

## *El volumen de Lamela*

**RAFAEL DE LA HOZ \***

**S**i el cuadro de *Las Meninas* representa una escena cierta, Velázquez pintaba en un estudio, de limpieza y orden inmaculados.

Posiblemente el maestro quería hacernos creer que su talento no precisaba de pruebas, ensayos o correcciones, y que en consecuencia, no siendo necesario ni emborronar ni manchar bocetos, en el estudio no había ni papeles por el suelo, ni frascos de pigmentos ni brochas ni trapos sucios.

Por si fuera poco, como además no tenía riesgo alguno de mancharse, pintaba enfundado en el hábito de la orden de Caballero de Santiago.

El maestro —tomen nota los modernos creadores— para trabajar iba de terciopelo negro y condecoraciones. Contrasta esta límpida disciplina con la realidad de los estudios de los pintores que sí han permitido entrar en el secreto de su proceso.

Picasso se dejó fotografiar en sus casas de la Costa Azul en calzoncillos y camiseta, rodeado de un entrañable desorden, donde hasta la vajilla se

reutilizaba como soporte pictórico.

Tapies y Antonio López trabajan en zapatillas de paño.

El estudio de Miró casi parecía un trastero. Por no hablar de los impresionistas.

Según Maurice Denis, “Antes que un caballo de batalla o una mujer desnuda, un cuadro es una superficie cubierta de colores en un cierto orden”.

Tal vez sea esta conciencia de estar creando “objetos de uso desconocido” según un orden cromático, pero inmersos en un gran desbarajuste espacial, en un hermoso caos, lo que empuja a los pintores a resolver la dicotomía representándose a sí mismos tan impolutos e impecables como lo hacía D. Diego Velázquez.

Ciertamente no fue el único que intentó ocultar la esquizofrenia obra-método, orden-desorden, haciéndonos creer que trabajaba como si fuese un dentista.

En el maravilloso autorretrato de espaldas ante su modelo, Veermer también nos muestra un estudio sin mácula y Hockney, siglos después,

\* Arquitecto

retrató, esta vez a sus padres, en otro ambiente de inverosímil asepsia y orden.

Los arquitectos no somos ajenos a este llamativo pudor o, si se prefiere, impostura social.

Sin alcanzar las altas cotas de otros artistas, también nuestros estudios son en cierta medida un laberinto de planos, recortes, muestras, pegamento, libros por el suelo, revistas y maquetas, y también como a ellos nos gusta fingir que no existe relación causa-efecto entre la obra y el lugar donde se inventa. De forma que si se nos invita a retratarnos trabajando, también nos impostamos.

En el último número de la revista *Architectural Record*, el arquitecto Santiago Calatrava aparece en portada dibujando a la acuarela en mangas de camisa con gemelos de oro (!!). Sin ni siquiera remangarse.

Sirve toda esta larga introducción acerca del comportamiento de los creadores para referenciar lo que para mí representa uno de los logros que más distingue al Estudio de Antonio Lamela y por tanto a su obra.

En la reciente exposición monográfica organizada por el Ministerio del ramo — ya no sé si se llama de Urbanismo, Obras Públicas, Vivienda o todo al unísono—, se recoge bajo el acertado y meticuloso comisionado de su hijo Carlos la obra plural, extensa y brillante de Antonio Lamela.

Se me pide una visión crítica de esta exposición y no me parece posible.

Toda crítica es autobiográfica y por lo tanto casi siempre intrascendente, salvo para el propio crítico cuando la utiliza para reconocerse.

Por si esta convicción no fuera suficientemente disuasoria, mi propia biografía se entremezcla de tal manera con la de Antonio Lamela que resultaría, caso de intentarlo, antes un relato sentimental que una valoración crítica.

Confío en todo caso en que lo que pueda decir tenga algún interés, pues, como todo el mundo sabe, una emoción es siempre un valor muy superior al de cualquier idea.

A diferencia de los demás, Antonio Lamela no ha precisado en su larga trayectoria profesional de impostura alguna.

No sólo se ha presentado ante todos con unas señas de identidad de un estudio, de un orden, rigor y disciplina únicos — las batas blancas que visten los integrantes del estudio son leyenda y casi un icono entre la profesión—, sino que lo más increíble es que, a diferencia de Velázquez, Veermer o Calatrava, Lamela no finge.

En su estudio y desde su creación en 1954, todo ocupa un lugar según un orden que es consecuencia de un proceso perfectamente pautado. Hasta los lápices se disponen paralelos cuando no se utilizan.

Cómo crear una obra como la suya en un ambiente tan inusual, casi clínico, fue siempre para mí un enigma indescifrable. Hasta que comprendí que precisamente ese ambiente, como materialización de un método, era la más interesante aportación de Antonio a la arquitectura española.

No puede extrañar por tanto que el creador de un método de orden tan riguroso sea también el mismo hombre que alumbró dos conceptos universales de orden tan ambiciosos como son las ciencias del Cosmoísmo y Geoísmo.

El neologismo Cosmoísmo pretende —o propone— nada menos que el orden del Cosmos.

Ciertamente ya hay otras ciencias que estudian el universo —la astronomía, la física de partículas o las matemáticas del caos—. Pero no es esto.

Lo que de forma tan novedosa propone Lamela desde hace años con su Cosmoísmo, es la formulación de una

ciencia para el estudio, no del orden de ese universo que ni siquiera comprendemos, sino la de una ciencia que investigue la organización de ese espacio para su utilización por el hombre.

El orden espacial que permita habitarlo.

En otras palabras: la arquitectura del espacio exterior.

Más cercano, su Geoísmo, pretende lo mismo a escala del planeta.

Por increíble que resulte, aún no existe disciplina alguna que tenga por objeto la planificación coordinada de la tierra como lugar que el hombre habita.

La ecología tiene intereses comunes y objetivos distintos. Su motivación es la preservación del hábitat del planeta y considera al hombre una especie entre otras.

No debe por tanto confundirse Ecología con Geoísmo. Para la primera la conservación del planeta es el fin último, para la segunda es una mera consecuencia.

Cosmoísmo y Egoísmo son ciencias producto de una compulsión por el orden llevado a los extremos de lo imposible.

Sólo la utopía se puede hacer realidad.

Se podría alegar que son estas nuevas ciencias y su obra construida la mayor contribución social de Lamela —y no lo pongo en duda—, pero he dicho que ésta es la descripción de un sentimiento y desde ese punto de vista su aportación profesional, aquella que se dirige a sus compañeros de profesión, me resulta más atractiva e interesante.

En la obra *La personalidad creadora*, Maslow afirmaba que “las personas creativas tienden a ser inconformistas, un tanto estafalarias y poco realistas”.

A menudo se las tiene por indisciplinadas y poco precisas.

Esta irregularidad explicaría el caótico desorden que rodea al artista.

Sin embargo la sociedad no acepta que los trenes sean impuntuales o los dentistas creativos.

Todos preferimos, o mejor dicho, exigimos, que sean puntuales los primeros y formales y serios los segundos.

La arquitectura precisa de tan formidables recursos económicos para hacerse posible, que la sociedad que los aporta también reclama seriedad al arquitecto.

Esta exigencia nos incomoda bastante y, aunque no es posible hacerle aclaraciones a toda una sociedad, sí conviene —y me divierte recordarlo— que se puede ser alegre y también cumplidor o cabal.

Serio no es sinónimo de formal, sino tan sólo de aburrido. No es exigible por tanto que vayan de la mano.

Ninguna de estas servidumbres ha logrado encubrir la dimensión de Lamela como artista. Según Miguel Oriol, Lamela es fundamentalmente un creador. El motel El Hidalgo, la casa de la calle O'Donnell o el reciente aeropuerto de Barajas así lo acreditan.

Artista completo es aquel cuya personalidad tiene “capacidad de regresión al servicio del ego”. Aquellos que según opinión también de Maslow “pueden permitirse jugar con las ideas, asociándolas libremente, dejándolas salir en profusión, y tan sólo más adelante desechar aquellas que son malas o inservibles y retener las que son buenas”.

“Personas que tienen la maravillosa capacidad de ser así *cuando quieren* (la regresión al ego). Pueden luego ponerse el sombrero y el traje y ser adultas, racionales, sensatas y ordenadas”.

Primarias y secundarias. A la vez o alternativamente infantiles y maduras.

Los que como Lamela atesoran una personalidad así, están predispuestos para el éxito, pero a diferencia suya suelen utilizar esta personalidad sólo en beneficio propio.

Tal vez este egocentrismo tan común, sea el que nos hace buscar la docencia como fórmula de compensación.

Muchos arquitectos son profesores con la excesiva generosidad de los muy interesados.

Por eso suelen sobrevivir a sus alumnos.

Entrega menos de sí mismo quien sólo enseña que quien funda una escuela.

Lo primero consiste en decir lo que se sabe. Lo segundo en conseguir que lo digan otros.

No le pareció suficiente a Lamela lo primero y fundó entonces el Estudio Lamela. Escuela de método proyectual extraordinariamente interesante y eficaz.

Una particular academia según un método que es a la vez evidencia de su renuncia personal al ensimismamiento y autoexigencia a sus colaboradores.

El lugar donde el discípulo no recibe una arquitectura revelada, sino la posibilidad de revelar la suya.

Tan distante de las oficinas convencionales anglosajonas como de nuestras escuelas politécnicas.

Un creador hace arte cuando transforma una idea en una imagen y luego la materializa.

En escuelas y oficinas, los discípulos, o los colaboradores, contemplan el proceso, incluso dialogan con él, pero no transforman su idea. Difícilmente pueden sentir entonces la obra material como exclusivamente suya.

Se puede compartir la autoría de una obra de arquitectura, y que ello resulte verosímil.

Los suizos Herzog y DeMeuron acaban de recibir el Pritzker por su obra en común.

Pero no puede hacerse cuando se trata de una escultura, una novela o un retrato. Incluso en las canciones de Lennon y McCartney sabemos reconocer quién de los dos la compuso.

La arquitectura admite esta autoría compartida, por que si bien también transforma ideas en imágenes, el proceso de materialización lo realizan necesariamente otros.

Al intervenir un "tercer constructor", se rompe la relación directa imagen-obra y el proceso de proyecto admite un segundo creador.

Sabemos poco de cómo actúa este proceso entre ellos, pero es obvio que se establece entre ambos un dialogo o conversación.

Lo novedoso en Lamela no es la utilización de este recurso, sino la renuncia a utilizarlo en provecho propio. Podría como otros, haber elegido un interlocutor único, un socio cuya complicidad facilitase la fluidez de su conversación. Eligió lo más difícil y, tras un periodo inicial de obra personal, que la reciente exposición también recoge, durante más de medio siglo ha creado y utilizado un nuevo método de diálogo en el que para cada ocasión ha elegido un nuevo interlocutor.

No hubiera sido posible sin el proceso de rigor, basado en una disciplina metódica que ha impuesto y que nos lega.

Recorriendo la exposición se adivina cómo en lugar de una obra personal ensimismada, que hubiera devenido anticuada por repetitiva como es el caso de tantos otros, nos ofrece una obra rigurosa, que se renueva constantemente sorprendiéndose a sí misma.

El esfuerzo debe haber sido descomunal. Pero al hacerlo no sólo ha obtenido lo mejor de su interlocutor, sino que,

eligiendo al más adecuado, también ha conseguido la arquitectura que precisaba.

Es difícil encontrar un creador que se interese no sólo por su conversación, sino también por la de los demás. Más difícil aún es que la comprenda.

Esta capacidad para hacer visibles las imágenes de un interlocutor y sistematizar el proceso para hacerlo repetible, es lo que hace único su método.

Por eso, al recorrer su exposición se escucha, con misterio, pero con claridad, el eco de su voz que reverbera sobre una obra plural, pero homogénea.

No sólo ha evitado la reiteración formal como rutina —certificado de muerte de todo sentimiento—, sino que con tan inteligente cualidad ha inventado antes que un estudio profesional —o al mismo tiempo— un proceso creativo que nos enseña que es posible una obra compartida sin dejar de ser coherente. Y lo que es más impactante, que seguirá siendo también suya incluso cuando le sobreviva.

Que este método y su obra resulten comprendidos y reconocidos no puede resultar más intrascendente.

Siempre me han sorprendido las continuas referencias al reconocimiento por parte de los comentaristas de Lamela. Lo que no deja de ser una convención social.

Todo individuo precisa del reconocimiento de los demás. No se puede sobrevivir sin aspirar a “ser alguien”. Cuando este reconocimiento falta, el delirio lo suplanta, pero cuando se obtiene, el reconocimiento puede confundirse con el éxito, que es como el fracaso, uno de los dos impostores de Kipling.

Entonces se invierten los términos y el individuo cree tener una deuda con la

sociedad y procura saldarla actuando como mecenas.

Ninguna de estas formas de comportamiento corresponde a la de aquel que sólo busca el placer personal de crear. Aquel al que sólo el objeto en el que trabaja le interesa y lo que la gente pueda pensar le trae sin cuidado.

“Escribo porque hacerlo me depara el mayor de los placeres, si mis obras complacen a las minorías me siento gratificado. Si no es así, no me produce dolor”, decía Wilde.

Todos los que relacionan obra y reconocimiento es que no han entendido nada.

Explicárselo al crítico es la única obligación que el mismo Wilde exigía de los artistas.

Por eso, la exposición sobre Lamela, aunque debía haberse celebrado hace tiempo, no es ninguna deuda saldada con el arquitecto, ni supone reconocimiento alguno.

Constituye algo más simple y mucho más trascendente.

Si *Las Meninas* puede entenderse como una exposición sobre el proceso creativo de Velázquez, la muestra del Ministerio lo ha sido sobre el de Lamela. Esa es su importancia y su valor.

No en vano los dos comparten algo más que un estudio igual de limpio.