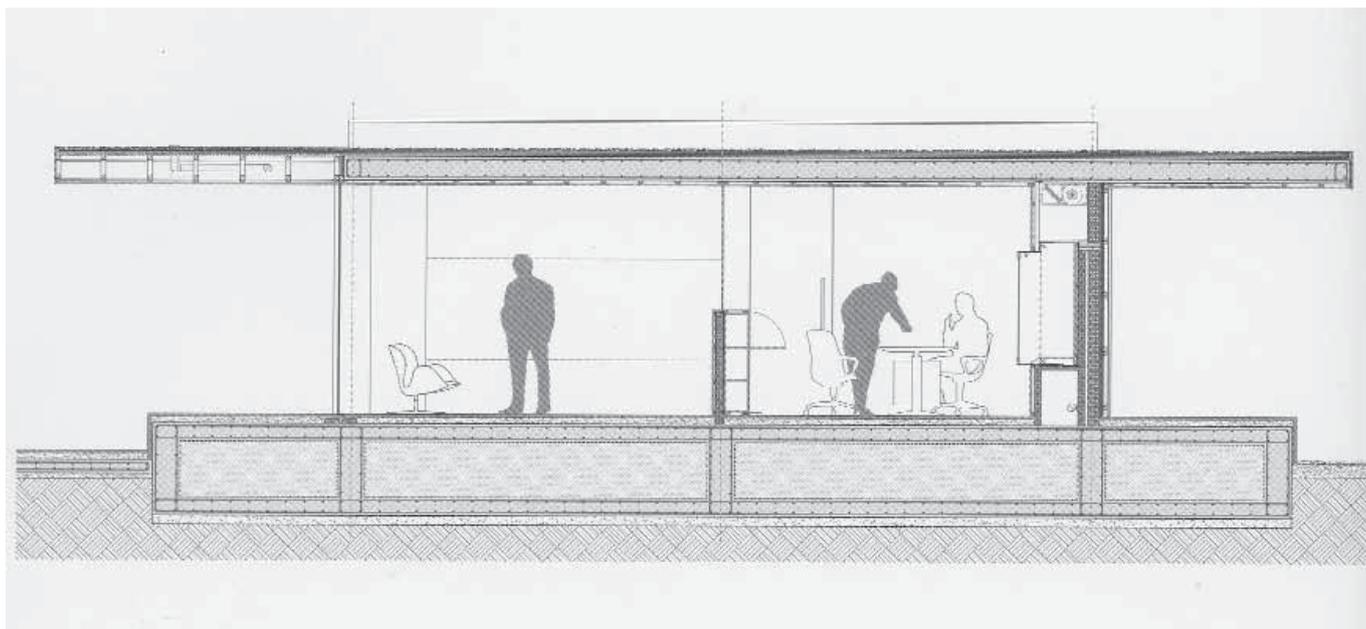
– EGE. Es decir aquellas que suponen una revisión crítica de lo anterior, como disciplina que tiene sus propias reglas, su propia cultura, su propia tradición y sus propias condiciones de ser que en arquitectura tiene mucho que ver con la propia construcción.

– J.G-S. Construir es siempre inventar e inventar siempre es revisar.

– EGE. Volvamos a tus dibujos. Me gustaría que nos comentases algunos aspectos sobre la morfología y sistemas de representación utilizados en los mismos: Parece que inicialmente recurres a mecanismos de planta y sección - eminentemente descriptivos- que admiten cotas y relaciones de posición en el plano entre sus componentes, en contraste con otros gráficos en volumetría -de carácter cognitivo- que parecen recoger órdenes de ejecución para la posterior obra. Incluso la perspectiva aparece para definir las relaciones espaciales que determinan los componentes, no sé si previamente diseñados. Me pregunto por el orden de aparición de estos gráficos sobre el plano y su utilidad ¿Son dibujos intermedios que te permiten reflexionar

sobre el encaje y posición de los elementos o constituyen estados finales de un proceso comunicativo, que sirven para su delineado a escala?

– J.G-S. Sin ninguna duda lo último no. Son dibujos que han surgido, aunque parezca inverosímil, si hablamos de los cuadernos, todos simultáneamente; como hemos dicho al inicio. Pero querría matizar que las plantas y secciones no son en absoluto dibujos descriptivos; son dibujos generativos; más aún en el contexto de los cuadernos de trabajo. Precisamente, ahora estamos sobre un proyecto que aún tiene problemas para adaptar su planta y ya estamos con la definición exhaustiva de su sección constructiva; y es que ella nos dará muy probablemente las claves que permitan ajustar la primera. Para la definición técnica me ayudó mucho de la axonometría y muy especialmente en obra cuando hay que explicar una solución a personal ni tan cualificado ni tan iniciado en el proyecto. Mucha axonometría y caballera, cortadas, que permiten ver las cosas simultáneamente en planta, sección y alzado. Necesito entender como son las cosas para imponerles un orden y finalmente una claridad que yo soy el primero que necesito. Dibujar para entender, para conocer. No es que tenga interés en transmitir esa claridad, es que la necesito yo para poder trabajar, para poder tener cierta garantía de control sobre lo que hago. Necesito explicarme las cosas; explicarme cómo son para saber si realmente van a poder o no conjugarse en la forma que pretendo.



– EGE. [Hojeando algunos de los cuadernos que me muestra] Tenía por ahí una pregunta sobre la posibilidad de que existieran unos cuadernos más secretos de dibujos más germinales pero, por lo que veo, no los hay.

– J.G-S. No, no los hay. Durante muchos años (cuando no tenía a nadie conmigo) trabajaba a todas horas fuera del estudio porque tenía que hacer yo solo todo el proyecto y llevaba siempre un rotulador fino negro y mi cuaderno A4 y en ellos se mezcla todo. Ahora que tengo colaboradores desde hace diez o doce años trabajo más en los cuadernos del estudio y siempre a lápiz. Los hay en cada mesa del despacho, para cada proyecto el suyo, y por supuesto en cada obra. En obra, el primer día, se deja un cuaderno –que no tiene nada que ver con el libro de órdenes ni nada de eso- un cuaderno de dibujo. Luego llevo uno pequeño en el bolsillo donde dibujo siempre a tinta. Me gusta dibujar a tinta, sin poder borrar. Si hay error, repetimos.

– EGE. La escala gráfica de los dibujos de arquitectura es una elección previa que limita la información que se puede ofrecer en el plano, pero también implica un nivel de aproximación conceptual al objeto arquitectónico. El detalle y la precisión de tus dibujos de construcción te colocan dentro de la piel del edificio, resolviendo los problemas internos de

su epidermis y pensando en términos constructivos. Me gustaría saber cómo recuperas la visión unitaria del objeto, qué haces para alejarte y contemplarlo en su totalidad y qué recursos gráficos intervienen en estas operaciones; eso suponiendo que alguna vez lo haces porque tienes un procedimiento de trabajo.

– J.G-S. No hay un método, no sabría explicarlo. Es un entrar y salir continuo. En cualquier caso, pienso que toda buena obra de arquitectura se cimenta sobre unas pocas decisiones definitivas. Luego viene la elaboración que la transforma de casi un simple esquema a algo matizado, denso y enriquecido por decisiones menores, sobre lo más particular, pero que la sustentan y la alejan de ese esquematismo inicial; de ese entender y ordenar que sólo él no sería nada.

– EGE. Respecto a los cuadernos de obra, eso es interesante porque efectivamente no es un libro de órdenes sino un documento mucho más propio del quehacer del arquitecto.

– J.G-S. Hay un proyecto de ejecución y hay que hacer una obra; y hay que hablar con gente que se asoma al proyecto por primera vez. Para explicar allí cómo es un detalle del plano lo redibujó a mano. Y ahí, de nuevo, la axonométrica seccionada; dibujas y a la vez construyes: te explicas y te

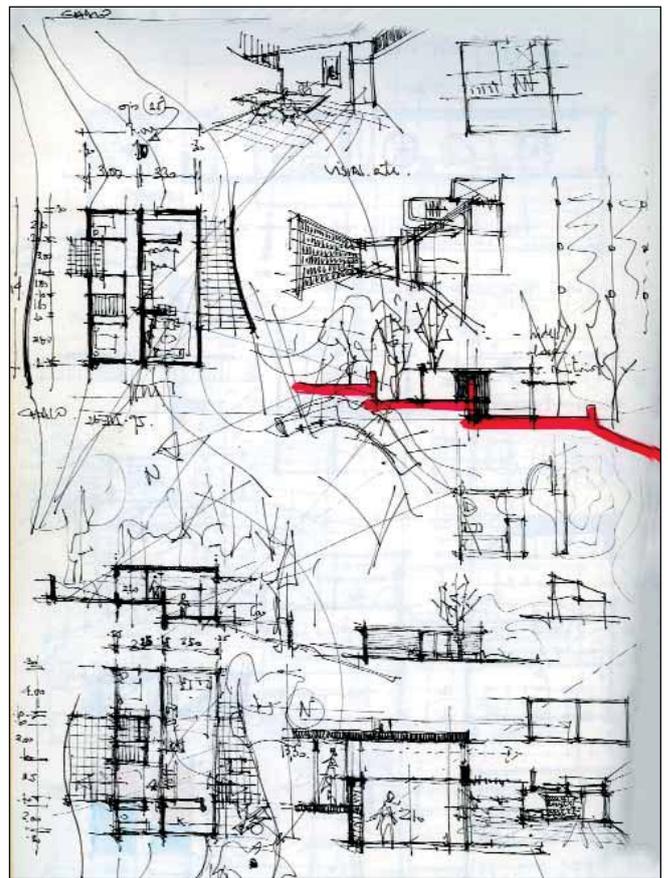
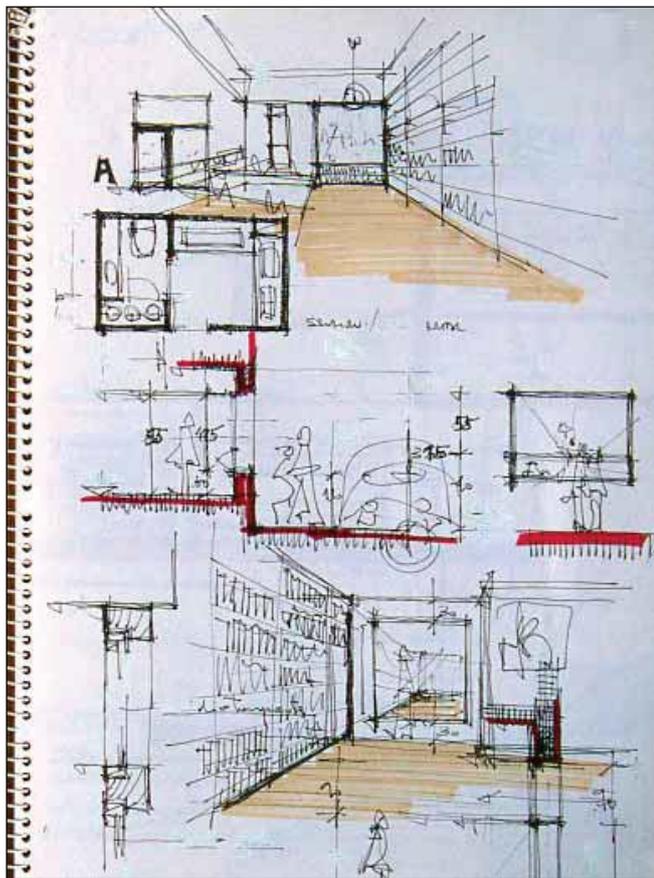
lo explicas. En los del estudio (hojeamos uno) hay más mezcla, hay vistas y plantas, secciones y detalles, no sé, hay de todo... y muchas cotas; siempre muchas cotas y medidas... y notas de texto que ayudan a fijar ideas. Dibujo, medida y palabra.

– EGE. Estos dibujos son muy interesantes por esa capacidad analítica y de definición de todas las cosas puestas al servicio de la comunicación gráfica pero para resolver la arquitectura: estar viendo un espacio, estar imaginando una perspectiva del mismo y de cómo quieres que quede una vez acabado, y luego pasas a resolver el detalle constructivo para que esa imagen no se pierda.

– J.G-S. Para que acabe siendo así. Es la forma en que yo trabajo, parecida probablemente a como lo hará un constructor de sillas.

– EGE. Llama la atención que aunque los dibujos no están hechos a escala, sin embargo, ya están con un control escalar muy importante. Tienes la destreza de proporcionar las piezas ya en los inicios.

– J.G-S. Mucha cota, mucha medida, sí. El control a través de la métrica y de la acotación me permite dibujar a cualquier tamaño y saber qué estoy haciendo. Dibujar, medir, la misma cosa.



– EGE. Pero es una costumbre, dibujar-medir, que no es tan habitual de encontrar; esa precisión en el dibujo de concepción sin ordenador, digamos mensurando el espacio en todo momento y relacionándolo con la capacidad que tienen los materiales para ser modulados, nos está indicando un control...

– J.G-S Decía Picasso que para dibujar una mesa lo primero que hay que hacer es medirla. Es muy ilustrativo que lo diga él, un tipo que dibuja esas mesas. El valor está ahí, en que lo diga él; no por quién es, sino por las mesas que dibuja. Hay que entenderla, conocerla. Ésa es la cuestión. Y el dibujo es un proceso de conocimiento y pasa por la medición, pasa por una serie de comprobaciones sobre la realidad.

– EGE. También yo acostumbro a comentar sobre Picasso con mis alumnos; pintó de otra manera porque estaba cansado del método de representación tradicional de la pintura agotado durante siglos, y empezó a hacer otras cosas precisamente porque tuvo la con-

ciencia crítica de ver, saber hacer y ponerlo patas arriba con esa autoridad de alguien que sabía dibujar muy bien –su padre era pintor y le había enseñado desde muy pequeño- y por eso tenía ese control. Probablemente eso también te suceda a ti, esa capacidad de dibujar y la precisión en la medida pueda tener que ver con que tu padre sea arquitecto.

– J.G-S. Bueno, mi padre siempre ha sido un arquitecto muy preocupado por el buen hacer y yo me he criado en su estudio, rodeado de muestras, de piezas, de planos y maquetas. He pasado además más de veinte años sin quitarme el metro del cinto. Allá a donde haya ido a ver la obra de Aalto, de Loos, de Mies, del Corbu, la he medido; si en un pequeño pueblo de Castilla una escalera me ha parecido muy pina, la he medido; siempre así, muchos años. Medir me ha ayudado a conocer las cosas físicas en profundidad y su relación con lo humano. Chillida decía “he pasado la vida intentando dominar la materia, no tanto por dominarla como por conocerla, es decir, para conocerme a mí mismo”.

– EGE. Esto nos lleva a indagar sobre la existencia o no existencia en tu trabajo de un detonante inicial en el proceso creativo, ¿procede del entorno en que se ubica el edificio, es más bien una idea que responde a una preocupación funcional como la relación topológica de las partes entre sí, surge de la necesidad de pensar constructivamente el objeto desde su inicio o puede tener un desencadenante extra-arquitectónico? ¿Cómo y cuándo empiezas un proyecto?

– J.G-S. No creo que nadie te pudiera decir que sólo una de esas razones está en el inicio de su trabajo; sería falso. En una buena obra no. Respetuosa con el medio, atenta a las personas, muy técnica y algo poética; así me atrevería a decir que debiese ser cualquier arquitectura. En realidad, lo último deviene en gran parte de la atención a lo anterior. El comienzo es siempre un impasse y una conversación abierta; con el programa, con el lugar, con tantas cosas. Con los años he aprendido, espero, a centrarme en intentar discriminar entre aquello que es importante y lo que pudiese ser como mucho intere-

sante. Esta discriminación es la que me ayuda a elegir y distinguir en cualquier escala.

– EGE. En ese sentido de todas tus obras, el aula III, es, sin duda, una de las mejores.

– J.G-S. Tiene esa síntesis y algunas circunstancias que ayudan. Tiene escasez necesaria y un programa cómodo, sin apenas complejidad. Y una gran presión del lugar.

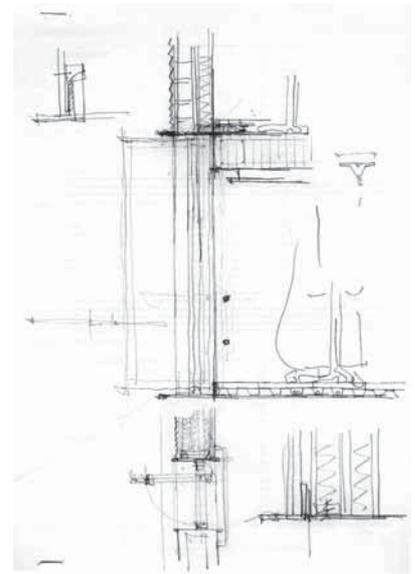
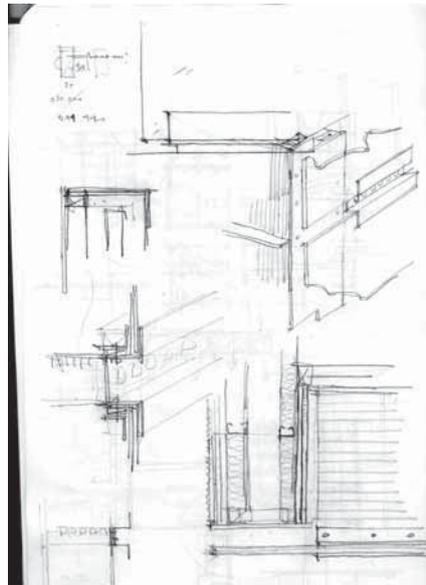
– EGE. La relación entre el interior y el exterior?

– J.G-S. Eso es la respuesta a todo ello.

– EGE. Esos espacios que no son ni una cosa ni la otra, esa ambivalencia de lo que es exterior pero sin embargo cubierto, ese estar abierto.

– J.G-S. Es algo muy de aquí. Si ves el CESA, de mi padre, o Las Teresianas, de Rafael de la Hoz, ya son así y llevan 50, 60 años funcionando impecables. Ahora, sin embargo, ese absurdo de exigir todo cerrado, todo climatizado, cuando aquí, ya ves, el aula o la escuela de arquitectura de Alicante, de Lola Alonso, son así y funcionan perfectos.

– EGE. Es conocido que, a diferencia de otros dibujos de arquitectura, los dibujos de construcción reflejan lo que se puede hacer: pensar la construcción no deja sitio a la especulación. La precisión se manifiesta en las cotas que definen las dimensiones de los elementos y el rigor de los códigos gráficos los dota de convenciones legibles para otros. La racionalidad de este proceso descriptivo en ocasiones se manifiesta en la modulación de los elementos o los espacios. Me gustaría que nos explicases si esta modulación que aparece en algunos de tus dibujos - por ejemplo, en el pavimento del

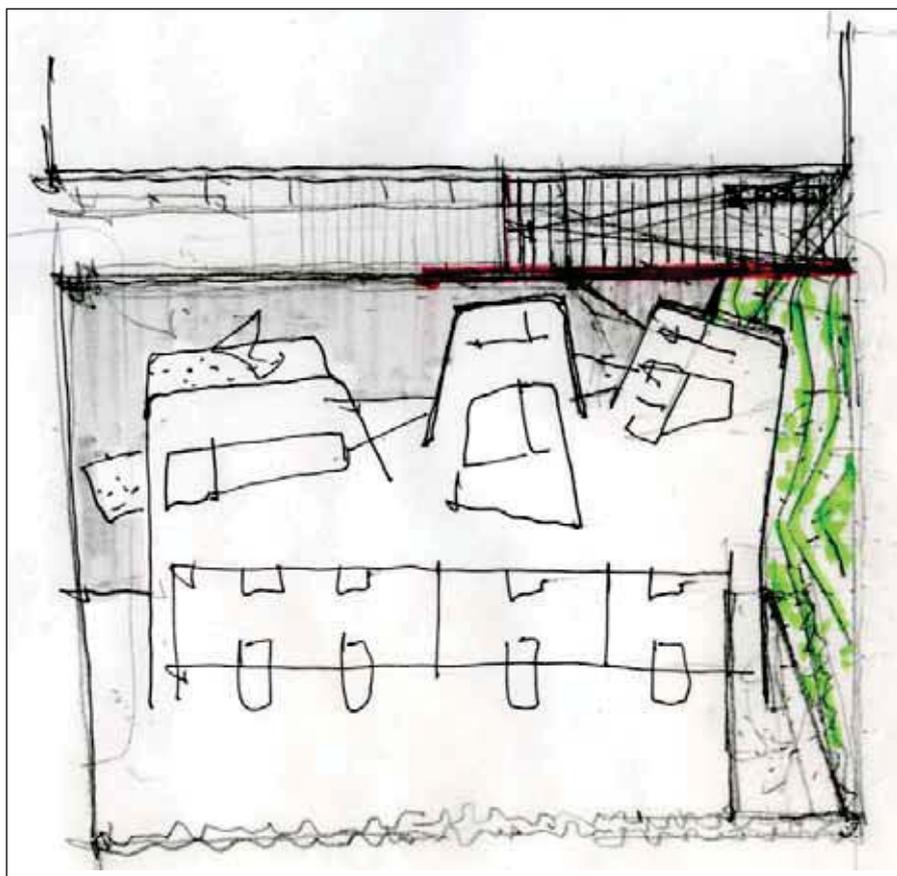


Noray- o ejes de la estructura portante, supone una referencia compositiva en tu trabajo a la hora de plantear el proyecto.

– J.G-S. Bueno, ya sabes aquello tan recurrente de que a quien modula Dios le ayuda. Sobre todo teniendo en cuenta que industrialización y construcción mediatizan tanto nuestro trabajo. Si aprendemos a optimizar los productos a partir de los formatos que la industria ofrece optimizamos también coste y eliminamos desperdicio. Aspiraciones ambas que debieran ser prioritarias en la arquitectura. Otra vez la importancia de la medida. Todo ello, sobre todo en la construcción seca, deviene fundamental.

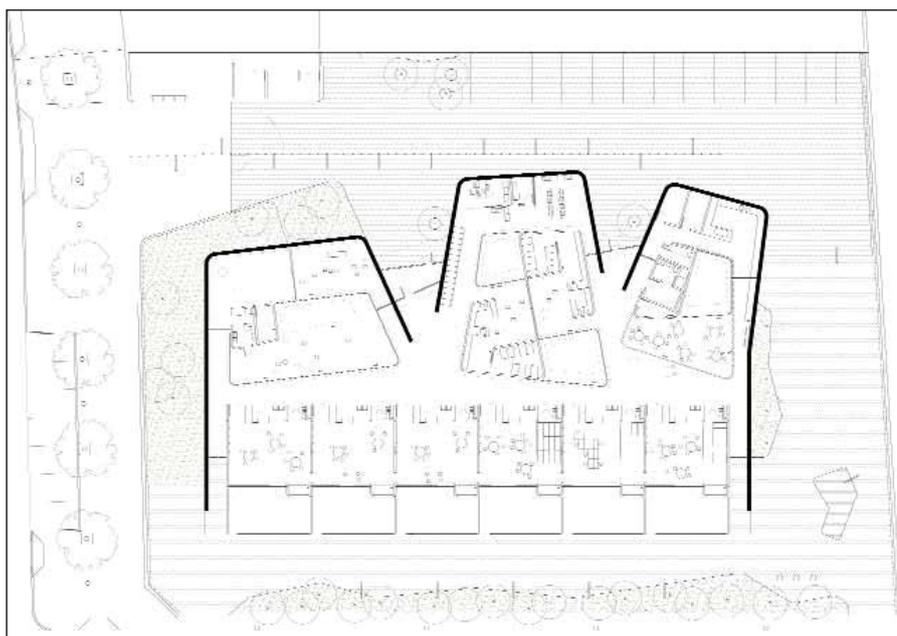
– EGE. Es por volver un poco a esta idea que está presente en tu arquitectura de un compromiso permanente con la realidad material con la que se va a construir. Es decir, no puedes separar en ningún momento, por lo que vas diciendo y por lo que yo conozco de tu obra, la concepción de la construcción.

– J.G-S. Ya cité antes a Prouvé. Esos dibujos son tanteos de cómo las cosas pueden ser construidas. Antonio Miranda ha escrito sobre ello muy bien. Asistido por Barthes nos dice que "la obra susurra al oído del autor atento cómo quiere ser hecha". Y lo susurra desde el principio. Hay que estar atento.



materialidad, el confort visual, la luz, el roce físico con ella. El tocar es muy importante. Toda esa cuestión que tiene que ver con la empatía de la obra con la persona, para mí es fundamental.

– EGE. Viendo los dibujos que nos muestras, querría que nos hablaras de la técnica gráfica que utilizas para tus cuadernos: sabemos que dibujantes y arquitectos han recurrido a técnicas blandas en los estados iniciales en los que la idea se va perfilando, con una cierta indefinición de borde, para ir poco a poco ganando en definición; un poco como cuando se esculpe una escultura. En cambio tú utilizas habitualmente el pilot, que requiere un trazo seguro y decidido, rasgando el espacio del papel y elaborando gráficos que responden a actitudes más resolutivas que de tanteo ¿por qué esa preferencia?



– J.G-S. Yo uso rotulador fino o lápiz blando; nunca he usado mancha para dibujar. Como mucho rotulador para manchar un área en planta o reseñar claramente una sección para hacerla sobresalir, como ves. Siempre enseño cuatro dibujos cuando he tenido que hablar a otros de estas cosas. Y los cuatro están hechos a línea. Los dibujos de la Alcudia de Sota donde hay todo un mundo de referencias al placer de la vida en el clima meridional. Cuando veo esos dibujos huelo el mar, son dibujos que lo cuentan todo: las tardes de verano, las correderas que dejan pasar el aire, el confort de las tumbonas, la conversación, el sosiego... Luego está el dibujo de cómo acotar un *croissant* de Enric Miralles, que es un dibujo casi técnico, pleno de cotas; y un dibujo de Oíza que es una sección del Banco de Bilbao, a mano, con toda la construcción y los implementos técnicos representados; y luego está el cuarto, que es la toma de datos de Coderch sobre el terreno de la casa Ugalde; con la distancia

– EGE. Entre los dibujos que ilustran tus proyectos me llaman la atención unas secciones de la totalidad del edificio, realizadas a escala 1/10 o 1/20 –reducidas para la publicación, obviamente- en las que junto al corte de los cerramientos o forjados aparece la figura humana aportando su escala relacional al edificio. Me gustaría conocer tu opinión sobre la relación dimensional de la arquitect-

tura y el usuario y en qué medida afecta a la escala del edificio, esa idea corbusierana de relacionar la escala humana con la escala del propio edificio retomando la máxima de Protágoras del “hombre como medida de las cosas”.

– J.G-S. No solamente la relación con el hombre en la medida, las alturas, la escala; también en la propia

entre los pinos, los ángulos de las vistas, etc. Dibujos a línea. Pero indudablemente también podríamos enseñar los dibujos de los rascacielos de vidrio de Mies para Berlín, más manchados; aunque muy precisos.

– EGE. Verás, es una cuestión que tenía que ver también con que hace algún tiempo Manuel Aires Mateus me dejó unos dibujos -ya sabes que le preocupa mucho el tema de los espacios sustractivos, la materia-; y los dibujos que hace él, dentro de que tienen líneas, hay mucha relación de mancha, digamos, para representar el espacio macizo frente al vacío, aunque luego ese espacio macizo es espacio habitado. Lo que pasa es que hay una jerarquía en los espacios muy clara entre lo que ellos llaman espacios blancos y los que son arquitectura habitada que delimita esos espacios principales. Y él es de la escuela de Oporto, lo que contrasta con Siza que hace unos dibujos de línea que son todo lo contrario de eso, son diseccionar la realidad con una línea precisa en los que no hay ninguna concesión a la mancha.

– J.G-S. Creo que hay que distinguir entre los dibujos de arquitectos. En mi caso el dibujo del cuaderno es puramente instrumental. El dibujo es una forma de conocimiento, está claro, y es el instrumento para ese conocimiento. Hay muchos dibujos de arquitecto que están hechos con otros objetivos, más conceptuales, más plásticos. Más pensados para ilustrar o para transmitir de una forma artística lo que uno es, lo que uno quiere hacer o lo que uno pretende. Son otros los objetivos. Los dibujos que he citado antes, todos ellos, permiten saber y entender, pero antes que a nadie a ellos mismos, a sus autores. El de Coderch es ejemplar en eso y, siendo tan sólo un levantamiento, es inigualable como dibujo de arquitecto.



– EGE. Es un dibujo hecho por un arquitecto que analiza el sitio, hace la disección del lugar y de lo que realmente le interesa como dato de proyecto, y su primer trazo del proyecto es justamente ése porque es ir allí y entender el sitio.

– J.G-S. Es un dibujo que tiene mucho que ver con lo sentido allí, no sólo con lo medido porque está ahí físicamente y es reproducible, sino con lo sentido. Son líneas, son cifras, son textos.

– EGE. Sí, de analizar y de vivir el sitio para poder hacer una arquitectura. Lo que es el colmo son dibujos que simulan ser de ideación pero que están hechos a posteriori del proyecto para publicarlo en la revista; ¡esos sí que son peligrosos!

– J.G-S. Por eso digo que los dibujos muy plásticos, por decirlo así, me interesan menos; los artistas los hacen mejor. El dibujo de arquitecto siempre denota una búsqueda en lo físico, un desentrañar entre las cosas, un conseguir con lo construido.

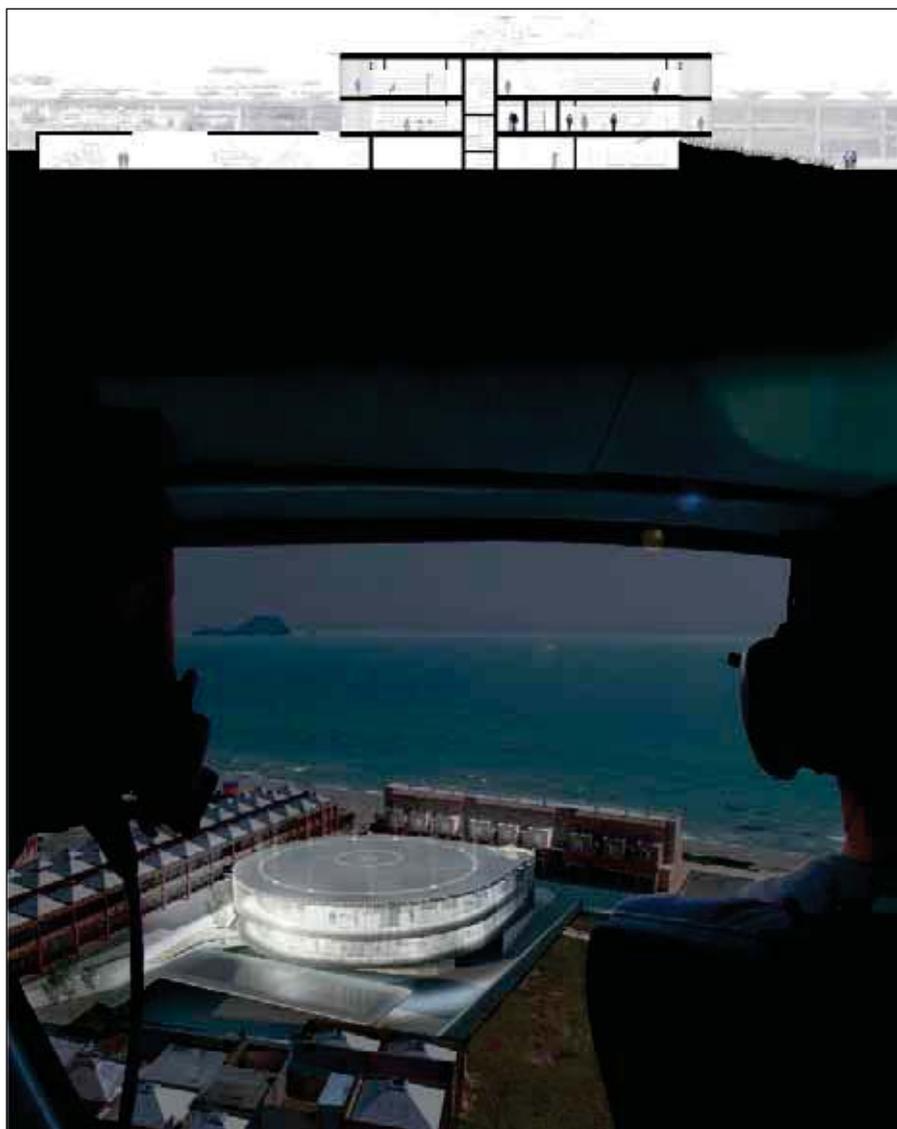
– EGE. Reflexionemos sobre la importancia del formato – en los cuadernos que utilizas-. Los docentes del campo gráfico conocemos el pánico al blanco que el alumno tiene al enfrentarse a un papel aún por rellenar. Debido a ello, procuramos elegir

blocs en tamaño A3 o A4 para sus trabajos de campo. En tu caso, en ocasiones podemos observar que el formato de tus cuadernos se muestra escaso y los gráficos se superponen o se aprietan contra los bordes, como queriendo desparramarse en un formato mayor.

– J.G-S. Eso ocurre porque quieres tenerlo todo a la vista, dibujas ahí en el rincón porque lo que acabas de dibujar y esto otro se están diciendo algo y entonces, si cambias de hoja, ya no lo tienes delante; como si necesitaras tener a la vista toda la información que te tiene que seguir alimentando para poder generar otro dibujo; por eso hay muchas páginas que están muy abigarradas. En cuanto al formato nada especial: el formato Valluerca. Era la casa de material, en la Gran Vía de Madrid, donde ya los compraba mi padre cuando estudiaba en los primeros cincuenta. Cuando cerró fuimos allí y nos llevamos todos los que quedaban.

– EGE. Claro, porque de hecho no es como el que suele uno llevar, más de bolsillo.

– J.G-S. Por la calle el que cabe en el bolsillo y aquí en el despacho los A4 de sobremesa. En cualquier caso yo siempre dibujo; pienso dibujando. También con los alumnos; siempre dibujo para ayudarme en las correccio-



nes, sobre sus papeles, con ellos. Es mi forma de ayudarles a pensar: pensar con ellos. Hay quienes opinan de otro modo, la tarima y esas cosas; yo, me siento a su lado y dibujo.

– EGE. Querría ahora que nos centrásemos en el proceso de producción de la arquitectura. Hemos hablado de la ideación y el papel artesanal que el dibujo cumple en esta fase creativa. El siguiente paso consiste en la elaboración de un proyecto de arquitectura como documento contractual. Esta fase aparece como más mecanizada, pues requiere la elaboración de gráficos de alto contenido convencional y eficacia comunicativa. También contribuye a ello la utilización de ordenadores y programas de C.A.D. o B.I.M. Según sea el grado de complejidad del proceso, es posible que se requiera de la

actuación coordinada de otros técnicos y profesionales que han de aportar su conocimiento y experiencia desde distintos campos. Me gustaría conocer los aspectos fundamentales de tu trabajo en esta fase esencialmente comunicativa y en qué medida participan los dibujos de tus cuadernos en este proceso.

– J.G-S. Como te decía, el cuaderno está abierto siempre mientras la obra dura. El primer día que parece un encargo nuevo o un concurso, se abre un cuaderno sobre el que se empieza a dibujar y el día en que se termina la obra, tres, cuatro o cinco años después, se cierra el último cuaderno. Todos los documentos se producen simultáneamente y se retroalimentan. En los inicios el CAD va intentando trazar lo que de la mano va empezando a salir y, hacia

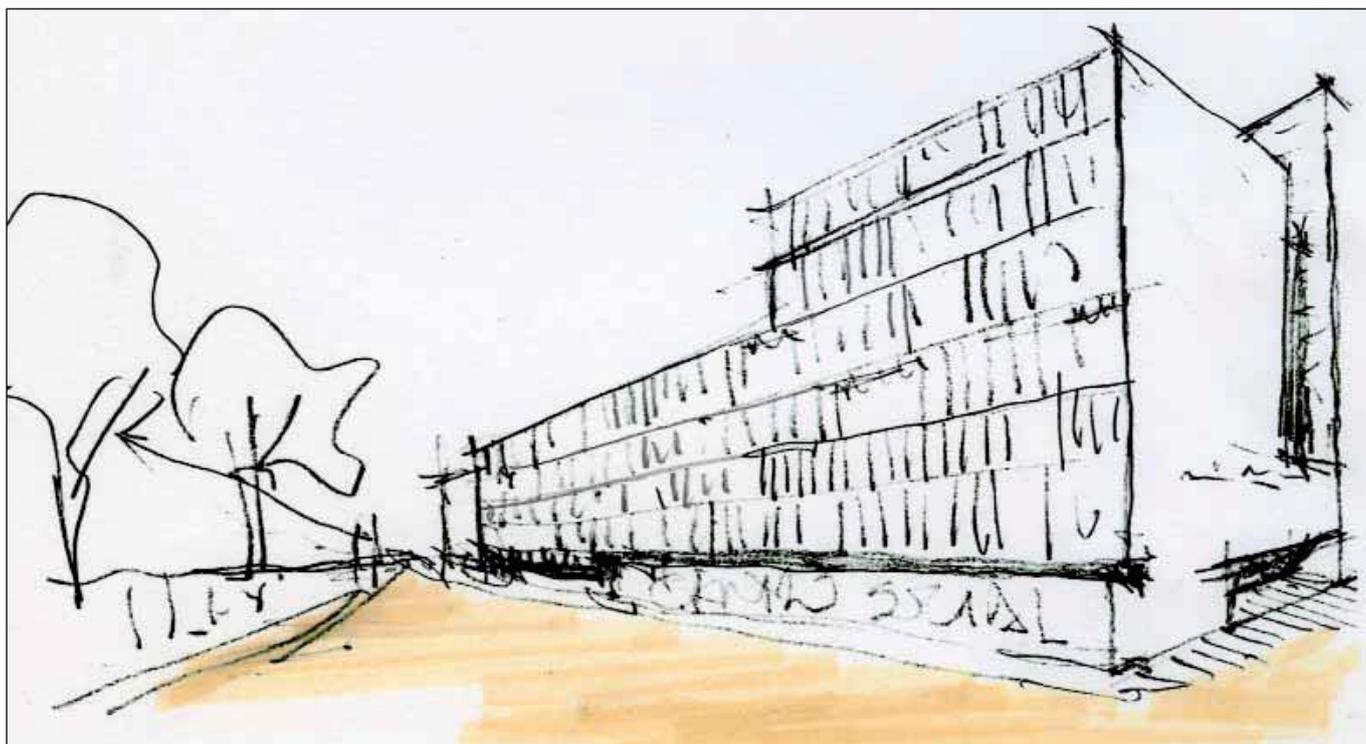
el final, es la mano la que corrige lo que ya está en CAD pero necesita revisión. Utilizamos también documentos de otro tipo, imágenes, infografías, etc. pero siempre como un instrumento eficazísimo para la comunicación del proyecto, nunca para nuestra comprensión. Las herramientas que utilizamos para nosotros se reducen al dibujo a mano, el dibujo en CAD, la muestra física y la maqueta. La infografía se hace en mi despacho tan sólo cuando hay "otro" al que conviene explicar el proyecto.

– EGE. Las infografías, de todas formas, son también una herramienta potente para comunicar gráficamente y para representar el tema de la luz, las texturas, de cómo incide en ellas, de la percepción subjetiva que se tiene de ello; para una persona que no entiende es mucho más inmediato.

– J.G-S. Sí, para la comunicación es fantástico. Pero volvemos otra vez al tema de los dibujos plásticos de los arquitectos que decíamos antes. No está dentro de la cadena de necesidades instrumentales que tienes tú realmente para producir. Sin embargo, las maquetas sí, mucho.

– EGE. Todo esto está relacionado, probablemente, con el hecho de que algunas arquitecturas recientes, suficientemente complejas desde el punto de vista geométrico, que están concebidas inicialmente desde un modelo 3D, por ejemplo, con solevados y superficies alabeadas, y que no es fácil representar en diédrico con plantas y secciones; es lógico que, en ese tipo de arquitectura, se recurra a la infografía de forma natural porque, en el fondo, ya se está trabajando en ese registro.

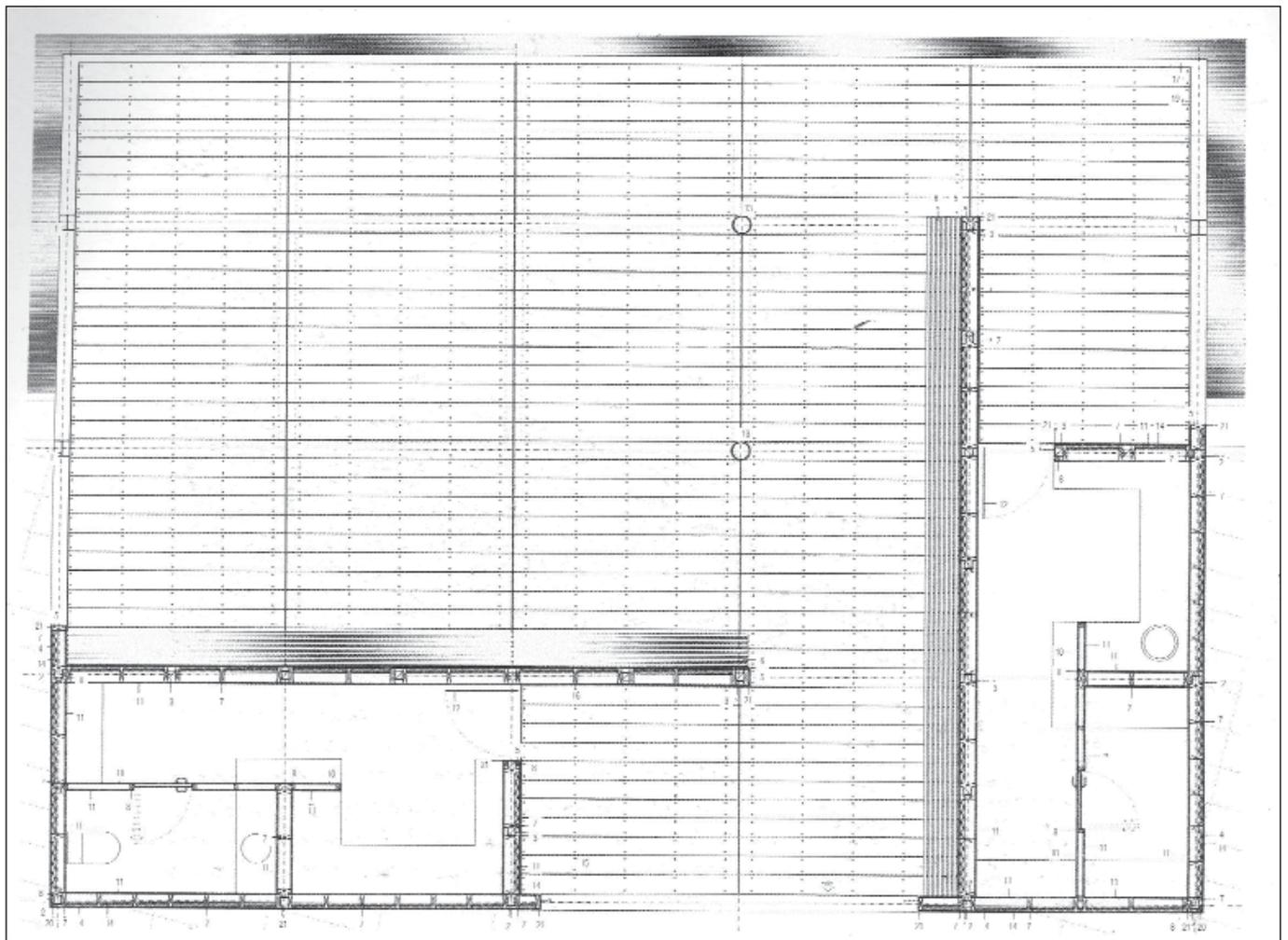
– J.G-S. Porque ya estás trabajando con programas de modelado. Es una documentación que se produce en el proceso.



– EGE. El tercer paso del proceso productivo de la arquitectura es la materialización del proyecto. Aunque debería ser la fase más esperada, aquella en la que se formalizan las aspiraciones del diseñador, sabemos que no siempre es considerada como tal por el arquitecto. No parece ser este tu caso, pues esta inquietud de hacer construible la idea se manifiesta desde los inicios. Incluso en tus publicaciones transmites tu identificación con la obra, tu gozo al estudiar las obras portuarias y en qué medida este hecho influyó en tu concepción del Noray, por ejemplo. Nos gustaría que nos comentases cómo vives la ejecución de la obra y qué papel cumple el dibujo como herramienta ejecutiva –en parte ya lo has hecho-, la precisión del detalle constructivo y la explicación del orden de ejecución y puesta en obra de los componentes.

– J.G-S. Ya lo he apuntado antes, dibujo para conocer, pero dibujo también para explicar, considero fundamental explicar. Es algo que tiene que ver también con el compromiso del arquitecto. Explicar a los demás el trabajo que vamos, entre todos, a hacer. Hacer partícipes y comprometer a los otros en ese trabajo. Revisar las soluciones con el cerrajero, con el alba-





ñil, con el constructor, con el oficio puro, el tipo que corta la madera en el taller. Visito mucho los talleres donde se preparan las piezas que vienen luego a obra. Allí dibujamos y explicamos cómo las cosas van a ser desde el punto de vista de la construcción pero también por qué queremos que sean así o por qué hemos pensado que lo mejor es que sean así. Allí contrastamos nuestra opinión con ellos y encontramos muchas veces soluciones nuevas que no han sido previstas por mí. He aprendido mucho de los oficios y en los talleres. Porque en realidad no aprendes de la gente, sino que aprendes con la gente; volvemos al lápiz y el profesor.

– EGE. Pasemos a un tema relacionado con la difícil coyuntura del mercado de la construcción que obliga a los estudios a buscar encargos profesionales por medio de los concursos de arquitectura. Muchos de tus proyectos y encargos son el resultado de haber ganado concursos de arquitectura ¿qué parte del éxito

atribuyes a la originalidad de la idea y cómo afrontas la presentación a un concurso de arquitectura? ¿Cómo presentas tus concursos a efectos de esa comunicación gráfica?

– J.G-S. Todos mis dibujos buscan contar de una forma inteligible y clarificadora. Mi arquitectura busca siempre ser cómoda para el que la usa, ser grata para él; estar siempre en un segundo plano; no busca ser admirada, busca encontrarse con el usuario. La idea es que el dibujo transmita siempre lo que la arquitectura pretende ser. Al igual que los textos con que se acompañan que para mí son de gran importancia. La palabra que acompaña una presentación no oficial debe saber contar sólo aquello a lo que los dibujos no alcanzan. Poco debiera ser.

– EGE. Conocemos tu incursión en el campo de la enseñanza de la arquitectura y nos gustaría conocer tu opinión sobre cómo las nuevas herramientas informáticas están sustituyendo

al dibujo manual en las escuelas de arquitectura, dejando de lado esa capacidad de “pensar/construir con las manos”, de utilizar el dibujo como transposición del pensamiento arquitectónico al papel. En este sentido, nos preguntamos si esta actitud podría concluir en que los arquitectos se olviden de dibujar a mano. Porque, por ejemplo, en muchas escuelas de Europa ya no se enseña a dibujar a mano, en absoluto.

– J.G-S. Si se pierde el dibujo a mano se pierde indudablemente una relación con las cosas que es fundamental. Creo que la relación de uno con lo que hace a través de las manos, manchándose las, diferencia unos trabajos de otros. Recuerdo cuando era pequeño y subía al despacho de mi padre y era magnífico ver a la gente cómo utilizaba las manos, con que cuidado, con que mimo trataba el papel, la goma, el cargador de tinta, el trapo, el secante... todo aquello tenía que ver con una delicadeza en el trato hacia



las cosas que es una formación que trasciende lo profesional. Y que favorece ese conocimiento tácito del que habla Sennett en su libro *El Artesano*, y de cuánto tiene que ver esa forma de trabajo con la transmisión del conocimiento mientras observas cómo otro lo hace. Cuando los trabajos son más manuales es más fácil mediante la observación aprender cómo se

hacen que cuando son por procedimientos más tecnológicos. En ese sentido, creo que sí habría una pérdida que va más allá de lo profesional. El trabajo con las manos favorece, a mi juicio, una relación más íntima con tu quehacer. Una relación más gustosa, sobre cuyo ideal escribió mejor que nadie Juan Ramón Jiménez.

– EGE. Todavía recuerdo los dibujos que se hacían en dibujo técnico en la escuela de Madrid hechos con aquellos estupendos tiralíneas Kern que hacían unas líneas bastante más finas aún que los rotring, y con las aguadas se hacían ya unas cosas... [Javier asintiendo] unos dibujos de no sé cuántísimas horas que también eran una disciplina de saber lo que

costaba hacer un dibujo de semanas pegado en la mesa, y muchas horas. El alumno que era capaz de hacer eso se daba cuenta de que esto no es una cosa con la que se juegue, es un trabajo serio.

– J.G-S. Hay una formación personal en ello; Cuando trabajábamos a mano, sobre papel vEGE. tal, teníamos un formato que cortabas de un rollo un día, en el inicio, y cuando terminaba la obra ese plano vEGE. tal era el mismo, físicamente era el mismo. Lo ponías al contraluz y estaba todo lleno de rascados y correcciones, pero era el mismo. Era como el mismo código sobre el que vas escribiendo la historia una y otra vez. En los papeles de croquis podían estar las sucesivas variaciones pero había un único documento que condensaba todas; los tengo ahí todavía guardados. Uno lo mira y ese papel almacena toda la historia del trabajo; son meses, años de estar encima de él, trabajándolo. Hay algo poético en esa forma de trabajo que me parece hermoso y que ayudaba a crear unos vínculos con el quehacer que son de otro orden, a los que se refiere mucho Sennett en su libro. Pero no hay que caer en la nostalgia, hay que sentir la alegría de haberlo vivido y la seguridad de que hemos ganado mucho con las herramientas y los procedimientos de que disponemos ahora. Sennett lo explica bien: el artesano no tiene que ver con la herramienta sino con la actitud hacia el trabajo. Ese “trabajo gustoso” de Juan Ramón.

– EGE. Hemos destacado la necesidad del dibujo como herramienta de ideación, comunicación y presentación de la obra de arquitectura. Pero también existe el placer de dibujar, como actividad vital, de conocimiento del mundo circundante. ¿Prácticas este tipo de dibujo de carácter lúdico? ¿has realizado incursiones en otros campos expresivos como la pintura o la escultura?

– J.G-S. No. Dibujo sin parar, en la oficina y en casa, en los cuadernos, en los planos y en las páginas en blanco de los libros que leo. Siempre hay algo que me ronda, aquí o allá, que necesita del dibujo para manifestarse. Pero no he dibujado nunca por otra razón, no he dibujado nunca retrato, no he dibujado paisaje, no he dibujado ensueños ni representaciones de ningún tipo. El dibujo para mí es un placer, indudablemente, pero un placer vinculado al placer que para mí tiene el conocimiento de lo material, el desentrañamiento de las razones de lo físico. Y para ello dibujo. No dibujo para entretenerme ni para darme a conocer.

– EGE. Claro, porque a veces algunos arquitectos dibujamos porque nos gusta dibujar o incluso pintar, lógicamente, pero también está es una pregunta que se relaciona con lo que nos has contado dibujar la obra de otros, de gente conocida o incluso de arquitectura popular. De ir aprendiendo esas medidas, esas relaciones dimensionales, etc. Un poco esa inquietud de los arquitectos y estudiosos por conocer, documentar y medir las obras de la antigüedad que llevó a los diletantes ingleses y los pensionnaires franceses a realizar viajes a otros países en busca de fuentes de conocimiento e inspiración, ¿en tus viajes sueles dibujar la arquitectura de otros?

– J.G-S. No, nunca lo he hecho. En mis cuadernos existen dibujos de aspectos concretos que me han podido interesar, pero no una obra completa, no el conocimiento de la obra de otro a través de mis propios dibujos; ya tengo los suyos. Me ocurre igual con la fotografía, no hago fotos de las obras que visito, tampoco de paisajes ni de nada. Viajo sin cámara, lo veo con mis ojos, es suficiente. Y si algo me lo debo explicar, lo mido. Cuando he necesitado tomar nota de algo que quiero

recordar, la he tomado en mi cuaderno de bolsillo. Recuerdo haber dibujado un cerrojo de una reja de Siza en Oporto, recuerdo haber medido y dibujado una entrega de un mármol de Loos en Praga, pero del mismo modo que he dibujado un herraje de un banco anónimo en un paseo de Buenos Aires y tantas otras cosas. Pero no esa acción más erudita de estudiar la obra de los otros a través de mi propio redibujado; eso no.

– EGE. Hemos revisado el papel del dibujo en la ideación, comunicación y construcción de la arquitectura, incluso de otro tipo de gráficos destinados a concursos o exposiciones. También la influencia que el modo de dibujar de algunos maestros ha ejercido sobre alumnos y profesionales. Nos gustaría conocer si destacarías la obra gráfica de algún arquitecto en particular que haya tenido algún tipo de influencia sobre tu trabajo; un poco como los dibujos a los que te referías antes pero más desde el punto de vista de la manera de dibujar. Hay arquitectos que tienen una manera muy particular de dibujar como Wright, Aalto, Siza...

– J.G-S. No soy mitómano. No tengo, por tanto, una deriva hacia el arquitecto concreto. Me gustan mucho los dibujos de Sota, por ejemplo, y me gusta su arquitectura. De la Sota -la persona- me es casi indiferente. Conozco sus escritos, he entresacado muchas veces comentarios o citas de él; por supuesto, porque era una persona inteligente que hacía comentarios oportunos en muchas ocasiones que me son útiles, que me ayudan a aprender. Hay una enseñanza grande, en sus palabras también, pero no me hago una construcción mítica de la persona. Así como de él podría decirlo de tantos. Ni me gusta hacerlo ni me gustaría que nunca nadie lo hiciera conmigo.

Me parece que hay una forma mejor de pasar por la vida, que es compartiendo lo que sabemos y valorando, reconociendo y poniendo la atención en la cosa que está bien hecha. No concediendo la garantía de que la persona que está detrás siempre acertará. No siento eso, sinceramente no lo siento. Me interesan muchas arquitecturas y muchos de los dibujos que las generan, todas aquellas que me ayudan a aprender. Y, en cuanto a la manera en que uno dibuja, siempre es genuina; como la forma en que uno gesticula, camina o maneja las manos; intentar emular deviene siempre patético.

– EGE. Lo que dice Miranda, ¿no? “no me hable usted del autor, hableme de la obra” porque hay obras de autores muy nombrados que no siempre son lo que cabría esperar.

– J.G-S. Miranda siempre acierta.

– EGE. Después de esta conversación conocemos mejor a Javier García-Solera por su obra de arquitectura y sus dibujos, pero no por sus escritos. Me preguntaba si no te has planteado publicar tus cuadernos de dibujos y las reflexiones sobre tu trabajo para que los estudiantes y profesionales de arquitectura puedan valorar las virtudes del trabajo realizado con las manos y el oficio del arquitecto que dibuja para proyectar con la finalidad última de construir. Porque todos esos dibujos tienen mucho interés desde un punto de vista pedagógico, del proyectar, de la forma, de la medida, de la escala, etc.

– J.G-S. No me lo he planteado, son cosas del trabajo, cosas más como decía antes. Se ha publicado alguno de ellos, pero no algo com-

pendiado o extenso porque, al final, de algún modo, resultarían reiterativos. Es siempre trabajar sobre lo mismo, los mil dibujos de una silla, como la Thonet, que tiene 150 años y es la misma aunque no exacta. Diez o doce páginas de esos cuadernos hablarían por todo. Es parte de la relación del autor con su obra y poco más. Pero lo importante es la obra, lo demás es el proceso para conseguirla; es privado. Es casi intransferible, muy personal. Lo importante sería no confundir ambos, autor y obra. Tú has citado a Miranda y realmente es así. En las ocasiones que he escrito de forma pública he procurado insistir en ello, hacer ver cuánto mejora la arquitectura en la medida que el autor sabe desprenderse de ella, evitar que le represente. Y el arquitecto tiene que hacer un esfuerzo grande por salirse del lugar del autor, salir del protagonismo siempre tentador. La arquitectura es la arquitectura; es para los demás, es para la vida. Es para la vida de los otros, como la hermosa película alemana -metáfora perfecta de muchos de nosotros-. Es para la ciudad, es para el paisaje, no es para que hable de ti. Y, aún así lo hará, hablará de ti inevitablemente, como todo lo que haces. La huella que dejas en el suelo es la huella de tu pie y explica cómo caminas. Hablará y además dirá todo sobre ti, lo que quieres que se sepa y lo que tratas de ocultar, ésta es una profesión que no te deja esconderte, te delata. Es parte de su nobleza: nos desmascara.

– EGE. Muchas gracias por regalarnos tu tiempo y por la sinceridad en las respuestas.

En Alicante, 4 de junio de 2012