

LAS METAMORFOSIS

Juan Luis Trillo de Leyva

Arquitecto-profesor. Universidad de Sevilla.

La capacidad creativa en la fabulación es comparable con la del proyecto en cuanto interpretación de estructuras formativas y síntesis de la realidad. En la fábula, las metamorfosis indican el proceso entre dos estados formales: inicial y final. En este proceso se implica el conjunto de los conocimientos que forman la experiencia: los procedentes de la realidad y los procedentes de la imaginación.

En principio el concepto de la metamorfosis se encuentra en el cambio que experimentan algunos animales y plantas en su desarrollo; se denomina así a las transformaciones de materia y forma (fundamentalmente de la segunda) que advertimos en la evolución y desarrollo de casi todos los seres vivos. Es, por tanto, un término de origen natural, biológico, que contribuye a la «maduración» del embrión y a su adaptación o adecuación al medio.

Nuestro interés por el término nace cuando es utilizado en sentido figurado para definir la «mudanza» de una persona o cosa por el deseo o el poder de una tercera; en este caso se produce una alteración dirigida que parte del conocimiento de un estado inicial para «proyectar» un estado futuro.

En la época clásica el poder de los dioses produce la historia discontinua y fantástica

de la mitología, que justifica mediante el uso de un mecanismo estrictamente proyectual la representación de la gran familia divina y de cada uno de sus miembros. Mediante doscientas cuarenta y seis fábulas metamórficas, Ovidio desarrolla un argumento secuencial en el que discurren entre las acciones del relato dioses, paisajes, formas y representaciones que de una manera desordenada ya conocíamos. Como hecho anecdótico que muestra nuestro conocimiento parcial de la mitología y la presencia constante de estas fábulas en nuestro lenguaje cotidiano recordamos cómo el adjetivo «cancerbero», utilizado retóricamente para denominar a los porteros de fútbol, encuentra aclaración y origen en la narración, al mencionarse a un monstruoso «can» de tres cabezas, guardián de la entrada a la gruta de los infiernos y llamado Cerbero (can-Cerbero).

Ovidio utiliza la transformación de la forma/materia dentro de unos cauces determinados. Se observan en las 246 metamorfosis descritas la existencia de pautas que, en cierta medida, racionalizan la fabulación y la fantasía, haciendo «creíble» la mudanza de la forma e incluso la indiferencia material que distingue a todas ellas.

Sobre esta pista nos coloca Italo Calvino en su escrito «Ovidio y la contigüidad universal», Calvino encuentra la contigüidad en los «límites indistintos entre mundos diferentes». «La contigüidad entre dioses y seres humanos es uno de los temas dominantes de *Las Metamorfosis*, pero no es sino un caso particular de la contigüidad (continúa Calvino) de todas las figuras o formas de lo existente, antropomorfos o no. Fauna, flora, reino mineral, firmamento engloban en su común sustancia lo que solemos considerar humano»¹.

Esta es una de las características a destacar en toda metamorfosis y, por ello, en todo proyecto de transformación: la relativa indiferencia de la materia frente a la forma, concepto sobre el que volveremos más adelante.

En su comentario a *Las Metamorfosis* Calvino precisa algunas cualidades concretas del proceso metamórfico:

«[...] una ley de máxima economía interna domina este poema aparentemente consagrado al gasto desenfrenado. En la economía propia de la metamorfosis, que quiere que las nuevas formas recuperen en lo posible los materiales de las viejas»,

y más adelante subraya, tomado de un ensayo de Scegllov, las siguientes frases:

«[...] el poeta encamina la transformación por la vía más breve[...] El hecho esencial es que, gracias a la representación del mundo entero como un sistema de propiedades elementales, el proceso de transformación —ese fenómeno inverosímil y fantástico— se reduce a una sucesión de procesos bastante simples. El acontecimiento ya no es presentado como una fábula sino como una suma de hechos habituales y verosímiles (crecimiento, disminución, endurecimiento, ablandamiento, encorvamiento, enderezamiento, conjunción, rarefacción, etc.)»².

Calvino y Scegllov destacan invariantes de las fábulas metamórficas que, precisamente, por su elementalidad deberían encauzar cualquier transformación: la economía de medios, que se traduce en la elección del camino más breve entre las formas resultantes y las iniciales y en la reutilización de los materiales. La segunda invariante tiene que ver con el término de «contigüidad», más próxima a la teoría de proyectos que a la construcción de la forma; Calvino encuentra, en su análisis de las fábulas, la tendencia a romper los límites entre mundos diferentes. Piedras, personas y dioses son objeto de las transformaciones sin que existan limitaciones previas al proyecto del cambio, algo similar a la utilización que la metáfora literaria hace al enlazar mundos y formas distintas como mecanismo para inducir o sugerir nuevas emociones.

Aunque pueda parecer banal por lo obvio de las leyes enunciadas, la visión de las transformaciones de nuestras ciudades durante el siglo actual hace pertinente la enunciación, una vez más, de estos criterios metamórficos. Al revés de lo que ocurre con la edificación en la fabulación, los criterios de economía, bre-

vedad y simplificación no permiten convertir las calabazas en lacayos y los ratones en carroza, algo habitual en la construcción de la ciudad contemporánea. Hoy la metrópolis «pierde pie» (se desorienta) de la firme base de los criterios poéticos (no líricos) para estar guiada por conceptos más complejos, menos lineales, como las imágenes de un progreso técnico o las nostálgicas analogías semánticas al servicio de la reinversión de plusvalías. Modelos y estrategias enturbian la esencialidad básica que debería regir todos los cambios de la forma.

Ya han surgido, reiteradamente, los dos conceptos que dominan la creación del hombre, fábula y metamorfosis. La fabulación como capacidad para atravesar los límites entre mundos diferentes, la posibilidad de superposición de estructuras convencionales sobre una realidad compleja y aparentemente caótica o, en el sentido contrario, la transposición de cualidades naturales observadas en el mundo real a formas, narraciones o estructuras intelectuales³, y la metamorfosis o cambio como capacidad real de evolución material, de desarrollo y adaptación a condiciones nuevas y, en último lugar, la transformación como testigo del paso del tiempo, histórico o personal.

Metamorfosis y proyecto

Más allá del uso del concepto de metamorfosis como argumento literario para reflexionar sobre el proyecto arquitectónico, como simple excusa, parece existir una relación que históricamente enlaza ambos conceptos (metamorfosis y proyecto) en los períodos de codifica-

ción artística. Aquellos períodos en los que se pretendió unificar criterios y universalizar las experiencias existentes son, por tanto, períodos de racionalidad. *Las Metamorfosis* de Ovidio pertenecen al denominado siglo de oro latino, coincidente con una primera codificación del proyecto arquitectónico. El clasicismo romano dará lugar, en los primeros siglos después de Cristo a un desarrollo espectacular de la arquitectura proyectada, con obras que atienden plenamente a las cualidades descritas, de contigüidad material, economía y simplificación de la forma⁴. Arquitectura que supera mediante su abstracción intelectual la simple consideración pragmática de la construcción. Durante el renacimiento se produce la investigación y recuperación de los textos clásicos y, entre ellos *Las Metamorfosis* publicadas por primera vez en 1471 (Bolonía y Roma) en base a los tres manuscritos realizados en el siglo XI. En España «[...] fueron traducidas íntegramente, por primera vez, por el Doctor Sigler, Salamanca, 1580»⁵. De todos es conocida la aportación renacentista a la configuración moderna del proyecto arquitectónico. Curiosamente el argumento literario volverá a surgir unido a las vanguardias modernas en los siglos XIX y XX, ampliándose «las metamorfosis» clásicas con *La Metamorfosis* de Franz Kafka⁶, período en el que se revisa plenamente la formalización *beaux-artiana* del proyecto.

Para comparar ambos textos y, sobre todo, la aportación de cada uno a la idea de transformación como planteamiento y control de los cambios de nuestro entorno, merece la pena distinguir entre los dos tipos de transformacio-

nes que se producen en el mundo biológico. Hasta ahora nos hemos referido a la metamorfosis de desarrollo y crecimiento, es decir, a los cambios producidos para adecuarse a una actividad adulta, pero una vez alcanzado este estadio y tras un breve período de estabilidad, se observan transformaciones de envejecimiento que se producen menos aceleradamente y que suponen un efecto contrario a las anteriores: el desajuste o inadecuación funcional. Podemos referirnos, pues, a dos grandes tipos de transformaciones biológicas o naturales, aquellas que significan desarrollo o evolución y las degenerativas que forman parte del envejecimiento de los objetos (animados o no).

Fabulación y proceso creativo

La fabulación convertida en útil intelectual dota a la transformación de cualidades creativas, positivas y voluntarias, frente a la inevitabilidad de la vejez: degradante, negativa e involuntaria. Construcción y envejecimiento parecen oponerse en una continua intersección. La linealidad del tiempo —denotado y medido en función de las transformaciones— queda interrumpida mediante la fábula metamórfica o el proyecto (arquitectónico).

A pesar del uso excesivo que se ha hecho recientemente en la teoría de la arquitectura del pequeño libro de Kafka para justificar «hermenéuticas» muy particulares, creemos que la metamorfosis del joven viajante de comercio se acomoda más a los aspectos degradantes de las transformaciones biológicas que a los aspectos creativos de desarrollo y adaptación de un embrión. Parece adivinarse una historia de in-

comunicación y soledad, un adelantamiento imprevisto de la vejez de Gregor que, de la noche a la mañana, queda convertido en un ser inútil para el trabajo y necesitado de los cuidados familiares. Al contrario de las metamorfosis de Ovidio, Kafka oculta el proceso de transformación, presentando desde el comienzo del relato los resultados del mismo; el cambio de forma ha ocurrido en un tiempo anterior al comienzo de la lectura, como podemos comprobar en sus primeras líneas, donde encontramos uno de los más bellos ejemplos de la condensación de un argumento literario en la frase inicial, cualidad narrativa que ha sido investigada por algunos escritores contemporáneos:

Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto⁷.

Este desinterés por el proceso de cambio distancía el cuento de Franz Kafka del campo del proyecto arquitectónico que, en cambio, permanece insistentemente presente en el poema de Publio Ovidio.

A través de algunas fábulas trataremos de descubrir y confirmar los criterios que rigen las metamorfosis clásicas, los cauces que se autoimpone el poeta con el fin de conseguir el mayor grado posible de verosimilitud. Aunque la economía de medios de la forma está presente en todas las metamorfosis de Ovidio, nos puede servir como ejemplo de la misma, por su inmediatez, la transformación de Licaón en lobo:

Despavorido, Licaón huyó a refugiarse entre las fieras del campo, afónico y gemebundo, rabioso de sangre y de muerte. Y, ¡oh prodigio!,

sus vestidos se convirtieron en velluda piel, sus brazos y piernas en patas. Apareció el lobo de pupilas fosforescentes, de aspecto feroz, de maneras violentas⁹.

Es evidente la economía e inmediatez del cambio propuesto: la piel del lobo surge de manera natural, funcional y formalmente, de las vestiduras de Licaón, así como su actitud encolerizada hace presagiar la actitud del lobo e, incluso, su afonía es un buen precedente para hacer más verosímil el cambio entre la voz del hombre y el aullido del lobo. Esta brevedad o economía del proceso también se refiere a la permanencia de algunas cualidades materiales, como ocurre en la descripción que en el libro primero se hace del re-nacimiento de los hombres tras un diluvio general, mediante la metamorfosis de las piedras:

Las partes más blandas de los humanos fingieron la carne. Las duras, el hueso. Las venas aún no le parecían ni de forma ni de nombre, y fue así como las piedras que Deucalión y Pirra habían arrojado, por la voluntad de los dioses, se convirtieron en hombres y en mujeres respectivamente. De esto quizá se entiende el porqué de la dureza característica de los mortales⁹.

Dentro de las licencias poéticas del poema, la materia es objeto de un tratamiento singular; su ductilidad y disponibilidad para el cambio parecen proceder de su entendimiento como un único elemento que tuviera representaciones diferentes que permitieran su inversión junto al cambio producido en los cuerpos.

En todas las metamorfosis se aprecia el principio de contigüidad universal, la contraposición del mundo terrenal con el mitológico. El pro-

yecto de una metamorfosis precisa del conocimiento de dos formas, principio y final, realidad y proyecto, y de una interpretación estructurada de ambas, una comparación intelectual entre dos estados formales que identifica elementos análogos, invariantes formales y materiales. La fábula metamórfica se nos muestra como una estructura más compleja que la metáfora literaria, aunque pueda considerarse como un caso singular de la misma. Mientras la metáfora superpone imágenes, la metamorfosis interpreta e identifica estructuras completas, diferentes pero asimilables. Una cualidad esencial es la simplificación, la síntesis de una realidad compleja que se reduce a la permanencia de un solo elemento, a veces de apenas la cualidad de un elemento. En esta sutileza de la transformación merece la cita de fábulas en las que permanece una cualidad funcional, que a veces se conserva solo como representación de sí misma. Este es el caso de Argos:

[...] hijo de Ariosto, maestro en añagazas, con cien ojos, de los cuales jamás se cerraban todos [...]. Argos es muerto por Mercurio y sus innumerables pupilas adornan la cola de los pavos reales¹¹.

A veces, el nexo de unión entre las formas inicial y final se refiere a una función indiferente a la morfología. En estos casos es la funcionalidad la que se mantiene como estructura permanente y «memoria» del cambio sufrido, como ocurre en la metamorfosis del libro tercero:

La diosa Palas, su protectora, descendió del Olimpo para ordenarle que sembrase los dientes del dragón, dándole juramento que de ellos nacería un nuevo pueblo. Obedeció Cadmo.

Trabajó la tierra. Sembró los dientes. Y, en efecto, al poco tiempo empezaron a moverse los terrones, y la sorpresa del sembrador vio salir de entre ellos, primero puntas de lanzas, después cascos adornados de plumas, espadas, pechos, brazos cubiertos de hierro [...] de la misma manera que en el teatro aparecen ante el público, al bajarse las cortina, las cabezas, los pechos, las piernas...¹².

Los dientes simbolizan la defensa y la agresividad, cualidades suficientes para convertirse en germen de todo un ejército. Más evidente es el cambio funcional que se opera en la tejedora Aracne:

Minerva le arrojó el jugo de una hierba envenenada que le hizo caer los cabellos, la nariz y las orejas; su cabeza y su cuerpo disminuyeron; las piernas y los brazos en patas sutilísimas se tornaron y el resto del cuerpo no presentó más que un grueso vientre. De esta manera, en araña transformada, sigue tejiendo con sus hilos la tarea a que ella estaba acostumbrada¹³.

Indiferente a la forma es la función de tejer que se erige en el argumento que enlaza el principio y el final de la transformación. Podemos resumir en la fábula de Atlas la síntesis de todas estas cualidades del proyecto metamórfico: la economía de medios, la elección del camino formal más corto, la búsqueda de cualidades esenciales síntesis de las formas, la permanencia de características funcionales, etc.:

En el momento de mirarla, espantado (se refiere a la cabeza de medusa), quedó Atlas convertido en una enorme montaña; sus brazos y sus cabellos eran los árboles; sus espaldas, las emi-nencias; su cabeza, la cresta; sus huesos, las

piedras. Montaña alta, tan alta —y como él denominada—, que en sus cimas parece que se posa el cielo con todas sus estrellas¹⁴.

Como hemos podido comprobar, la libertad literaria se autocontrola mediante leyes que convierten en verosímiles las transformaciones más fantásticas. Mientras la idea de contigüidad universal hace posible la comprensión de nuestra experiencia como un todo continuo y sin límites. En este caso denominamos «experiencia» a todo el conjunto de nuestros conocimientos, tanto los procedentes de la realidad como los imaginados, de la historia y de la leyenda, de lo vivido y de lo soñado..., permitiendo con ello la existencia de un vasto campo sobre el que argumentar la creación artística que, en cierto sentido, es sinónimo de transformación. La consideración de «mundos diferentes» permite el trasvase de cualidades y, lo que es aún más importante, el control de nuestro entorno mediante estructuras convencionales que hemos tomado prestadas de lógicas diferentes.

Interpretación y síntesis

El respeto por las formas de partida, la búsqueda de la esencia de los seres u objetos que vamos a someter al proyecto de transformación con el fin de mantenerla tras el cambio, nos obliga a una interpretación de todo cuanto nos rodea, interpretación que nos servirá de base para el proyecto y que forma parte del discurso del mismo. Mientras para Ovidio la esencia de Aracne se encuentra en su actividad incansable como tejedora, en Argos destaca la multiplicidad de sus ojos; ambas interpretaciones conforman y argumentan el resultado

de sus respectivas metamorfosis, incluso con indiferencia a la forma final que adquieren ambos. La simplificación poética a la que somete Ovidio a sus personajes, que podría parecer ingenua en un primer análisis, se convierte en una operación de síntesis, y el proyecto de cambio, en una reflexión profunda (no superficial) sobre todo cuanto nos rodea.

De manera implícita la contigüidad entre el mundo real y el mitológico, entre los diversos campos artísticos o entre los materiales y las formas, produce la superación de los estrechos márgenes que nos ofrece en la actualidad cualquier actividad profesional. La racionalidad constructiva, el conocimiento de los materiales o la lógica funcional se nos ofrecen como compartimentos estancos, necesarios pero no suficientes para garantizar el éxito de una transformación.

De la tendencia a la simplificación de la complejidad de cualquier objeto unida a la, ya subrayada, indiferencia material de las metamorfosis se deriva una nueva enseñanza sobre el uso de los materiales en el proyecto de arquitectura: la contención formal y material de todo proceso de cambio debe incidir en la calidad y potencia formal del resultado final. Las maquetas con su inevitable simplificación abstracta de la complejidad real nos muestran cualidades expresivas que, posteriormente, no se aprecian en la obra construida; la razón de este fenómeno hay que hallarla en la abstracción que se produce de las formas y en el uso, casi exclusivo, de un solo material. Naturalmente, nos estamos refiriendo a maquetas de trabajo, profesionales, por ejemplo, a las maquetas blancas a las que fuera tan afi-

cionado Alvar Aalto, o a las actuales de «madera de balsa». Creemos que el motivo último no es un mero reduccionismo de la realidad, o el intento, casi imposible, de erigir edificios contruidos con un solo material, sino la actitud de síntesis interpretativa y posterior contención que debe predominar todo proyecto de cambio. El argumento inicial de un proyecto queda, muchas veces, ahogado por la complejidad material y constructiva del edificio; soluciones parciales de obra que son tomadas con gran racionalidad, pero aisladas de la idea argumental de proyecto, terminan por enturbiar y ensuciar la claridad y esencialidad de las formas originales; en una conferencia relativamente reciente, Aldo Rossi aconsejaba que se intentara aproximar la forma final, en la que se encontrarían resueltos todos los condicionantes constructivos y funcionales, a los primeros croquis realizados. Es evidente que Aldo Rossi con este consejo pone en valor su particular forma de proyectar, pero el consejo sigue teniendo un valor genérico y constatable en la mayor parte de las construcciones contemporáneas que consideramos de interés.

El proyecto de arquitectura en la actualidad, salvo excepciones, se apoya en la reproducción de imágenes dadas, en una habilidad improductiva para mezclar figuras sin la interpretación/reflexión que distinguía a las primeras propuestas vanguardistas. El proyecto de arquitectura se produce hoy como las imágenes catópticas de los teatros en miniatura del siglo XVII, en los que una sola figura situada en el centro del pequeño escenario se reflejaba y multiplicaba en los trozos

de espejos que constituían el fondo; de esta manera se podía escenificar un ejército con un solo soldado, pero cada imagen multiplicada sufría las deformaciones del espejo en el que se reflejaba. Los proyectos reproducen imágenes ya existentes y carentes de argumento, la actividad proyectual, en cambio, debe ser fundamentalmente intelectual y, por tanto, interpretativa, no debiendo ceñirse a una mera habilidad formal. A la lógica y

racionalidad del proceso de transformación y al empleo de los conocimientos hay que añadir la capacidad de fabulación, sin la cual toda acción humana se nos convertirá en rutinaria y reiterativa. Parece importante subrayar estas leyes esenciales y poéticas como base de toda transformación arquitectónica, y adoptar la fabulación como capacidad de creación, de transposición de imágenes e ideas entre mundos distintos.

NOTAS

¹ Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, pág. 35, Barcelona, 1993.

² *Op. cit.*, I, pág. 42

³ Un escrito de interés sobre la aportación del artificio de la fábula a la creación, en todas sus expresiones, es el discurso de Camilo José Cela, «Elogio a la fabulación», impartido en la Academia sueca durante la recepción del Premio Nobel de Literatura de 1989.

⁴ Durante el siglo II después de Cristo tiene lugar la denominada arquitectura del emperador Adriano, de la que destaca el Panteón de Agripa como paradigma de la obra universal (contigua), que halla en el proyecto y en la esencialidad matemática de las formas geométricas la permanencia histórica.

⁵ En «Nota Preliminar» a la decimocuarta edición de *Las Metamorfosis*, Madrid, 1993.

⁶ Desde el siglo XVI no se produce traducción de interés de la obra de Publio Ovidio hasta 1805 con *Las Metamorfosis o Transformaciones* de F. Grimell y posteriormente en 1886 la versión de Luis Navarro y Calvo. En 1913 Franz Kafka escribe *La Metamorfosis*, cuento breve que traslada la fabulación metamórfica a la época contemporánea.

⁷ Franz Kafka, *La Metamorfosis y otros relatos*, pág. 133, Madrid, 1993.

⁸ Publio Ovidio Nasón, *Las Metamorfosis*, libro primero, pág. 22, Madrid, 1993.

⁹ *Op. cit.*, nota n.º 8, libro primero, pág. 26.

¹⁰ La existencia de un único elemento del que procedían todos los cuerpos fue durante un prolongado período histórico una creencia generalizada, que argumentaba la búsqueda insistente de los alquimistas. En la obra de Honoré de Balzac *La búsqueda del Absoluto* (Barcelona, 1989) se cuenta la apasionada entrega científica que provocaba esta hipótesis de las ciencias químicas.

¹¹ *Op. cit.*, n.º 8, libro primero, pág. 33

¹² *Op. cit.*, n.º 8, libro tercero, pág. 55

¹³ *Op. cit.*, n.º 8, libro sexto, pág. 105.

¹⁴ *Op. cit.*, n.º 8, libro cuarto, pág. 79.



Piranesi. «Prisión con escalinata flanqueada por troleos militares.»