

GESURAS ARQUITECTÓNICAS. EXPLORACIONES MENTALES AL INTERIOR DE LA MATERIA

ARCHITECTURAL CAESURAS.

MENTAL EXPLORATIONS INTO THE INTERIOR OF MATTER

MARÍA PILAR CANTERLA-RUFINO

ORCID: 0009-0002-5005-9812

Universidad de Sevilla,

23mpcr@gmail.com

MARÍA ISABEL FERNÁNDEZ-NARANJO

ORCID: 0000-0001-8297-8640,

Universidad de Sevilla,

mfernandez15@us.es

TOMÁS GARCÍA-GARCÍA

ORCID: 0000-0003-4575-7683

Universidad de Sevilla,

tgarcia@us.es

Cómo citar:

CANTERLA-RUFINO, M.,
FERNÁNDEZ-NARANJO, M. Y
GARCÍA-GARCÍA, T. (2025).

Cesuras Arquitectónicas.
Exploraciones mentales
al interior de la materia.
Revista de Arquitectura,
30(48), 103-123. Doi. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2025.77858>

Recibido:

2025-02-22

Aceptado:

2025-06-09

RESUMEN

Esta es una investigación para demostrar que las manifestaciones arquitectónicas no acontecen en la superficie física de las cosas, sino en la cabeza de quien observa sus hendiduras. El objetivo es reivindicar el corte como herramienta proyectual y de investigación: una cesura que abre, delimita y permite la aparición de los lugares. Mediante una metodología que vincula arquitectura, literatura y arte, imaginamos a Souto, pasando una y otra vez de manera obsesiva sobre aquel trozo de corcho blanco; o a Matta-Clark, para quien el tajo fue una cesura primitiva y violenta que le permitió viajar mentalmente al interior de la materia; o a Gopegui produciendo cortes literarios para dar espesor a lo cotidiano. A través de estos tres casos se analiza el potencial de la sección como forma de conocimiento y de búsqueda; como herramienta proyectiva. Si la raíz latina *caesūra* significa corte, este escrito es un artículo sobre algunas cesuras arquitectónicas.

PALABRAS CLAVE

Cesura, cut drawings, exploración mental, sección arquitectónica

ABSTRACT

*This is a research to see that architectural manifestations do not occur on the physical surface of things, but in the mind of those who observe their indentations. The aim is to vindicate the cut as a tool for design and research: a cesura that opens up, delimits and allow spaces to appear. Through a methodology that links architecture, literature and art, ut is as the main tool to give rise to places, we imagine Souto, passing over and over again obsessively over that piece of white cork; or Matta-Clark, for whom the cut was a primitive and violent caesura that allowed him to travel mentally into the interior of matter; or Gopegui producing literary cuts to give thickness to the everyday. Through these three cases we analyse the potential of the section as a form of knowledge and search; as a projective tool. If the Latin root *caesūra* means cut, this paper is an article on some architectural caesuras.*

KEYWORDS

Caesura, cut drawings, mental exploration, architectural section

INTRODUCCIÓN

Dar lugar a los lugares a través del corte

La sección arquitectónica es una especie en extinción: ya nadie repara en ella como herramienta de pensamiento. Para los alumnos de las escuelas de arquitectura, seccionar se ha convertido en un automatismo, una tarea a menudo vaciada de pensamiento crítico. Se secciona por costumbre, pero ya no se piensa el corte como un acto cargado de sentido proyectual. Frente a esta pérdida de densidad conceptual, el grupo HUM-992: Arquitectura y Prospectiva, adscrito a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla (ETSAS) y reconocido como grupo de investigación por la Junta de Andalucía desde 2017, ha iniciado un proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, que colecciona cortes literarios, artísticos, históricos, musicales, filosóficos y arquitectónicos. Hoy en día, hemos llegado a reunir más de 400 cortes, algunos de elaboración propia — usados tanto en investigaciones como en proyectos arquitectónicos— y otros ajenos que, confesamos, nos hubiera gustado practicar personalmente (Otxotorena, 2016). El corte narrativo recreado del relato *El nadador* de John Cheever (1964), donde se narra el trayecto de un hombre que cruza las piscinas de sus vecinos como si se tratara de un río, lo que se interpreta como un corte mental o existencial a través del paisaje suburbano; las secciones de los libros de Anna Carson (2021), cuya estructura fragmentaria, dividida en 22 piezas sueltas, emula un corte físico y conceptual del texto; o la línea blanca que traza el Museo NMAC en Cádiz, del arquitecto Campo Baeza (2007), son solo algunos de ellos. Estos cortes, estas cesuras se han convertido en nuestra principal herramienta de investigación y de pensamiento, así como protagonista de este escrito.

¹Traducción nuestra

Contaba Lucio Fontana su admiración hacia un cirujano que sabía la parte del cuerpo sobre la que estaba practicando una incisión tan solo por el sonido del bisturí al rasgar su piel. Para los arquitectos la sección se ofrece como una silenciosa herramienta de análisis y exploración arquitectónica; un instrumento de proyecto que enriquece y vitaliza la identidad del corte como lugar (Fontana, 1999). Plantear la sección como herramienta de investigación arquitectónica es insistir en la idea de hurgar con las manos en el interior de la realidad, en lo excitante de rasgar la apariencia de lo visible para descubrir lo que hay dentro de las cosas.

En la obra poética *Flota*, Anne Carson parece inspirarse en la imagen de un carnicero Zen que realiza un corte preciso en una parte del cuerpo, de modo que la res entera se descompone en pedazos, como un rompecabezas. Fue allí, en aquella casa de cortes, donde seguramente aprendió a ronquear palabras y cesurar versos. Un solo corte, afilado y certero, quiebra su última obra poética —*Flota*— en 22 pedazos desiguales, cayendo sobre nuestra mesa sin un orden fijo y con temas diversos. El resultado es una pieza de arte, tanto literaria como artística que pone de nuevo en valor la sección como herramienta una propia de los arquitectos, de los cirujanos, de los carniceros, artistas, filósofos, cineastas y escritores (Carson, 2021).

En consonancia con la presente convocatoria de la *Revista de Arquitectura*, se plantea el corte como una operación arquitectónica que, además de su dimensión representacional, se muestra como un acto performativo, una acción intelectual y proyectual reveladora capaz de descubrir en vez de eliminar; abrir un espacio, convertirlo en lugar, darle espesor (Antón-Barco, 2014). Este artículo trata de ‘cesurar’ las pieles, sin la certeza de un destino claro ni del hallazgo que pueda revelarse tras la corteza superficial de las cosas, de aquellas que son materiales y de las otras, las que habitan en nuestro pensamiento (Figura 1).

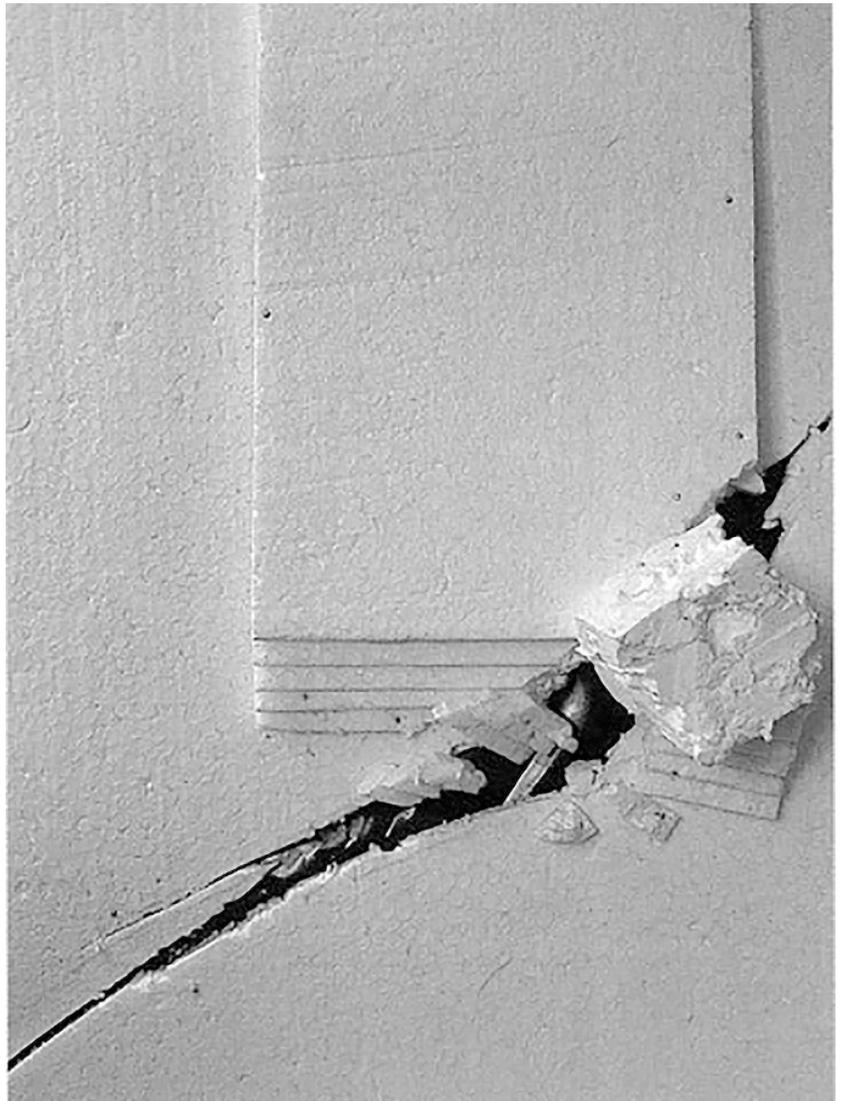
MARCO TEÓRICO

La cesura como estrategia transversal

Nunca un corte tuvo tanto significado. En 2007, la artista colombiana Doris Salcedo inaugura su intervención, *Shibboleth*, en la que raja el suelo de la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres para explicitar la separación entre el mundo. La grieta, de 170 metros de longitud y 70 cm de profundidad realizada directamente sobre el pavimento, simboliza el ‘agujero’ entre la humanidad y la falta de la misma; la frontera, la exclusión, la distancia lingüística y territorial. Sin embargo, al abrirse al público, este corte aglutinó la vida, provocándola, convocándola en torno a la herida abierta. Desde entonces esta frontera, esta cicatriz, perdura de alguna forma en la sala, estando presente en cuantas exposiciones se llevan a cabo en ella.

FIGURA 1

Eduardo Souto de Moura, maqueta para el Monumento al General Humberto da Silva Delgado, 1979



Nota. Fotografía tomada por los autores, 2018.

De la misma forma, el escritor portugués José Saramago afirmaba en una entrevista que escribir —es decir, proyectar, aprender, investigar—, es meter la cabeza en lo oscuro, saber asomarse dentro (Saramago, 2010).

Algunos años antes, siete cortes también fueron practicados en señal de protesta. A mediodía, un martes 10 de marzo de 1914, el vigilante de la sala 17 de la National Gallery de Londres se alarmó al oír ruidos de cristales rotos. Una mujer vestida de gris, sin nada que llamase la atención en su aspecto, había introducido en la pinacoteca un hacha de cocina y, con ella, había asestado repetidos tajos a una pintura que, desde hacía ocho años, era el orgullo de una nación famosa por sus colecciones de arte. Se trataba de la *Venus del espejo*, de Diego Velázquez.

El mismo día, 60 años después, de nuevo un corte aglutina la vida, la hace crecer a su alrededor. Un grupo de amigos de Gordon Matta Clark se cuelan por la herida abierta en una casa abandonada en Englewood. Sin ánimo de describirla una vez más, resulta interesante la acción como distancia, como espacio, como lugar descubierto por el corte (Juarranz, 2020).

Esta es la arquitectura que se describe en este artículo: la que no crea espacio, sino que los transforma, los corta, los zarandea, los limita, los calienta con una línea de láser blanca que la hace flotar del suelo (Martínez, 2009). Alison y Peter Smithson, lejos de entender la arquitectura como una práctica centrada exclusivamente en la construcción *ex novo*, se proponen una actitud basada en la manipulación de lo existente. A través del concepto *as found*, reivindicaron la capacidad de seleccionar, reorganizar y resignificar objetos disponibles, formulando así una forma alternativa de intervenir en el entorno más cercana a la idea de manipular, “recoger, dar la vuelta y poner al lado de” (Casino, 2023, p. 102). Mientras que Ana Lacaton afirmaba en una conferencia leída hace unos meses: “Queridos estudiantes de arquitectura: nunca demoler o eliminar para sustituir; siempre transformar, cortar, reutilizar. Sobre mi mesa de trabajo siempre hay unas buenas tijeras” (Lacaton, 2025, s. p.).

También es Velázquez el que protagoniza uno de los cortes que más interés producen en la investigación. El escenario se constituye en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid. Esta obra es conocida por la distancia que crea el pintor, el intervalo entre el espejo y el observador. En esa línea que nos separa del fondo ocurren muchas cosas: un grupo de servidores palaciegos en torno a la infanta Margarita, a la que atienden doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco, meninas de la reina. Vemos a Velázquez trabajar ante un gran lienzo, a María Bárbola y a Nicolás Pertusato azuzando a un mastín. A la dama de honor junto a un guarda damas y, detrás, tras tres peldaños y una puerta, a José Nieto, aposentador de la escena. Al fondo, en el espejo, se ven reflejados los rostros de Felipe VI y Mariana de Austria, padres de la infanta y testigos que interrumpen la vida cotidiana de la escena, y si nos movemos a la izquierda, a nosotros mismos reflejados en el espejo. Un espejo que convierte el cuadro de *Las Meninas* en una reflexión sobre el acto de ver y sobre el papel del observador dentro del cuadro. La pintura es plana y, sin embargo, sabe captar el aire que media entre el que observa y los protagonistas de la escena: sus mecenas.

La versión de Oteiza es elocuente en este sentido. Su objeto sabe captar la esencia de lo que allí ocurrió, la distancia entre el espejo y el que observa. Oteiza pone el cuadro de perfil para mostrar su esencia. El homenaje a Velázquez es una sección, un perfil que

muestra esa distancia en verdadera magnitud. De nuevo, el corte nos señala los entresijos creativos de la obra, la realidad arquitectónica de la escena. Todos estos artistas, arquitectos e investigadores son algunos ejemplos de los tantos que forman el marco teórico de una indagación al interior de la materia.

METODOLOGÍA

Exploración proyectual a través del corte

La arquitectura de este artículo es la que surge entre los bordes de la cesura arquitectónica. Es un pensamiento proyectual que actúa desde dentro de la materia y del significado.

La investigación parte del archivo de cortes recopilado por el grupo HUM-992, y se plantea desde una metodología proyectual, interpretativa y experimental. Se exploran cortes que no solo dibujan, sino que piensan, que reconfiguran lo visible y lo intangible (Páez i Blanch, 2014).

Para ello se seleccionan tres casos de estudio, cada uno perteneciente a un registro diferente —artístico, literario y arquitectónico—, para mostrar cómo el corte opera como herramienta proyectual y de pensamiento que otorga lugar a los lugares. El primero, *Walls Paper* (1972), de Gordon Matta Clark, se basa en un escenario artístico y epidérmico en el que se realizan exploraciones en las medianeras de edificios abandonados. El segundo caso, trata del corte literario de Belén Gopegui propuesto en su novela *La escala de los mapas* (2020), deambulando en la microescala de determinados lugares tras plegar y cortar las hojas de papel. Y, por último, la propuesta arquitectónica de un estudiante de bellas artes, Souto de Moura, que años más tarde recupera para ganar el concurso del metro de Oporto.

La metodología empleada se basa en la recopilación de información, el análisis y la representación gráfica de estos cortes arquitectónicos, artísticos y literarios. En algunos casos, las secciones han sido documentadas a partir de fuentes existentes; en otros, como sucede con el proyecto de Souto de Moura, han sido reconstruidas e interpretadas por los propios autores, como herramienta de indagación y exploración gráfica del potencial revelador del corte. Se trata, en definitiva, de una práctica que entiende el dibujo como medio de pensamiento, no de reproducción, capaz de abrir nuevos caminos.

Los tres casos muestran que ciertas arquitecturas no edifican volúmenes, sino que abren caminos; no ocupan espacio, sino que dan lugar a lo que parecía no tenerlo: al vacío, a la fractura, a la materia invisible (Colmenares, 2024). El corte es aquí método, mirada, gesto y pensamiento. Una exploración personal y mental que viaja al interior de la materia para encontrar allí los lugares que aún no habían sido revelados.

DISCUSIÓN Y RESULTADO

Arqueologías de un lugar demediado: Matta-Clark, G. (1972) *Walls Paper*

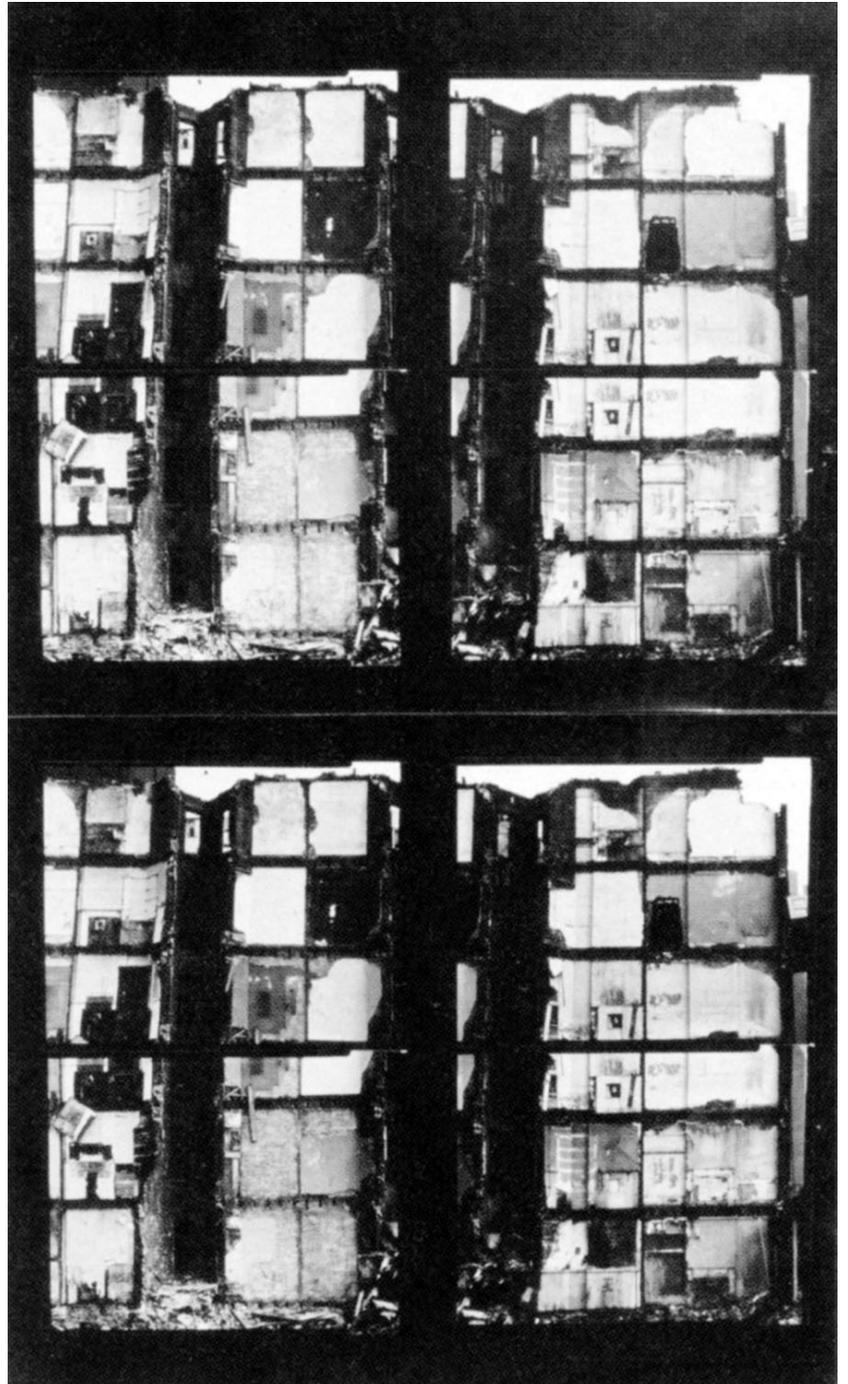
En el marco de la presente investigación, el primer caso de estudio propuesto es una obra del artista y arquitecto norteamericano Gordon Matta Clark (1943-1978), titulada *Walls Paper*, realizada en 1972 y expuesta ese mismo año en la galería de arte Greene Street de Nueva York. Si bien esta obra ha sido menos difundida que otros trabajos de su producción, ofrece claves fundamentales para abordar las acciones metodológicas que guían la lectura de este escrito.

La obra consistía en una exploración fotográfica llevada a cabo durante varios años por el autor en el Lower Manhattan y en el South Bronx, enfocada en las medianeras de edificios derribados cuyas estructuras quedaban al descubierto, evidenciando huellas, heridas y trazos de su configuración interna. La exposición final incluía un apilamiento de estas imágenes impresas en offset sobre papel de periódico, así como una serie de pliegos colgados en una de las paredes de la galería, recreando la disposición del papel mural. La fotografía original que ilustra la portada del libro y el cartel de la exposición muestra la medianera de un edificio repetido hasta en cuatro ocasiones (Figura 2). Gordon Matta Clark fotografió durante años la misma medianera, registrando los cambios en su textura y profundidad material a lo largo del tiempo, catalogando colores, temperaturas, tramas y niveles de luminosidad en sus paramentos, hasta conformar una muestra de cientos de fotografías debidamente clasificadas y apiladas, concebidas como diarios visuales que proponían una inmersión (Guitart, 2023). La acción planteada evocaba una investigación arqueológica, e implicaba llegar al emplazamiento con escoplos y sierras láser, practicando incisiones superficiales y levantando poco a poco las capas del muro, en una delicada operación de cirugía epidérmica con la que estratificar y documentar los planos acumulados por el tiempo, para dar lugar a los micro lugares que se ocultan tras los paramentos base (Molina, 2019).

El propio Gordon Matta Clark recoge en su cuaderno de trabajo que los fragmentos fueron retirados siguiendo criterios arqueológicos, y manifiesta su asombro al descubrir las perspectivas imprevistas que surgían como resultado de las extracciones (Matta Clark, 2003). Las imágenes producidas a partir de esta investigación resultan especialmente sugerentes desde la mirada arquitectónica, razón por la que el trabajo no se dio por concluido hasta completar una segunda intervención, que consistió en volver a interpretar gráficamente el muro no ya desde una perspectiva arqueológica, sino bajo una mirada arquitectónica. Esta segunda lectura implicaba volver a dibujar y describir estas micro extracciones

con una imaginación menguada, concebidas como catas para la obtención de datos, como mecanismos de proyecto para descubrir una nueva realidad (Quetglas, 2008). El resultado se concretó en hermosos dibujos de tiempos superpuestos, que mostraban en sus cuadernos de trabajo las imágenes de esta investigación.

FIGURA 2
Cesura de lugar: Walls
paper, Gordon Matta Clark,
South Bronx (NY), 1972.



Nota. La medianera
como lugar seccionado.
Fotografía para el cartel de
la exposición.
Archivo Gordon Matta
Clark.

Tres años más tarde, y ya casi al final de su corta vida, el artista retomó los principios de exploración aprendidos en *Walls Paper* para iniciar una nueva serie de trabajos en papel bajo el título *cut drawings*. La denominación se remite a una tipología particular de dibujos realizados sobre papel, yeso o cartón, en los que el lápiz es sustituido por un afilado bisturí. Los resultados, que fueron expuestos en la Fundación Helga de Alvear en Cáceres con motivo de su primer aniversario, muestran tanto los intereses de su autor como los propósitos de este escrito: una concepción de la búsqueda como actitud creativa, donde la acción de cortar se convierte en una estrategia para dar lugar a los lugares, para descubrir y transformar (Walker, 2004).

Doce cajas de madera cuelgan de las paredes de la sala, cada una de ellas conformando un cuadro de gran espesor, pintados a mano mediante una técnica ya utilizada en otras ocasiones: la incisión. En este proceso, el lápiz se sustituye por el cúter, dando lugar a un trabajo epidérmico de enorme destreza en el que se van seccionando las delicadas hojas de papel en busca de un lugar en el interior del cuadro (Moure, G. et al., 2006). Las incisiones, de geometría variable, irán desvelando situaciones insospechadas entre las capas; un trabajo lento y preciso, con intersecciones formales complejas que en ocasiones muestran señales, marcas, arañazos, y por qué no, errores del proceso. Estos cortes constituyen un discurso gráfico que explica tanto el proceso lógico de la obra como su mundo interno.

Desde la posición de un observador, al contemplar la profundidad de cada cuadro, se plantea una lectura en claves de ficción menguante; una especie de 'inciso-grafías' de una nueva realidad susceptible de ser explorada con la imaginación, levantando mentalmente las hojas para descubrir lugares imposibles entre ellas. Se trata de un trabajo próximo a la arqueología epidérmica, una cirugía geométrica que retoma procedimientos ya ensayados por el autor: rasgar la superficie de las cosas para descubrir lo que se oculta tras ella, arañar el envoltorio para revelar la profundidad y el paso del tiempo. El interés radica en la superposición del conjunto, en las veladuras entre las capas, en las desviaciones entre los cortes e incisiones (Figura 3).

Tal vez podría atribuirse a la mera curiosidad; aun así cabe imaginar que algo sucede dentro de esas horas, del mismo modo que es posible intuir que algo está ocurriendo permanentemente en el interior de los muros, en el alma de una viga o en el borde de un vidrio. Pensar en el interior de estos dibujos conduce a experimentar sus crujidos y chasquidos, a imaginar sonidos imposibles que activan la percepción y que ponen de manifiesto que estos dibujos, al menos en el terreno de la imaginación, tienen vida propia (Holl, 2011). Ambular mentalmente por estas microarquitecturas de papel supone estar

FIGURA 3

Cesuras de lugar: Cut drawings, Gordon Matta Clark, 1973.



Nota. Exposición: "Historias de la vida material", Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear. Fotografías tomadas por los autores.

en el interior de la masa, de la materia, con sensaciones similares a las que se sienten al explorar el interior del espesor que conforma el muro del Panteón de Roma, el misterioso hueco encerrado entre las cúpulas interior y exterior de Santa María de las Flores en Florencia, o el interior de los criptopórticos de la Iglesia de St. Petry en Klippan. Todas ellas experiencias singulares que nos trasladan a espacios ajenos, que no nos pertenecen, para sentir que no son algo denso e impenetrable (Merleau-Ponty, 2010).

Se trata, en definitiva, de microlugares conocidos por deducción, muchas veces por sustracción matemática; otras, por exclusión geométrica. Es preciso dibujar, el dibujo se hace necesario para ver, para conocer y entender. Dibujar con incisiones permite explorar estos espacios imposibles, la mayoría de ellos recónditos o directamente inaccesibles. Como *Alicia en el País de las Maravillas*, la imaginación se adentra en estos agujeros inquietantes, evocando las criptas, cámaras y cloacas por las que Gordon se aventuró a recorrer en los subterráneos de París y Nueva York. Cabe pensar que fue esa misma necesidad de investigar estos espacios en los que se desdibujan los límites entre la realidad y la ficción, entre lo construido y lo geológico, la que lo impulsó; o quizás, simplemente, el deseo de estar allí, en soledad o acompañado únicamente por sus propios fantasmas.

En su novela *La escala de los mapas* (Gopegui, 2020), la escritora propone el ejercicio de entrenar la mirada con el fin de descubrir nuevas formas de habitar el espacio. En este relato, el lector se desplaza sin rumbo fijo, de una página a la siguiente, acompañando al protagonista, Sergio Prim, un geógrafo empeñado en hallar una escala heterodoxa para entender la realidad. Un agujero al margen que se configura como un espacio alternativo, al margen de los parámetros convencionales con los que solemos cartografiar tanto lo abstracto como lo material. Tal como se expresa en el texto: "Un número más. Una hora diaria fuera del transcurso del tiempo, cada año, entre julio y agosto un mes que no se contabilizase" (Gopegui, 2020, p. 28).

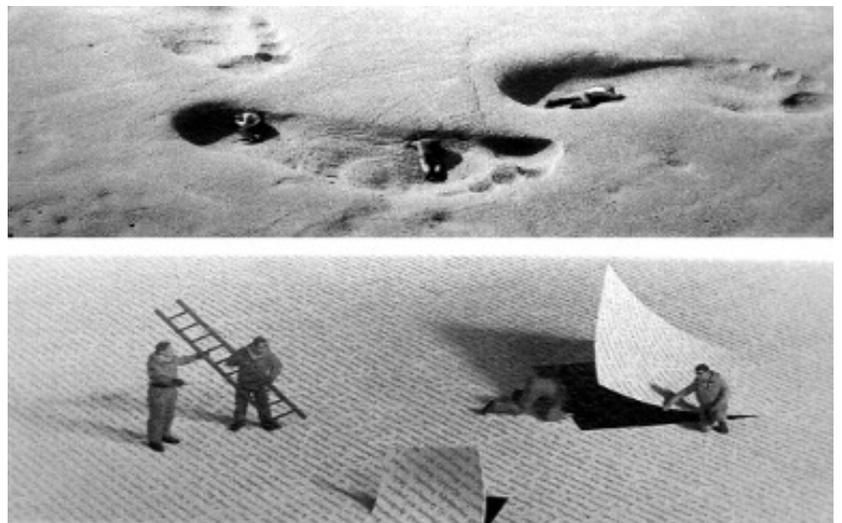
Dar escala a los lugares: Belén Gopegui, 2020

Prim experimenta una aprensión por el contacto con los objetos cotidianos, no logra comprender la distancia que lo separa de ellos, y constantemente tropieza tanto con los objetos del salón como con los de su pensamiento, muebles y angustias con los que se choca de igual manera. Su existencia se encuentra marcada por la obsesiva búsqueda de un refugio, un lugar, una habitación, una casa, una arquitectura mental que le permita esconderse de las afiladas aristas de la realidad, que le permita replegarse en una prolongada capitulación, enrollándose en espiral sobre sí mismo hasta convertirse en un punto de silencio.

El control sobre el tamaño del mundo nos ayuda a descubrir su condición telescópica; la posibilidad de generar encuentros reales en escalas diferentes permite incrementar o reducir los espacios mentales, tensionando la frontera entre el mundo visible, ese que comúnmente llamamos real, y el mundo mágico o del espíritu (Nam, 2017). El primero sometido a una única escala, el segundo libre de ella al carecer de cuerpo. Al igual que en esos mapas de múltiples escalas que Belén Gopegui traza con sus palabras, una habitación puede brotar del encuentro de dos rodillas, una mano puede deslizarse sobrevolando para proteger un suelo o el brazo de un ángel puede extenderse, ofreciéndonos refugio.

Un juego de escalas que se encuentra en el trabajo del ilustrador Chema de Luelmo, cuyas imágenes —evocadas como referencia visual de estas reflexiones— muestran una obsesión por menguar a sus criaturas para hacerlas habitar en lugares imposibles, paisajes lunares, vacíos, configurando así una realidad complementaria al mundo visible (Páez i Blanch, 2015). Una propuesta fotográfica fundamentada en la creación de un juego de escalas, una falacia perceptiva cuyo objetivo intenta alcanzar más que un engaño perceptivo, la percepción del propio engaño (De Luelmo, 2021). Concebidas como instantáneas artificiosas y contradictorias de un tiempo que no fluye, estas imágenes devuelven la posibilidad de una anómala ficción. De este modo, al sobredimensionar nuestro papel como espectadores, al engañar el tamaño de nuestro ojo nos convertimos en privilegiados *voyeurs* de un mundo que siendo el nuestro no es profundamente desconocido, un lugar arquitectónico que en su obra pone de manifiesto el inútil y pretencioso dominio de lo racional, lo real (Figura 4).

FIGURA 4
Contrafuego. Chema de Luelmo, 2021.



Nota. Ciclo La luz incierta.
Casa Cultura de la
Comunidad Valenciana,
1999. De Luelmo (2021)
Contrafuego.

Cientos de refugios nos aguardan en el lado oculto de este mundo, cientos de lugares repletos de posibilidades proyectuales. La actitud del explorador arquitectónico se aproxima a la del 'diletante', en el mismo sentido en que un grupo de arquitectos y aficionados al arte ingleses se autodenominaron 'Société dei Dilettanti' (García, 2017). Es decir, guiados por la curiosidad y el interés cultivado durante años, gracias al descubrimiento de ciertos espacios. Así, se puede llegar a comprender con el tiempo que una pequeña grieta en la superficie de un objeto puede, con frecuencia, llevarnos a descubrir un espacio mental absolutamente insólito e inesperado.

Aquellos lugares que mejor han permitido comprender el concepto de espacio arquitectónico, aquellos que más han revelado el alma del espacio y el verdadero lujo de la arquitectura, son aquellos que no se describen en su exterior, los que no se muestran de forma evidente, sino que requieren de una cierta exploración. Son los que permanecen en silencio y a oscuras, donde la luz llega de forma tímida, densa y filtrada. Estos lugares requieren activar todos nuestros sentidos, apagando algunos para agudizar otros (Pallasmaa, 2022). La ceguera ha sido una aliada en muchos de ellos, obligando a aprender nuevas formas de movernos en el espacio; el tacto, el oído o el olfato han llegado a convertirse, en ocasiones, en los ojos con los que guiamos nuestras inmersiones, transformándose en formas de percepción más objetivas y científicas que la propia vista. Ha sido fascinante tratar de dibujar lo que no se ha visto, pero sí se ha oído o tocado (García, 2017).

Lugares bajo tierra. Monumento al general Humberto da Silva Delgado, Eduardo Souto de Moura, 1979

La arquitectura de Eduardo Souto de Moura propone hurgar en la superficie de las cosas, rasgar sus vestiduras, como forma de crear y dibujar el proyecto arquitectónico. Con la misma actitud con la que Matta Clark se acercaba al papel para dar lugar a espacios en el interior de la materia, Souto usa la sección, el corte, la cesura como herramienta metodológica y como técnica creativa con la que excitar el subsuelo de Oporto en memoria del general caído (Martínez-Arroyo et al., 2024).

El hermoso proyecto —una propuesta temprana de Souto de Moura para el concurso de un Monumento al General Humberto Da Silva Delgado (1979), realizada cuando aún era estudiante de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Oporto—, casi inédito debido a la escasa documentación que existe de él en los archivos de su estudio, ilustra con precisión la metodología usada en la presente investigación (Figura 5). Con motivo de este escrito, se ha tenido la oportunidad de completar la documentación planimétrica de esta acción creativa, de observar detenidamente el objeto para esclarecer sus intenciones.

En alguna ocasión, Souto de Moura ha compartido su experiencia sobre el proyecto para el metro de Oporto, aludiendo que rara vez “se ha sentido tan lejos del reino humano como a solo diez metros bajo tierra” (Souto de Moura, 2004, p. 22), apresado en las hirientes fauces del plano calcáreo de estratificación que conforma el subsuelo de esta ciudad. “Este submundo ha sabido custodiar bien algunos de sus secretos”, afirmaba en una conferencia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (Martínez, 2015, s. p.). Durante la ejecución de su propuesta en la Avenida dos Aliados —proyecto realizado 26 años después junto con Álvaro Siza en el mismo lugar en el que se convocó el concurso para el monumento— surge la necesidad de reconstruir tres estaciones contiguas: São Bento, Aliados y Trindade. Bajo la plaza se halló un sistema cavernoso que albergaba un microclima peculiar: varias capas de niebla estancada se amontonaban en una vasta sala central, una bruma fría que flotaba sin rumbo en enormes cámaras nubosas, completamente alejadas del alcance del sol (Cortés et al., 2024). Cabría pensar que aquel joven Souto intuyó años antes su presencia, hurgando con su escalpelo en la tectónica de este lugar, animado por la emoción de esta técnica, guiado por la intuición de su descubrimiento. Bajar a esta cámara subterránea hubiera sido como arrastrarse por un desierto sin viento en un planeta sin luz (Luiselli, 2009).

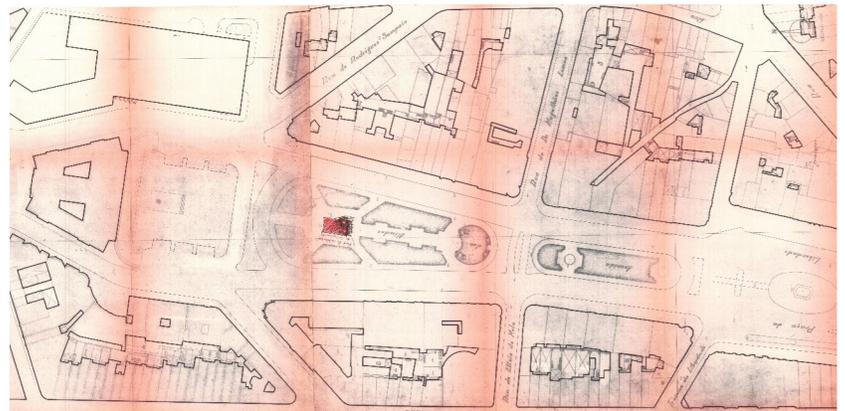
Este escrito ofrece una invitación al descenso, propone como método abrirnos paso con el escalpelo, hurgando deliberadamente en el subsuelo para desprender el velo del tiempo, para ponerse en contacto con los muertos. Al igual que aquellas arquitecturas de Matta Clark, la maqueta Souto de Moura simboliza el desgarrar, su enorme esfuerzo, en busca de un lugar de confinamiento eterno para un general sin miedo.

Desde hace un tiempo y a raíz de esta investigación, se ha descubierto una fascinación por la visión que el pueblo Saami tiene del subsuelo, concebido como una inversión perfecta del reino humano, donde el suelo se convierte en una frontera y un espejo. En esta concepción, “los pies de los muertos, que deben

FIGURA 5

Monumento ao general Humberto Da Silva Delgado, Eduardo Souto de Moura, 1979

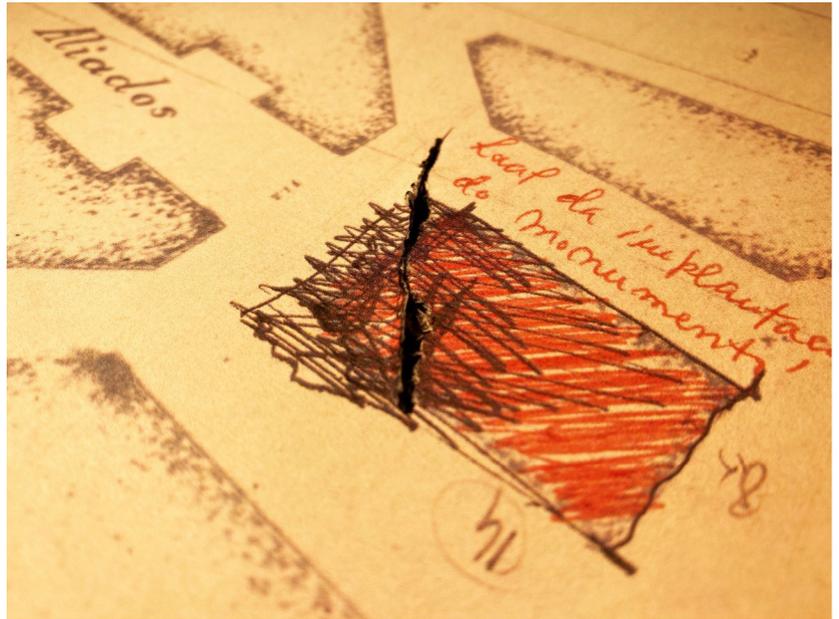
Nota. Único dibujo que se conserva de la propuesta de concurso en los archivos de Souto Moura. Sobre el plano base, con tinta roja, Souto dibuja el basamento, anotando perimetralmente sus dimensiones, 14 x 8 metros; en negro, aprieta con fuerza su estilográfica sobre el papel para dibujar la grieta. El escaneado del dibujo no muestra bien su belleza. La acción hizo que el original se rajara, conservándose en la actualidad como una hermosa incisosgrafía. Dibujo inédito. Archivo Souto de Moura.



“caminar cabeza abajo, tocan los de los vivos, que caminan cabeza arriba” (Macfarlane, 2020, p. 20). Al mirar de nuevo este objeto de corcho blanco y rasgado, da la impresión de que quizás fuera esta la verdadera intención de su propuesta: conectar los vivos y los muertos, deambulando eternamente en espejo.

Como parte de la metodología empleada en esta investigación, vemos que el dibujo propuesto en sección, pausado y reflexivo, junto a las palabras del maestro, descubren la plasticidad del modelo, la creatividad de la acción propuesta. Este objeto muestra el desgarramiento de la vida, desperdigando por ella sus fragmentos. Al asomarnos a esta grieta se descubren los restos de la contusión, en forma de lascas de corcho que fueron alojadas meticulosamente en el interior de la herida. Una a una, colocadas con precisión y destreza, pegadas en la oscuridad de esta grieta, como si fueran cuentas o piedras sustraídas de un preciado tesoro. Esta maqueta pretende el espesor infinito, anhela el encuentro con los muertos, en un viaje de ida al interior de la materia (Figura 6).

FIGURA 6
Monumento ao general
 Humberto Da Silva Delgado,
 Eduardo Souto de Moura,
 1979



Nota. Incisografía en el plano original. Fotografía tomada por los autores. Corte inédito. Archivo Souto de Moura.

Estas secciones, a modo de recreaciones gráficas de las intenciones del maestro, hablan de fractura interna, de deslizamiento entre capas, de cizalladura de la propia vida (Cortés et al., 2024). A modo de cesuras geológicas del subsuelo de esta ciudad, estos lugares bajo tierra captan sus fuerzas internas, en ellos se representan rocas y estructuras geológicas, vacíos, densidades y planos de deslizamientos que muestran las relaciones geométricas entre los

cuerpos. Valles fluviales, terrazas, temblores, losas, mesas, asientos, agujeros, acantilados, cerros y relieves construyen un universo arquitectónico oculto e interno que da sentido a la violencia de la acción propuesta para el monumento, y sobre todo anticipa los descubrimientos realizados en las excavaciones efectuadas años después para la construcción de las nuevas estaciones de metro (Figuras 7 y 8).

Desde la experiencia inicial con aquella arquitectura en forma de medianera en Nueva York, manipulada por Matta Clark para abrirse paso entre la materia, para liberar el verdadero concepto de espacio, se han ido sumando metodológicamente exploraciones gráficas y arquitectónicas que han dado forma a este artículo (Bezós, 2024). Lugares visitados, estudiados, desgranados con la imaginación desde el conocimiento que han aportado sus fuentes.

A MODO DE CONCLUSIÓN ABIERTA

La sección de arquitectura como herramienta de proyecto e investigación arquitectónica

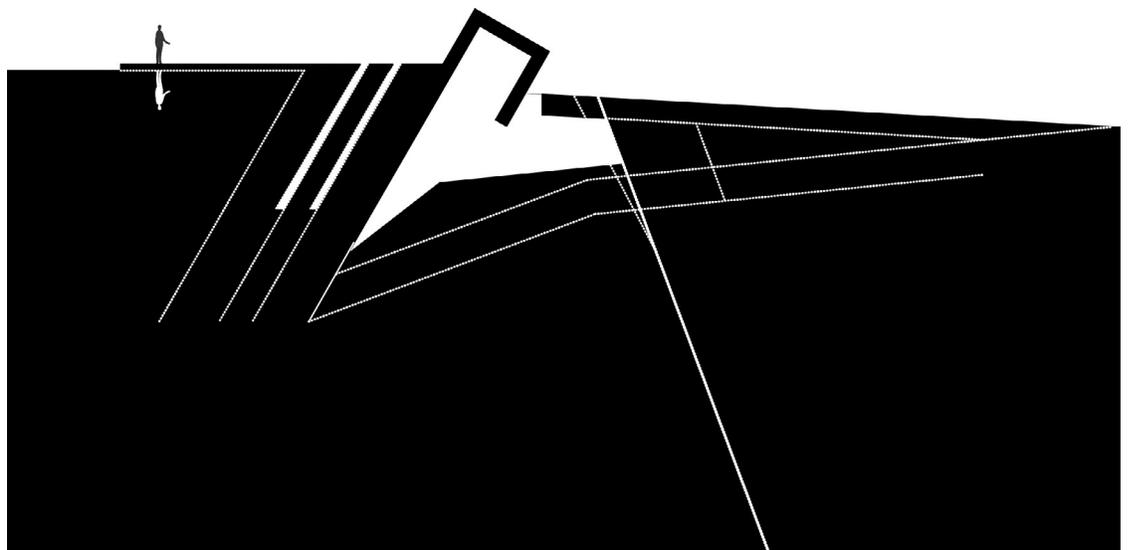
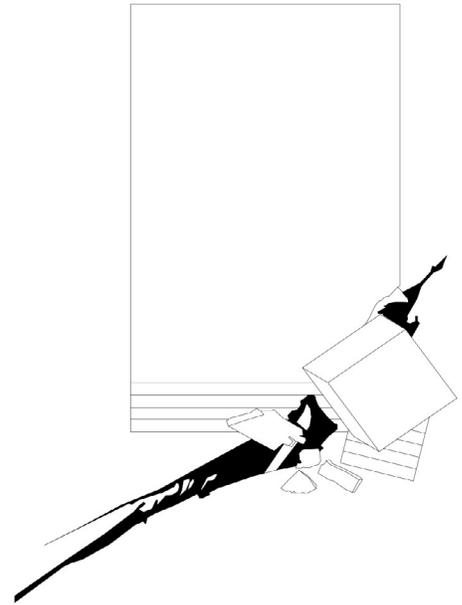
De entre todas las herramientas disponibles para hacer a la arquitectura capaz de dar lugar a los lugares —a saber: la huella, el vacío, la luz, el tiempo, el sonido, la palabra, el encuadre, la narración—, esta investigación explora y revela la sección como vía propicia y legítima, entendida no como herejía, sino como cura. La sección no demuele arquitectura, sino que “cesura”, abre, delimita, revela lugares; esto la convierte en una herramienta mágica y todopoderosa de proyecto e investigación (Gilabert, 2020). Un instrumental que puede aplicarse tanto a un relato de Valeria Luiselli, como a una iglesia de Lewerentz o a un menhir al general caído. “Haz los cortes de acuerdo con las vivas articulaciones de la forma” le dijo Sócrates a Fedro mientras diseccionaban un discurso sobre el amor (Platón, 1993, p. 264).

La metodología aplicada en este artículo, enmarcado en una investigación mayor, selecciona y recoge cortes literarios, arquitectónicos, filosóficos, artísticos, reconociendo que el proyecto arquitectónico no se limita al ladrillo, metal u hormigón; también se secciona con papel, se dibuja con texto, se proyecta con relato.

A través de los tres casos analizados —un corte físico y epidérmico (*Walls Paper*), un corte narrativo y conceptual (*La escala de los mapas*), y un corte proyectual y arquitectónico (el metro de Oporto)— se evidencia cómo el vacío, la fractura o la discontinuidad no son ausencia de arquitectura, sino su posibilidad (Tallón, 2015). El corte, como cesura, no busca interrumpir por interrumpir, sino señalar y construir un lugar desde la interrupción: un intervalo donde aparece lo otro, lo nuevo, lo inesperado.

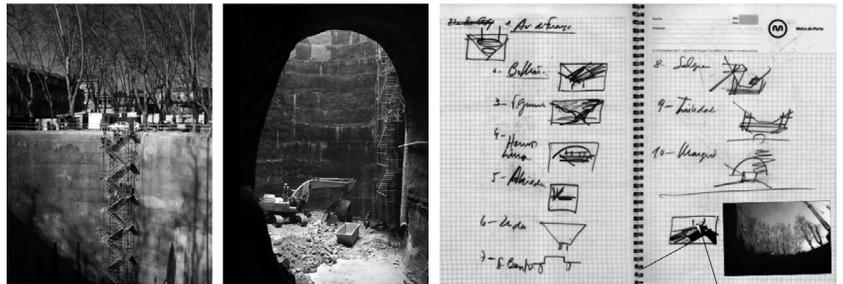
FIGURA 7

*Monumento ao general
Humberto Da Silva Delgado,
Eduardo Souto de Moura,
1979*

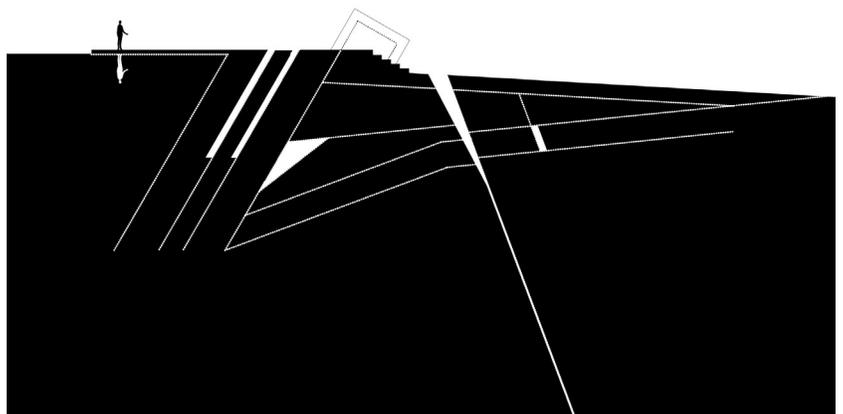


Nota. Recreación gráfica realizada por el autor a partir de la observación de la maqueta y las palabras del maestro Souto. Planta y sección por el cubo. Dibujo realizado por los autores.

FIGURA 8
 Monumento ao general
 Humberto Da Silva Delgado,
 Eduardo Souto de Moura,
 1979



Nota. Recreación gráfica realizada por el autor a partir de la observación de la maqueta y las palabras del maestro Souto. Sección por el basamento. Fotografías del subsuelo de Oporto durante la ejecución de las obras del metro y páginas de su cuaderno de obra, 1997. Las fotografías son del Archivo Souto de Moura. La sección ha sido realizada por los autores.



En Matta-Clark, el corte es una forma de darle sentido y significado a espacios en desuso. El tajo físico reconstruye un relato sobre la ruina y el abandono; en Gopegui, es una operación mental que permite transitar en el micromundo y dar espesor a lo cotidiano. El corte mental es lo que reordena lo ordinario desde lo fragmentario; en Souto de Moura, es una estrategia proyectual que transforma la herida urbana en una profundidad espacial y arquitectónica. La sección se vuelve espesor de la ciudad y de la memoria. No son solo gestos estéticos o recursos narrativos,

sino decisiones que afectan a la arquitectura en su dimensión ética, espacial y proyectual. En los tres casos, el corte es lo que posibilita la aparición de un lugar allí donde antes había solo superficie o ruido.

Esta investigación busca mostrar el corte como una operación arquitectónica precisa, que transforma la forma de mirar, proyectar y narrar los espacios. Por eso, más que concluir, este texto propone seguir afinando la herramienta del corte como un método de investigación que no busca respuestas definitivas, sino modos de acercarse a lo real desde sus fisuras. Se trata de pensar el proyecto no como cierre, sino como exploración de lo inacabado. ¿Cómo cortar sin destruir? ¿Cómo proyectar desde la herida sin banalizarla? ¿Cómo hacer de la sección una forma de conocimiento?

Las representaciones generadas en esta investigación —literarias, gráficas, arquitectónicas— no son solo acompañamiento visual o ilustración, sino parte esencial del proceso: son también cortes. Cortes que piensan. Cortes que narran. Cortes que proyectan. Y es ahí, quizás, donde reside la fuerza de esta herramienta: en su capacidad para abrir, con precisión y con cuidado, lugares ocultos dentro de la arquitectura y de nosotros mismos.

El texto pretende mostrar que sigue indemne la capacidad analítica y narrativa del corte para revelar una realidad oculta, que necesita de cesuras como mapas con los que iniciar estos viajes de ida a las entrañas de la arquitectura. El mundo que nos rodea está lleno de lugares increíbles; ocultos en los márgenes del espacio visible, en el interior de nuestros dibujos, nos esperan unos espacios de un potencial inimaginable para nuestros proyectos. Tan solo debemos preparar nuestros sentidos, abrir nuestra imaginación y ser pacientes (Parra-Bañón, 2020). Hay lugares increíbles ahí fuera. Preparemos nuestro cuerpo para iniciar la búsqueda. Entremos con sigilo para intentar explorarlos; al salir cerremos con cuidado, para preservar de por vida su hermosa intimidad.

FINANCIAMIENTO

Este trabajo ha sido realizado en el marco de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España. Dicha financiación tiene como objetivo fomentar la formación investigadora de jóvenes titulados universitarios, promoviendo su incorporación a grupos de investigación consolidados y facilitando la realización de una tesis doctoral en el ámbito académico.

La beca FPU ha permitido el desarrollo de las actividades de investigación vinculadas con este estudio, así como la participación en estancias, seminarios y congresos especializados, fundamentales para el avance y la difusión de los resultados aquí presentados.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores no tienen conflictos de interés que declarar.

DECLARACIÓN DE AUTORÍA

María del Pilar Canterla Rufino: Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Adquisición de fondos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

María Isabel Fernández Naranjo: Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

Tomás García García: Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción - borrador original, Redacción - revisión y edición.

REFERENCIAS

- Ahlin, J. (1987). *Sigurd Lewerentz, architect, 1885-1975*. Ed. Byggförlaget.
- Antón-Barco, M. (2014). El mito de la memoria: Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *Constelaciones Revista De Arquitectura De La Universidad CEU San Pablo*, 2, 45-55. <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n2a2>
- Bezós Alonso, J. L. (2024). PAPERS. *Astrágalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, 1(35), 107-310. <https://doi.org/10.12795/astragalo.2024.i35.03>
- Carson, A. (2021). *Flota. Cielo Eléctrico*.
- Casino, D. (2023). The Big Scrapbook: La mirada relacional de Alison Smithson. *ZARCH*, 20, 98-111. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023207442
- Cheever, J. (2009). *El nadador*. En *Cuentos* (M. C. Fernández, Trad.). Tusquets Editores.
- Colmenares, S. (2024). Rafael Beneytez Durán - La materialidad del aire. Ensayos sobre arquitectura y arte. *ZARCH*, 23, 227. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20242311096
- Cortés Sánchez, L. M. y Loren Méndez, M. del M. (Coords.). (2022). El paisaje como sistema de proporciones: Experiencias en la arquitectura de principios del siglo XX. En *Arquitectura, ciudad y patrimonio: Historia, teoría e intervención contemporáneas* (pp. 362-371). Abada. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=8756216>
- Cortés Sánchez, L. M., López Rivera, F. J. y Savolainen, P. (2024). La sección geológica: La propuesta de Raili y Reima Pietilä para la Iglesia de Malmi. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 29(52), 130-143.
- De Luelmo, C. (2021). *Contrafuego*. Generalitat Valenciana.
- García, T. (2017). *Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica* [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla, Sevilla, España.
- Gilbert Sanz, S. (2020). Enric Miralles y su proceso proyectual. *EN BLANCO. Revista de Arquitectura*, 12(29), 133-145. <https://doi.org/10.4995/eb.2020.14320>
- Gopegui, B. (2020). *Las escalas de los mapas*. Anagrama.
- Guitart, M. (2023). Atlas materia: Experiencia de trabajo de campo en la ciudad material. *ZARCH*, 20, 48-59. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023207390
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Juarranz Serrano, Á. (2020). Una arquitectura para la ciudad: Anarchitecture (Gordon Matta-Clark, 1973-1974). *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, 15, 89-104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=7278026>
- Lacaton, A. (27 de febrero de 2025). *Conferencia de Anne Lacaton, Premio Pritzker. Día Internacional de la Mujer*. [Sesión de conferencia]. Paraninfo del Campus El Ejido, Universidad de Málaga.
- Luiselli, V. (2009). *Desierto sonoro*. Editorial Sexto Piso.
- Macfarlane, R. (2020). *Bajotierra. Un viaje por las profundidades del tiempo*. Literatura Random House.
- Martínez, R. (12 de junio de 2015). *Cátedra Acciona. Conferencia de Eduardo Souto de Moura. Últimos proyectos*. Círculo de Bellas Artes. <https://www.circulobellasartes.com/humanidades/catedra-acciona-conferencia-de-eduardo-souto-de-moura-ultimos-proyectos/>

- Martínez-Arroyo, C., Pemjean-Muñoz, R. y Sánchez-Moya, M.-D. (2024). Topografía y memoria. Los teatros al aire libre de C. Th. Sørensen en Dinamarca. *Ra. Revista de Arquitectura*, 26, 126-141. <https://doi.org/10.15581/014.26.126-141>
- Martínez García-Posada, Á. (2009). La destrucción creadora. *Arquitectos: información del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España*, 187, 52-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3128666>
- Matta-Clark, G. (2003). *Proyectos anarquitectónicos*. Museo Tamayo.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Molina, S. de. (2019). Intimidad perdida: Paredes y cortinas en la reconstrucción de la privacidad contemporánea. *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, 12, 74-81. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=7405909>
- Moure, G. (2006). *Gordon Matta-Clark*. Centro de Arte Reina Sofía.
- Nam, S. (2017). El fenómeno de los objetos cotidianos en el periodo de posguerra y el diseño de interiores mediante la elección creativa: Banham, Los Smithson y el Arte de Habitar. *RA: Revista de arquitectura*, 19, 39-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6166235>
- Otxotorena, J. M. (2016). Construir, dibujar, viajar. Algunas notas complementarias sobre el dibujo como fin y como medio. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 21(27), 54-63. <https://doi.org/10.4995/ega.2016.4729>
- Páez i Blanch, R. (2014). Derivas urbanas: la ciudad extrañada. *RITA: Revista Indexada de Textos Académicos*, 1, 120-129. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4764206.pdf>
- Páez i Blanch, R. (2015). Mapas lacunares: Activación cartográfica del espacio vacío. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, 5, 116-123.
- Pallasmaa, J. (2022). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.
- Parra-Bañón, J. J. (2020). Criptografía de la arquitectura. Reseña bibliográfica: García García, Tomás (2018). Cartografías del espacio oculto. Welbeck Estate en Inglaterra y otros espacios. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (22), 14-15.
- Platón. (1993). *Fedro*. Gredos. Obra original escrita ca. 370 a.C.
- Quetglas, J. (2008). No te hagas ilusiones. *Dearq*, 1(2), 28-33. <https://doi.org/10.18389/dearq2.2008.03>
- Saramago, J. (14 de diciembre 2010). Yo escribo para comprender [Entrevista]. *El Viejo Topo*. <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/yo-escribo-para-comprender/>
- Souto de Moura, E. (2004). *Conversas com Eduardo Souto de Moura*. Ed. Dafne.
- Tallón Iglesias, J. A. (2015). El rascacielos: De la tarta nupcial al 11-S Gordon Matta-Clarck vs Rem Koolhaas. *Constelaciones. Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo*, 3, 87-100. <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n3a5>
- Walker, S. (2004). Gordon Matta-Clark: Drawing on architecture. *Grey Room*, 18, 108-131. <http://www.jstor.org/stable/20442673>