



REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

N3
viajes y traslaciones

REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

N3 viajes y traslaciones



AÑO 2010
ISSN 2171-6897

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N3, NOVIEMBRE 2010

viajes y traslaciones

DIRECCIÓN:

Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA:

Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

CONSEJO EDITORIAL:

Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

COMITÉ CIENTÍFICO:

Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valencia. España.

Armando Dal'Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Università Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Italia.

Mario Coyula Cowley. Profesor de Mérito en la Facultad de Arquitectura, del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Cuba.

Anne-Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Francia.

CONSEJO ASESOR:

Alberto Altés Arlandis. Escola d'Arquitectura del Vallès. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Eduardo Narne. Facoltà di Ingegneria. Università degli Studi di Padova

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH-P, Londres, Reino Unido.

ISSN: 2171-6897

DEPÓSITO LEGAL: SE-2773-2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: TECHNOGRAPHIC S.L.

EDITA

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez

ELABORACIÓN DE DIBUJOS

Rafael Schlatter Martínez y autores de los artículos

TRADUCCIÓN

Network Andalucía. Communication & Marketing

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012 – Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos
e-mail: hum632@us.es

EDICIÓN ON-LINE:

Portal informático <http://revistas.ojs.es/index.php/ppa>

Portal informático del Grupo de Investigación HUM-632 "proyecto,

progreso, arquitectura" <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla <http://www.publius.us.es/>

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Dirección: Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443

[secpub@us.es] [<http://www.publius.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

SUSCRIPCIONES Y/O CANJE:

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla

Dirección: Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM-632

"PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA"

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

COLABORA EL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA
<http://www.departamento.us.es/dpaetsas>

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM-632 “*proyecto, progreso, arquitectura*” y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos -sistema doble ciego- siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.

“*proyecto, progreso, arquitectura*” presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas “temáticas abiertas” que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.

La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.

Our journal, “proyecto, progreso, arquitectura”, founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM-632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six-monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.

“proyecto, progreso, arquitectura” presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different “open themes” that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.

The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo Asesor y/o Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review. The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers’ evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

El Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como "de impacto" (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº282, de 22.11.08).

PUBLICATION QUALITY

The Publications Secretariat of the University of Seville fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as "of impact" (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08)

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparecen en DIALNET.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA se remite a las siguientes bibliotecas de arquitectura.

NACIONALES: Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de A Coruña, Universidad de A Coruña. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura y Geodesia. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Granada, Universidad de Granada. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Málaga, Universidad de Málaga. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Navarra, Universidad de Navarra. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de San Sebastián, Universidad del País Vasco. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla, Universidad de Sevilla. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura del Vallés, Universitat Politècnica de Catalunya. Centro de Información Arquitectónica de la E.T.S. de Arquitectura de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

INTERNACIONALES (bibliotecas notables de arquitectura): Biblioteca Centrale. Facoltà di Architettura e Società, Politécnico di Milano (Italia). Biblioteca Centrale Tolentini. Istituto di Architettura di Venezia (Italia). Bibliothèques Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, París (Francia). RIBA. British Architectural Library, Londres (Inglaterra). Biblioteca. Faculdade de Arquitectura, Lisboa (Portugal). FRANCES LOEB LIBRARY. Graduate School of Design Harvard University, Cambridge MA (Estados Unidos). AVERY LIBRARY. Architectural and Fine Arts Library. Columbia University, New York (Estados Unidos).

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pie de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

PUBLICATION STANDARDS

Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

viajes y traslaciones

índice

editorial

SOBRE LO OBJETIVO, LO SUBJETIVO Y LO CAPRICIOSO EN ARQUITECTURA

/ ON THE OBJECTIVE, THE SUBJECTIVE AND THE CAPRICIOUS IN ARCHITECTURE

Francisco Javier Montero Fernández

12

artículos

ARQUITECTURAS DE VIAJE. IDEAS TRANSPORTADAS / ARCHITECTURE OF TRAVEL.

TRANSPORTED IDEAS

Francisco Javier Montero Fernández

16

MITTELEUROPA, ÁFRICA, PARÍS: KUPKA O LA VÍA ORNAMENTAL DE LO MODERNO

/ MITTELEUROPA, AFRICA, PARIS: KUPKA OR THE ORNAMENTAL ROUTE OF THE MODERN

María Teresa Méndez Baiges

34

ARTE GÓTICO Y PAISAJE SUBLIME. EL VIAJE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET A LA TOSCANA EN 1907 / GOTHIC ART AND SUBLIME LANDSCAPE. THE JOURNEY OF CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET TO TUSCANY IN 1907

Germán Hidalgo Hermosilla

48

ASPLUND, PEREGRINACIONES Y AÑOS DE PREGUNTAS / ASPLUND, THE YEARS OF WANDERING AND WONDERING

Pablo López Santana

62

HUGO HÄRING, ESPACIOS COREOGRÁFICOS DEL DEVENIR / HUGO HÄRING, CHOREOGRAPHIC SPACES OF BECOMING

Fernando Quesada López

80

ESTRUCTURA Y FORMA, COMPAÑEROS DEL VIAJE DE OWEN WILLIAMS DE LA INGENIERÍA A LA ARQUITECTURA / STRUCTURE AND FORM, COMPANIONS IN THE PASSAGE OF OWEN WILLIAMS FROM ENGINEERING TO ARCHITECTURE

Teresa Rovira Llobera

94

VERANO DE 1948. BUCKMINSTER FULLER EN BLACK MOUNTAIN COLLEGE. LA ARQUITECTURA COMO ACONTECIMIENTO / SUMMER 1948. BUCKMINSTER FULLER AT BLACK MOUNTAIN COLLEGE. ARCHITECTURE AS AN EVENT

María Teresa Muñoz Jiménez

110

CHAND LC 4445 CAPITOL. EL TERCER VIAJE DE LE CORBUSIER A CHANDIGARH, MARZO-ABRIL 1952 / CHAND LC 4445 CAPITOL. THIRD TRIP OF LE CORBUSIER TO CHANDIGARH, MARCH-APRIL 1952

Pere Fuertes Pérez

118

VIAJE, CIENCIA FICCIÓN, ARQUITECTURA. MAPAS, ESTACIONES Y ESPEJOS / TRAVEL, SCIENCE FICTION, ARCHITECTURE. MAPS, STATIONS AND MIRRORS

Juan Antonio Cabezas Garrido

136

SOBRE LO OBJETIVO, LO SUBJETIVO Y LO CAPRICIOSO EN ARQUITECTURA **ON THE OBJECTIVE, THE SUBJECTIVE AND THE CAPRICIOUS IN ARCHITECTURE**

Francisco Javier Montero Fernández

SUMMARY A new issue of a magazine must contemplate an editorial, as a project needs to be born of reasoning and a first sketch as steps towards offering a final image. We will keep the editorial in a drawer and develop the issue of the magazine. Within a few months, we will take out that sketch and be able to recognize its effectiveness; it will undergo some adjustment but we hope that it is still valid.

A journey begins with an undertaking, a destination and a purpose. Each issue of this journal presents a polyhedral character, demarcating the definition of Architecture facet by facet. Whenever we speak of Architecture we try to understand it, to delimit it and there are those who think that the secret of something unknowable could be enclosed within its anatomy. Step by step we slowly approach its understanding, thanks to an effort similar to that made by Sisyphus. It would be close to think of our approach as similar to the route of a Möbius strip, and although we can complete the route, we will always be conscious of the short and intangible distance existing at the same point on each side of the strip. This journey, which many want to understand as absurd, is the journey of the subjective, of that which allows us to approach ideas to understand them little by little, slowly, as opposed to the effective logical, analytical, anatomical knowledge that some researchers try to apply, like the child who takes things apart, disassembling the buildings thinking that the ideas are within. Despite all, they are forced to recognize that this work is absurd because it leads us to nothing, perhaps only to the destruction of thought in favour of the ineffective knowledge of the reality.

The other understanding that we propose consists of an alternative attitude, that which restores the subjective over the objective, to take note of the world that surrounds us, of the subjects that interest us, of universal ideas in order to establish a mechanism of knowledge, so that each one establishes creative short circuits that allow us to advance. Nobody must confuse the subjective with the capricious, with the absurdly brilliant or falsely artistic.

Successively, the journeys and the evolution of architectural ideas offered in this issue attempt an approach that demands an active attitude on the part of the reader so that, if they wish, they can assume certain ideas that may arise as references or guidelines to follow in their creative work..

Un número nuevo de una revista debe pensar una editorial, al igual que un proyecto necesita nacer de un argumento y un primer croquis para, inicialmente, ofrecer una imagen finalista. Después guardaremos la editorial en un cajón y desarrollaremos el número de la revista. Dentro de unos meses, sacaremos ese croquis y podremos reconocer su eficacia; sufrirá algún retoque pero esperamos que aún sea válido.

Un viaje comienza con un empeño, un destino o una finalidad. Esta revista se ofrece en cada número con un carácter poliédrico acotando faceta a faceta, la definición de Arquitectura. Siempre que hablamos de ella intentamos conocerla, delimitarla y hay quien piensa que en su anatomía puede encerrarse el secreto de algo que es inaprensible. Paso a paso nos acercamos a su conocimiento lentamente, gracias a un esfuerzo parecido al del trabajo de Sísifo. Lo más acertado sería pensar que nuestro acercamiento es parecido al recorrido de una cinta de Moebius y aunque consigamos agotar el recorrido, siempre seremos conscientes de la breve e inasible distancia existente en el mismo punto de cada lado de la cinta. Este viaje que muchos quieren entender como absurdo, es el viaje de lo subjetivo, de aquello que nos permite acercarnos a las ideas para conocerlas poco a poco, lentamente, frente al eficaz conocimiento lógico, analítico, anatómico que, como el niño que desmonta los objetos, algunos investigadores intentan aplicar, desmontando los edificios, pensando que dentro están las ideas. No obstante todos se ven obligados a reconocer que ese trabajo sí que es absurdo porque nos lleva a la nada, quizás solo a la destrucción del pensamiento a favor del conocimiento ineficaz de la realidad.

El otro conocimiento que proponemos consiste en una actitud alternativa, aquella que reivindica lo subjetivo frente a lo objetivo, para establecer como mecanismo de conocimiento una acotación del mundo que nos rodea, de los temas que nos interesan, de las ideas universales, para que cada uno establezca cortocircuitos creativos que nos permitan avanzar. Nadie debe confundir lo subjetivo con lo caprichoso, con lo absurdamente genial o lo falsamente artístico.

Sucesivamente los viajes y las traslaciones que se ofrecen en este número, intentan un acercamiento que exige una actitud activa por parte del lector, de manera que si quiere pueda asumir ciertas ideas que se dan a conocer como acotación o pautas a seguir en el trabajo creativo a desarrollar por cada uno.

El pintor František Kupka inició un viaje vital a inicios del siglo XX desde su Bohemia natal a París, pasando por Viena. Su pintura no objetiva evolucionó hasta que en 1912 los parisinos pudieron observar la primera exposición abstracta del autor, mucho antes de que otros autores como Kandinsky, Delaunay, Malévitch o Mondrian. Una geografía recorrida e intelectualizada llenó su obra de decoraciones geométricas que fundamentaron su abstracción, permitiendo mantener el componente decorativo dentro del racionalismo más radical.

El viaje convertido en mecanismo de formación y fuente de inspiración alcanza el referente más claro para la arquitectura en el siglo XX, con los viajes de Le Corbusier, el cual, en sus primeros itinerarios (viaje a la Toscana), valora la observación directa y la atención a temas decorativos con una absoluta desnudez de lo cotidiano, en una exaltación de la arquitectura eterna, alejada de la contaminación de su presente y en la búsqueda de la ornamentación como dato anatómico del conocimiento de la Arquitectura. Años después un ornamento mucho más abstracto cubrirá los mosaicos de las puertas de sus edificios, los grandes murales, los tapices y pinturas del autor.

En una Europa llena de nacionalidades, origen de tantos conflictos, el viaje se convierte en un inevitable complemento de formación gracias a la descontextualización, lo que permitió que, en casos como el sueco, la formación de sus artistas se completara en Roma hasta 1848 y, posteriormente en Dusseldorf o Munich para finalizar en París. En Asplund observaremos la influencia del Mediterráneo, en su interés por las superficies, el color y la dualidad exterior-interior, frente al paisaje y tratamiento de la luz nórdica. Su obra asumirá los conceptos aprendidos y nos dejará ejemplos como el Cine Skandia con su cielo lleno de elementos colgantes, la Biblioteca Nacional de estucos negros con claras referencias egipcias y griegas o el Cementerio del Bosque, donde las luces místicas del bosque se prolongan al interior de la Capilla, o la casa de verano en Stennäs. En este momento, el racionalismo aporta una conciencia vital a una Europa necesitada de encontrar referencias no caducas y la obra de Asplund ofrecía no sólo edificios sino la creación de un mundo en el que se superponían de manera constante el valor de lo local, de lo innato, con el de lo aprendido en el viaje.

Frente al escenario vacío, racional y perfectamente ajustado, Hugo Häring nos ofrece la aportación de lo cotidiano a través de la idea del espacio orgánico como el lugar donde se produce el acontecer de la vida. Frente al escenario geométrico, Häring pone en valor el espacio sobre la forma y la realidad, vista desde este prisma, se nos vuelve diferente. Los objetos dejan de ser una forma evolucionada para convertirse en la respuesta a una función o al comportamiento de una herramienta. Los edificios articulan una orientación, construyen una curva de nivel, organizan un horario o articulan la privacidad, hasta convertirse en prótesis de uso.

De manera nada casual surge el debate entre ingeniería y arquitectura personalizado en autores como Owen Williams que nos lleva hasta más allá de la mitad del siglo XX, habiéndose convertido en un autor de referencia en cualquier tema, obviando el debate entre tradicionalismo y modernidad, hasta el extremo de inscribirse como arquitecto en 1930 después de haber ejercido como ingeniero. Obras como la sede del Daily Express marcarán una referencia fuera del anterior debate abriendo nuevos caminos a la valoración de la arquitectura, abandonando la decoración que revestía edificios convirtiéndolos en tramoyas formales. Sus obras finales miran a las grandes infraestructuras viales confirmando el devenir personal constante entre arquitectura e ingeniería como un viaje de identidad de Williams que nos deja excelentes ejemplos sobre los que reflexionar la diferencia entre invención y creación.

En este devenir surgen análisis transversales que permiten conocer un determinado hito en su contexto, el tiempo se vuelve transversal y analizamos la importancia de los hechos en relación a otros. El final de los años 30 del siglo XX, solo puede ser estudiado de esta manera, con

el conocimiento paralelo de otros acontecimientos, de manera que la simultaneidad convierte este momento en un tiempo barroco. No podemos mirar hacia un punto, sino que cualquier hecho debe ser analizado desde su simultaneidad frente a otros hitos que ocurren a la vez, y el mundo, se nos hace extenso de manera diversa, no solo por la dimensión física sino por complejidad temporal. Richard Buckminster Fuller nos mostrará su primera propuesta de vivienda "Dimaxion" en 1927 -a la vez que se construyen las obras más representativas de la arquitectura moderna- y 20 años después retomará este experimento persiguiendo la posibilidad de la prefabricación aplicando los medios de la industria del automóvil o la aviación. Fuller vivió un periodo importante en el Black Mountain College y se relaciona con tres episodios, fundamentalmente vinculados con la construcción de una cúpula geodésica, como una forma alternativa de habitación, de protección de las actividades del hombre. Un lugar sin materia, una estricta envolvente, puro espacio interior inhabitable y hermético. Los años de Buckminster Fuller en Black Mountain se aproximan a la aparición de los happenings, a la consideración de que la obra de arte es un acontecimiento y como tal debemos entender la construcción de la primera cúpula geodésica con estudiantes en la puesta en valor de la simultaneidad de actuaciones, ideas y contextos.

Uno de los hitos de la arquitectura del siglo XX es la construcción de dos ciudades, Chandigarh y Brasilia. El tercer viaje de Le Corbusier a Chandigarh de los veintitrés que realizó a la India, se relaciona con la definición del Capitolio y se observa la distancia de edad y madurez respecto al precoz viaje a la Toscana. En los veinticinco días de este viaje surge el interés por las enormes distancias del país, sus llanuras, el cielo y los horizontes montañosos; la arquitectura se vuelve una interpretación del lugar y, a su vez, el viaje se vuelve creativo, abandonando el carácter estudioso del viaje a la Toscana. Conocer se convierte en origen de la creación a través de la interpretación y la solución final viaja en la mente del autor ofreciendo variaciones sobre un mismo tema de tal manera que la formalización final no es sino una de las posibilidades de un mismo proyecto.

La última pauta que ofrecemos mira al futuro como inevitable obsesión humana. El valor del tiempo es asumido a través de la consideración del futuro, de la capacidad potencial de avance y evolución del tiempo no vivido. La Ciencia Ficción es la herramienta para pensar en el futuro y el viaje es la relación espacio/temporal básica. Los escenarios propuestos mezclan la posibilidad con la realidad cotidiana en una mezcla sugerente y propositiva bañada de un posibilismo imaginativo. La imaginación debe gobernar el tinte de la realidad/ficción. Cartografías de la imaginación, mapas de viajes que nos muestran una realidad no real, o quizás demasiado real, pero en cualquier caso una realidad no inerte sino intencionada, una realidad de autor que nos muestra e interpreta ese tiempo y lugar de ficción que colorea nuestras mentes. La ciudad del futuro, el transporte; los viajes necesitan ser materializados en la visualización de escenarios que exige el cine.

Es una mirada ilusionada a un futuro que constantemente es superado por una realidad frenada por la incapacidad de otros sectores de la actividad humana, fundamentalmente políticos y económicos, que nos lastran hundiéndonos en la actual crisis. Esperemos que la libertad de la imaginación nos permita sobrevivir. ■

ARQUITECTURAS DE VIAJE. IDEAS TRANSPORTADAS

ARCHITECTURE OF TRAVEL. TRANSPORTED IDEAS

Francisco Javier Montero Fernández

RESUMEN El viaje es un acto de traslación que nos permite transgredir nuestra cotidianeidad y pautas diarias para descontextualizarnos, generando nuevas relaciones entre “nosotros” y las circunstancias de ese otro lugar. No intentamos convertirnos en especialistas del conocimiento sino mejorar lo que hacemos, desarrollar cambios cualitativos, organizar descubrimientos y aplicarlos a nuestro trabajo. Al reflexionar sobre esta idea surgen en nuestro papel en blanco ideas compañeras de los viajes que de una manera reiterativa nos acompañan en nuestros proyectos.

Un objeto viajero, que se repite y deja una copia cada vez que es trasladado, nos permite valorar la relación entre el lugar y dicho objeto, entre la memoria y la arquitectura. La repetición surge como una sorpresa del viaje, como una situación descubierta en la traslación, un descubrimiento ocasional que nos permite descubrir una intención y por ello un criterio. Una pareja viajera, en este caso dos leones egipcios que viajaron a Roma en la Antigüedad desplazándose dentro de la ciudad hasta el Vaticano. El otro ejemplo es el del proyecto sin encargo que nace en la mente de su autor, Le Corbusier, como un manifiesto del Arte, y nos permite pensar que las ideas, los pensamientos, necesitan ser olvidados para ser reconstruidos, para poder ser repetidos de la manera más creativa. El proyecto de arquitectura no es solo la génesis de prototipos sino que debe ser la formalización de una idea que madura en el tiempo ajustándose a la concreción exigida en cada lugar y circunstancias, persistiendo incluso más allá del propio autor.

PALABRAS CLAVE Contexto, memoria, lugar, Roma, Le Corbusier, Chandigarh

SUMMARY Travel is an act of movement that allows us to break from our daily routines and guidelines and decontextualizes us, generating new relationships between “us” and the circumstances of some other place. We do not try to become specialists of the knowledge but to improve what we do, to develop qualitative changes, to organize discoveries and to apply them to our work. Reflecting on this idea, when faced with the blank paper, our thoughts that accompany us on journeys arise in a reiterative way to accompany us in our plans.

A travelling object, that which repeats itself and leaves a copy whenever it is moved, allows us to assess the relationship between the place and that object, between memory and architecture. The repetition arises as a surprise from the journey, like a situation discovered in the movement, an occasional discovery that allows us to discover an intention and thereby a criterion. A travelling couple, in this case two Egyptian lions that travelled to Rome in antiquity, moving within the city to the Vatican. The other example is that of the non-commissioned project that is born in the mind of its author, Le Corbusier, like a manifesto of the Art. It allows us to think that the ideas, the thoughts, need to be forgotten to be reconstructed, to be able to be repeated in a more creative manner. The architectural plan is not only the genesis of prototypes but must be the formalization of an idea that matures in time, adjusting to the realization demanded in each place and circumstance, persisting even beyond its own author.

KEY WORDS Context, memory, place, Rome, Le Corbusier, Chandigarh

Persona de contacto / Corresponding author: 954387747@telefonica.net. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

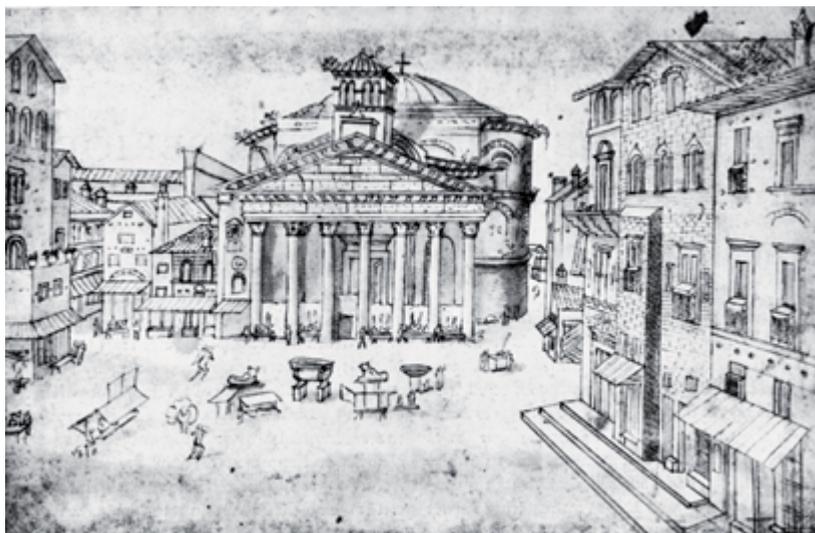
El presente nos permite disfrutar de una tecnología que ha acercado la dimensión del tiempo a la del espacio y el hombre que nunca ha perdido su condición nómada, siempre ha tenido unas escalas muy diferenciadas entre ambos conceptos. El viaje surgió como el enlace con un lugar desconocido, con una nueva escala espacial que, en cualquier caso, requería una enorme cantidad de tiempo. El proceso del desplazamiento, fundamentalmente lento, servía de muelle amortiguador de nuevas experiencias, lugares, horarios y culturas, hasta el extremo que ser viajero era una condición de vida. En la actualidad viajes complicados se han convertido en desplazamientos cotidianos, y el avión, el tren o la autovía nos han permitido desarrollar un sentido de ubicuidad. Dentro de la ciudad nadie piensa que hagamos un viaje para ir a trabajar, pero en la actualidad observamos que moverse centenas de kilómetros no supone ningún viaje sino un simple desplazamiento cotidiano. De esta manera existe un nuevo descubrimiento, pero también una pérdida de matices.

Bajo esta valoración del viaje como traslado y no como simple desplazamiento, se exponen dos ejemplos capturados en viajes de cierta distancia temporal o espacial, porque al descontextualizarnos nos volvemos sensibles de una manera alterada a situaciones, sensaciones, objetos, personas,..., que en nuestra cotidianeidad podrían quedar ocultos en el hábito de nuestras conductas. Vivir en una ciudad elegida y distinta a la propia supone una superposición biográfica al conocimiento de manera que

las cuestiones más inmediatas, cotidianas y sencillas se alteran y definen un diccionario vital nuevo con alternativas de horas, ritmos, tiempos medidos o indefinidos, colores, esencias, fiestas, sonidos, músicas, ruidos y sabores, en definitiva, recuerdos que alteran el fondo de la memoria de nuestras sentidos sumergidos en una realidad nueva que se vuelve constante día a día. Un viaje es un olvido, un distanciamiento liberador de nuestra constante rutina. Nos hacemos diversos, olvidando, distanciando la realidad inmediata. *“Cada lugar es recordado en la medida en que se convierte en lugar de afectos o en la medida en que llegamos a identificarnos con él”*¹.

Este texto se plantea como una licencia que también nos permita reflexionar sobre el viaje del objeto artístico y no sólo del aprendizaje personal del autor, ofreciendo una lectura superpuesta entre la experiencia directa como llave al descubrimiento y el valor del propio descubrimiento inserto en la memoria creativa de cada uno. Me gustaría que su desarrollo sirviera para pensar cómo un objeto se desplaza físicamente a lo largo de la historia construyendo un lugar, del cual ya no se puede desprender y su huella se convierte en una reproducción del mismo, multiplicándose como la imagen de un caleidoscopio pero en el tiempo. El otro ejemplo es el del objeto que se va construyendo en la mente del autor y que su vínculo con el lugar se repite tantas veces como surge la necesidad. Ambas situaciones son descubrimientos de viajes, de estancias descontextualizadas en el tiempo, ajenas a nuestra cotidianidad y que se convierten en material de proyecto.

1. ROSSI, Aldo: *Autobiografía científica*. 2ª edición Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 52.



1

1. Grabado de la plaza del Panteón a finales del siglo XV, en el que se observan las tiendas que ocupaban el pórtico y las piezas que aparecieron en el entorno de la plaza, entre las que destaca una fuente de granito, los dos leones de basalto y la concha de pórfido. Resulta interesante observar cómo el ángulo izquierdo del pórtico está destruido faltando las columnas de dicho lado.
2. Vista de la plaza del Panteón con la nivelación de la plaza, realizado por Giovanni Battista Falda en 1665, lo que permitió recuperar la altura de las columnas del pórtico de acceso del edificio y en el que se aprecia que los leones han sido trasladados manteniéndose el ara.
3. Vista en escorzo del Acqua Felice, realizado por Giovanni Battista Falda en 1665. Se observan los leones colocados en la fuente provenientes del Panteón.

La realidad es múltiple según la percibimos y la actividad profesional de cada uno nos coloca en un punto de vista diferente. Al arquitecto el mundo se le convierte en Arquitectura y su percepción forma parte de sus proyectos, hasta el punto que prácticamente todo lo que hacemos es proyectar o forma parte de ello. Cuando fijamos nuestra observación trazamos un segmento de pensamiento entre nuestro conocimiento y esa cuestión que nos ha llamado la atención para establecer relaciones que alimentan nuestra actividad proyectiva. Al final, la memoria de la lectura del artículo debería dejarnos un sabor de cotidianidad, lentitud y asimilación básicos para que cualquier acto se convierta en creativo, frente a la aparente manera de viajar acelerada que nos enseña nuestro veloz mundo actual.

LA MEMORIA DEL LUGAR

Roma es una ciudad en la que en medio de las plazas, mercados o calles bulliciosas aparecen constantemente los protagonistas de su historia y las obras de *Adriano, Miguel Ángel, Rafael, Bramante, Borromini, Caravaggio, Bernini* o *Libera*, entre otros muchos, hasta completar las 45 páginas que constituyen el índice de artistas de la *Guida d'Italia* del *Touring Club Italiano* dedicada a *Roma e dintorni*², son las sorpresas que siempre nos aguardan en esta ciudad infinita consecuencia de la constante superposición histórica que caracteriza su tejido urbano. *Campo di Fiori* se comporta a diario como un mercado, para a continuación vaciarse hasta convertirse en un lugar de turistas que deshilvanan el entresijo de callejas de alrededor, y un poco más tarde, dejarse ocupar con un nuevo escenario, el de los veladores de los numerosos restaurantes mientras las calles cercanas esconden los carros que servirán de mostradores para el mercado del día siguiente, y todo

ello bajo la atenta mirada de la escultura de Giordano Bruno que nos recuerda el lugar donde fue quemado en el año 1600 porque el peso de la historia no nos olvida.

Una buena descripción de Roma puede ser una de las imágenes superpuestas que en ciertos grabados del s XV intentaban en un golpe de vista dar a conocer la ciudad de una manera parecida al relato que hemos realizado de *Campo di Fiori*. En 1470, *Benozzo di Lese* nos muestra la imagen sintética de Roma, una imagen que tiene su origen en los sellos imperiales y se generan desde el siglo XIII hasta que a finales del siglo XV, se impone el cientifismo figurativo urbano. No obstante estas lecturas figuradas e imaginativas de la ciudad ponen el acento en la realidad subjetiva, percibida y convertida en material manipulable por el artista. La ciudad se ofrece superpuesta, percibida como una síntesis de elementos singulares que conviven en la mente del autor pero con la capacidad objetiva de ser reconocida por todos (figura 1).

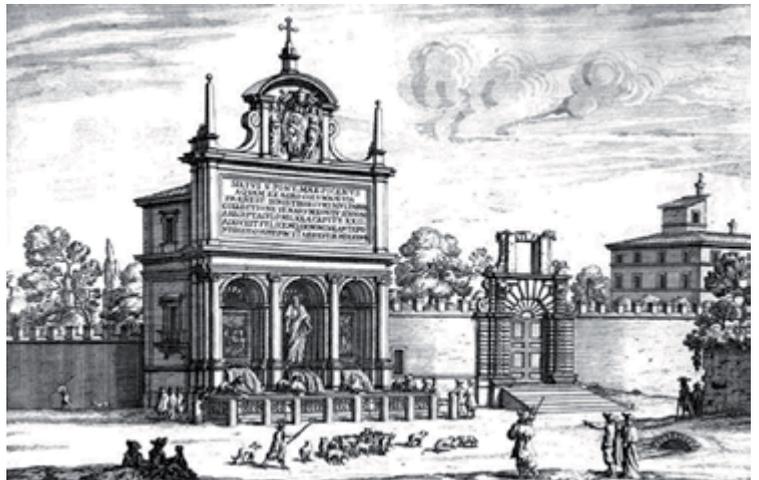
Una ciudad se puede conocer dejándonos acompañar de un edificio que nos describa el lugar en el tiempo gracias a la manera en que fue percibido, por ejemplo, a través de la imagen que del mismo se nos fue ofreciendo en grabados, cuadros, dibujos y fotografías, y estudiar el paso del tiempo a través de la huella que la historia fue dejando en él. De manera paralela al estudio sistemático de la documentación surgen encuentros casuales, quizás pequeños descubrimientos que se mantienen vivos en nuestra cabeza y activos sostienen nuestro pensamiento encendido, generando nuevas ideas.

En el estudio de la imagen del Panteón se puede verificar que en sus grabados, desde 1490³, aparecen unos leones egipcios de basalto provenientes posiblemente del *Isaeum* y *Serapeo* de Campo Marzio, que se encontraba ubicado entre el propio Panteón y la iglesia

2



3



de San Ignacio. Este complejo poseía un profuso programa iconográfico compuesto de esculturas y obeliscos que se dispersaron por la ciudad y aún hoy son reconocibles en distintos puntos, como los obeliscos de *Piazza Navona*, *Piazza della Rotonda*, *Piazza della Minerva*. En concreto en la plaza del Panteón se ubicaron una concha de pórfido y dos leones de basalto⁴. En este momento se verificó el aprovechamiento de los restos de manera usual, se recuperó la importancia del Mundo Antiguo, reconociendo que podía servir para valorar la construcción

del nuevo imperio y que la ciudad podía llegar al nivel que éste alcanzó, mientras que hasta la fecha podemos imaginar un expolio de siglos destinado a la simple reutilización constructiva de los restos. A partir de este momento, el resto arquitectónico se considera pieza o fragmento y se utiliza haciéndolo protagonista de la composición, hasta llegar al caso límite y opuesto en el *Palazzo Farnese*, donde la composición de fragmentos que existe en la entrada al jardín, se organiza persiguiendo la valoración del fragmento como tal (figuras 2 y 3).

2. AAVV: *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Roma e dintorni*. Milano: T.C.I., 1977. Estos "misales" rojos se convierten en los mejores compañeros de viajes en Italia aunque carezcan de imágenes, pero la calidad de la planimetría y la aportación de comentarios de autores contrastados como *De Cesare*, *De Sanctis*, *D'Onofrio*, *Paribeni*, *Ashby*, *Aurigemma*, *Bartoli*, *Coarelli*, *Cozzo*, *Lanciani*, *Lugli*, *Zanker*, *Gnolli*, *Portoghesi*, *Quaroni*, son indicadores de su valor.

3. *Simone del Pollaiuolo "il Cronaca"* (vista frontal del Panteón 1490), *Marten van Heemskerck* (grabado vista exterior desde la plaza, 1540), *Antonio Lafrery* (grabado del alzado hipotético del estado original del Panteón, 1549) *Etienne du Pérac "Stefano Dupêrac"* (grabado del entorno urbano del Panteón, 1575) y *Antonio Tempesta* (fragmento del Plano de Roma de 1593, en esta última referencia las esculturas de los leones ya no se encontraban en el lugar, pero dada la complejidad del plano urbano, posiblemente la actualización del mismo no era posible)

4. LANCIANI, Rodolfo Amedeo: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Tomo, 1. Roma: Quasar, 1989. p. 59: (Año 1444. Eugenio IV) PANTHEON. (Eroli, *Raccolta epigr. del Pantheon*, p 265?) (Panthei) *stupendum fornicem tua, potifex Eugeni, opera instauratum et chartis plumbeis alicubi deficientibus coopertum laeta inspicit Curia... Sordidissimis diversorum tabernis quaestuum a quibus (columnae) obsidebantur occultatas, emundatae nunc in circuitu bases et capita denudatae mirabilis aedificii pulchritudinem ostendunt: acceduntque decori stratae tiburtino lapide subiecta templo area: et quae ad aetatis nostrae Campum martium ducit via" Biondo Flavio, op. cit., c. 39, c. 64 ss.. Nel corso di questi lavori sarebbero stati ritrovati "la conca di porfido e uno dei due leoni di basalte (trasportati da Sisto V alla sua fonte Felice alle Terme, e da Gregorio XVI al museo egizio vaticano) e anche un pezzo di ruota di carro... (Vacca, Mem. 35).*

4 y 5. Museos Vaticanos. Leones egipcios.
1993.



4



5

En 1665 *Giovanni Battista Falda*⁵ publica un grabado del Panteón en el libro *Il nuovo teatro delle fabbriche*⁶ en el que aparece la plaza nivelada y sin la presencia de las esculturas de los leones, mientras que aún se conserva el ara. *Giovanni Battista Falda* también publica dos grabados de la fuente del *Acqua Felice* en la que se aprecian las esculturas de los leones que fueron trasladados e insertados en la composición de la fuente en 1589 por *Domenico Fontana* y su hermano *Giovanni*⁷ por encargo del papa Sixto V y ubicada a mitad de camino entre el cruce de las *Quattro Fontane* y la *Porta Pia*, origen de la *via Nomentana*. Estos leones que eran dos de pórfido y dos de mármol, provenían del Panteón y de San Juan de Letrán respectivamente, se sustituyeron en 1850 por copias realizadas por *Adamo Tadolini*, para ser trasladados al museo del Vaticano en tiempos del papa Gregorio XVI (1831–1846), donde se encuentran en la actualidad (figuras 4 y 5).

Definitivamente la posición actual no resulta casual sino que los leones vuelven a posicionarse vinculados con su origen y cercanía al Panteón, al conformar un conjunto grupal con los pavos reales y la piña que decoraba el mausoleo de Adriano. Esta secuencia histórica, un poco tediosa y llena de datos nos aporta una consideración sobre el viaje a través de la historia de estos leones, que abandonados en la memoria como todos los restos de la Antigüedad, son descubiertos y se identifican con la imagen del Panteón durante varias décadas, hasta ser

reutilizados en la Fuente del *Acqua Felice*, para por último ser trasladados e integrados en los Museos Vaticanos, dentro de la escalinata de la gran exedra de Belvedere. El dato de interés surge cuando en la memoria del lugar, donde no queda más que el recuerdo de los grabados, se ha perdido el rastro de los leones y por tanto la identificación con el lugar, mientras que en la fontana de *Acqua Felice*, los leones fueron repuestos en el momento del traslado por duplicados de tal manera que la huella del elemento quedaba marcada por una copia.

El objeto asumió la memoria del lugar y éste a su vez necesitaba del objeto para mantener su presencia en la memoria. Un nuevo valor no intrínseco nace y a partir de ese momento la memoria colectiva se convierte en un valor patrimonial tanto del lugar como de la escultura. Todo movimiento queda registrado y forma parte de ambos de una manera indisoluble, como un valor reconocido y aceptado por todos. En cada movimiento la pieza se repite, incluso se duplica y la copia adquiere un valor propio y apreciable, enfatizando el valor del lugar frente al del objeto.

Mil ejemplos vienen al caso, la escultura de Marco Aurelio nos hace reflexionar sobre el valor del original dentro del patio del Museo Capitolino frente al de la copia ubicada en el centro de la plaza, mientras que el lugar de origen, San Juan de Letrán, quedó olvidado. Como conclusión quisiera hacer hincapié en el valor inventado que

nos permite pensar que en cada traslado, en cada huella en el tiempo, la figura se reproduce y reconoce que ya no puede dejar huérfano al lugar.

Solo cabe recordar el salto de caballo que nos ofrece Aldo Rossi cuando nos plantea la alternativa del lugar y el objeto con el *Teatro del Mondo*, como arquitectura viajando en el más pleno sentido del gerundio, una arquitectura sin lugar que se traslada sin dejar huella, sin construir un lugar salvo en nuestra memoria y recordar las bellísimas imágenes cruzando el Gran Canal de Venecia (1979), construyendo un nuevo paisaje en el puerto de Dubrovnik (1980) o en Génova (2004–05) cuando fue reconstruido para la celebración de “Génova capital europea de la cultura”. A partir de ese momento y en esos lugares habitan las imágenes de los viajes del *Teatro del Mondo* en nuestra memoria. Se trata de un proyecto móvil, como reflexión de lo que supone un teatro en el que la absoluta oscuridad permite pensar en la capacidad de un espacio vacío incluso de luz, en su escenario que puede ser llenado con la imaginación de mil obras distintas a la vez que miles de distintas personas ocupan sucesivamente su graderío, y todo ocurriendo en un deambular infinito de distintos lugares.

LA MEMORIA DEL OBJETO

Frente al objeto que genera una huella en sus traslaciones que no es otra cosa que el mismo objeto repetido en una simbiosis completa entre lugar y memoria, nos encontramos con situaciones en las que el objeto es una idea que, de manera obsesiva para el autor, se convierte en un objeto viajero en el espacio y en el tiempo. Son ideas más que proyectos las que, de manera constante, se mantienen vivas en la mente del autor y van buscando la concreción en cada oportunidad de aplicarlas. Me gusta pensar que se trata de ideas invariables, mejor dicho invariantes del autor que no se puede librar de ellas y nada tienen que ver con una cuestión de estilo. Son proyectos viajeros en la vida del arquitecto que, como fieles compañeros, renacen sucesivamente.

Si alguien decide viajar a Chandigarh y previamente prepara el viaje organizando distintas visitas en las que podrá admirar el Capitolio, la manzana del parque de la Rosaleda, el lago, las manzanas residenciales, y la zona del museo que quizás reconozca que existe un edificio de *Le Corbusier* que aparece dibujado en la *Obra Completa* y que se encuentra en la organización de la manzana del museo y de la escuela de arquitectura. Se trata del Museo de la Ciudad, donde se recogen los planos, fotografías y elementos vinculados a la creación de la ciudad en 1947. El edificio es muy parecido a otro edificio de *Le Corbusier*, el museo de *Heidi Weber* en Zurich, pero si revisamos la *Obra Completa* de *Le Corbusier* podemos reconocer que el edificio se repite como una imagen fantasma en distintos lugares y momentos. Existen variaciones pero podemos admitir que se trata del mismo edificio con distintas concreciones, con distintos proyectos.

Como conjunto de proyectos debemos pensar en un trabajo que surge sin encargo, en una idea del autor que madura en el tiempo, que se altera y se hace específica y concreta en las situaciones sobre las que se dispone aunque siempre con la misma estrategia, comportándose como un mecanismo proyectivo que se activa cuando se coloca en una determinada ubicación. Una vez que el mecanismo ha sido pensado y proyectado se encuentra a la espera del encargo e inevitablemente éste surgió de parte de su admiradora *Heidi Weber*, ya que su respuesta correspondió al espíritu con el que *Le Corbusier* comenzó a pensar sobre esta idea, la exposición conjunta de Arte y Arquitectura, entre artistas y arquitectos, aunque él mismo se mostró en una sucesión de facetas (arquitecto, pintor, escultor, diseñador) como un *origami* en el contenido de estos museos o pabellones de exposición, exponiendo su propia obra en cada uno de estos campos. Aunque varias veces proyectado, el edificio sólo es construido en Zurich y, posteriormente, en 1997 reproducido en la posición pensada por el propio Le Corbusier, dentro del conjunto del Museo de Chandigarh.

5. MONTERO FERNÁNDEZ, Francisco J.: *El Panteón: Imagen Tiempo y Espacio. Proyecto y Patrimonio*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, p 48.

6. Sirvió de guía para la planta de la ciudad de Roma que confeccionó en 1676.

7. http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_medioevale_e_moderna/fontane/fontana_del_mose_mostra_dell_acquedotto_felice. Junio 2010

6. City Museum, 1999. Vista de la terraza superior diáfana, mirando al Museo a la izquierda y envuelto en el bosque perimetral.



6

El edificio del *City Museum* de *Chandigarh* se trata de un proyecto del arquitecto *S.D. Sharma*⁸ redactado en 1997 como primera actuación de la celebración del 50 aniversario de la ciudad celebrado a comienzos del año 2000. En el propio catálogo de la exposición inaugural del *City Museum*⁹, se describe que se trata de un edificio inspirado en el Pabellón de Exposiciones de Zurich de 1965, proyectado por Le Corbusier, pero en este caso ejecutado en hormigón. Repite el esquema principal de toda una serie de edificios con la cubierta independiente que hace las veces de paraguas o parasol¹⁰ que acoge una construcción inferior protegida de la lluvia y del sol. Esta dualidad de los dos objetos descubre un espacio superior que se convierte en la principal consecuencia de este planteamiento inicial, ya que se trata de una planta o nivel “no construida” resultado de la proximidad entre dos elementos que se acercan y que en este caso provocan una tensión horizontal aportando el suelo una y la otra un techo. El resultado es una planta diáfana, un espacio sin paredes abierto al paisaje (figura 6).

El “paraguas” se construye formalmente como un trabajo de *origami* o papiroflexia, definido por dos cuadrados plegados sucesivos, tangentes en una arista y con

apoyos en el centro de los lados exteriores, mientras que la edificación inferior se resuelve con dos grandes cubos enlazados por un juego de rampas transversal al eje longitudinal de la cubierta y que en el proyecto de *Porte Maillot* se hace por primera vez evidente, incluso en los croquis de la primera versión publicada. La posición de los pilares en los centros de los lados permite abrir la visión de los ángulos¹¹ y permite una mejor y más rotunda definición de los volúmenes de la edificación inferior. Esta pieza carente de plano de tierra se convierte en un elemento flotante ajeno a lo que ocurra a su alrededor y cada cuadrado se apoya en tres puntos como referencia directa al criterio estructural que permite hacer estable una superficie con la fijación de tres apoyos, de tal manera que uno de los lados de los dos cuadrados queda liberado para conseguir resolver la yuxtaposición de ambos. Los tres pilares de cada cuadrado se comportan como agujas que se clavan en el suelo de manera independiente a la topografía o a la materia del terreno de apoyo, consiguiendo nivelar el “paraguas” superior.

En la versión de Zurich construida observamos que los pilares son alternativamente rectangulares con la directriz mayor perpendicular al lado del cuadrado y circulares,

de tal manera que las líneas de limahoyas de la cubierta coinciden con uno de los apoyos rectangulares y los pilares circulares coinciden con líneas de limatesa, quizás solucionando que las aguas resulten recogidas en bajantes dentro de los pilares rectangulares, pero sobre todo evitando la secuencia similar de apoyos ganando el carácter abstracto de la composición. En cambio el edificio de *Chandigarh* construido en hormigón sigue fielmente la definición que aparece publicada en la *Obra Completa* para el edificio de Zurich y que es de suponer estaba pensada inicialmente en hormigón. En este caso los pilares son todos rectangulares y paralelos a los lados del cuadrado, de tal manera que quedan insertados en el perímetro del volumen del edificio.

Inicialmente el proyecto de Zurich fue desarrollado en hormigón y en 1961 *Le Corbusier* envió los planos a Heidi Weber, aunque tras la insistencia de ésta por lo que en su opinión era una solución más coherente, se preparó un proyecto definitivo en metal y vidrio con la colaboración del ingeniero *Fruitet*, comenzando la construcción en la primavera de 1964. Con la muerte de *Le Corbusier* en agosto de 1965, los trabajos serían finalizados por la propia *Heidi Weber* tras la intervención de *Willy Boesiger* y posteriormente *A. Tavés* junto a *R. Rebutato*, inaugurándose en julio de 1967¹². No obstante el proyecto que más

extensamente se encuentra publicado en la *Obra Completa* de las distintas versiones del edificio es el de Zurich, pero la versión publicada es posiblemente la de hormigón como se puede deducir de la definición de los apoyos rectangulares y es la que se sigue en *Chandigarh*.

No ocurre lo mismo respecto al cuerpo inferior del edificio que es donde se da respuesta a las distintas opciones de los programas funcionales, lo que sirve de argumento para reconocer la fuerza del proyecto y su capacidad para ser reeditado en distintas opciones (figuras 7 a 12).

El mismo proyecto aparece referenciado en la *Obra Completa* gráficamente en los siguientes casos:

- Proyecto para una Sala de Exposición en *Porte Maillot*, 1950¹³ no construido.
- Pabellón de exposiciones del Museo de Tokio, 1957¹⁴ no construido.
- Pabellón de exposiciones en Estocolmo, 1962¹⁵ no construido.
- Pabellón de exposiciones itinerantes en el Centro Internacional de Arte en Erlenbach cerca de Frankfurt, 1963, no construido¹⁶.
- Pabellón de exposiciones a Zurich, 1964–65¹⁷ construido.
- Pabellón de exposiciones del Museo de *Chandigarh*, 1965–69¹⁸, construido según proyecto del arquitecto *S.D. Sharman*.

8. Arquitecto indio colaborador con *Le Corbusier* en la construcción de *Chandigarh*.

9. AA.VV.: *City Museum. Chandigarh. Catálogo de la Exposición*. Editado por Director Tourism Chandigarh Administration, 1997, p. 22.

10. CALATRAVA, Juan: "Una Casa para el Hombre: Heidi Weber Museum-Centre *Le Corbusier* de Zürich" en AA.VV.: *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*. Madrid: F.L.C. / VEGAP- 2007, p. 219: "En el proyecto de *Le Corbusier*, el tejado es lo primero, edificándose (o mejor diríamos ensamblándose) después, debajo, los cubos-modulor... Es una pieza autónoma, casi escultórica, que resguarda al edificio de la lluvia y de la intemperie pero que al mismo tiempo se separa del mismo permitiendo el surgimiento bajo él no ya de la tradicional buhardilla sino de un nuevo espacio intermedio entre el dentro y el fuera, una verdadera terraza, anulándose, así, la tradicional incompatibilidad entre ésta última y el tejado inclinado".

11. Es interesante la relación con la obra de Mies Van der Rohe en concreto con el pabellón Bacardi en Santiago de Cuba (1957) o el vestíbulo de la *Neue Gallerie* en Berlín (1962–68). Según me indica el profesor Amadeo Ramos se podría establecer una relación con la Escuela al Aire Libre (1928) en Ámsterdam, de J. Duiker, que desplazó los pilares al centro de los lados generando vuelos de 3,75m y cuya planta también son dos cuadros maclados, explorando los espacios entre el suelo y el techo en las aulas exteriores.

12. JORNOD, N.: "Heidi Weber y *Le Corbusier*. Sentido y destino de una aventura fuera de lo común" en AA.VV.: *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*. Madrid: F.L.C. / VEGAP. 2007, pp. 66–67.

13. BOESIGER, W.: *Le Corbusier. Obra completa 1946–1952. volumen 5*. Zürich: Girsberger, 1953–1985, pp. 67–71.

14. BOESIGER, W.: *Le Corbusier. Obra completa 1952–1957. volumen 6*. Zürich: Girsberger, 1957–1985, pp.168–173. BOESIGER, W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957–1965. volumen 7*. Zürich:Girsberger, 1965–1985, pp.182–191.

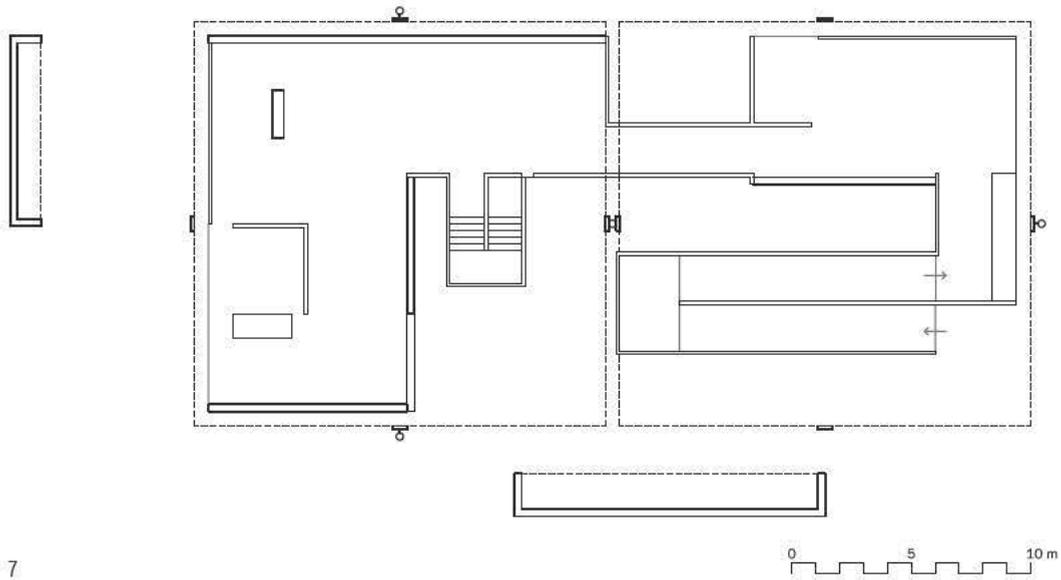
15. BOESIGER, W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957–1965. volumen 7*. Zürich: Girsberger, 1965–1985, pp.178–181.

16. BOESIGER, W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957–1965. volumen 7*. Zürich: Girsberger, 1965–1985, pp.164–177.

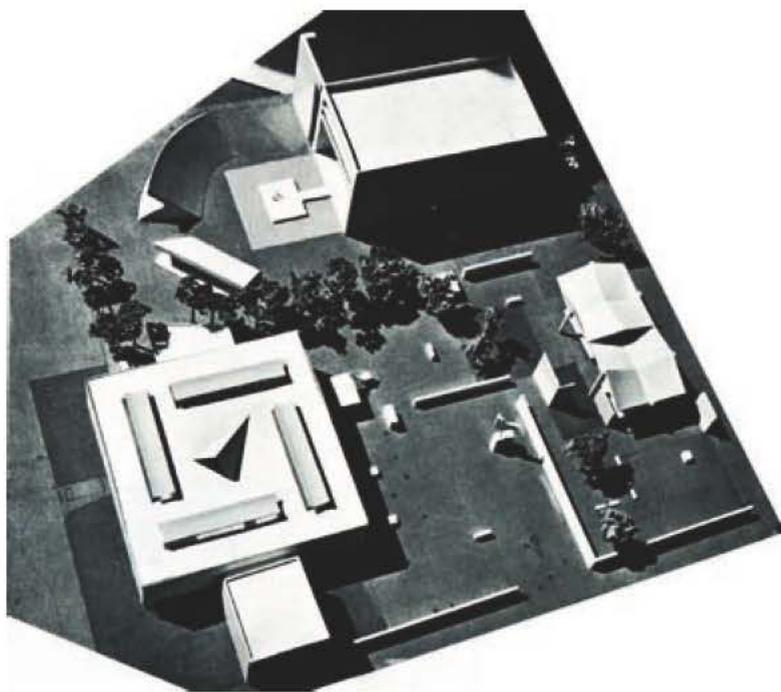
17. BOESIGER, W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957–1965. volumen 7*. Zürich:Girsberger, 1965–1985, pp.22–31.

18. BOESIGER, W.: *Le Corbusier. Obra completa 1965–1969. volumen 8*. Zürich: 1970–1986, p.92.

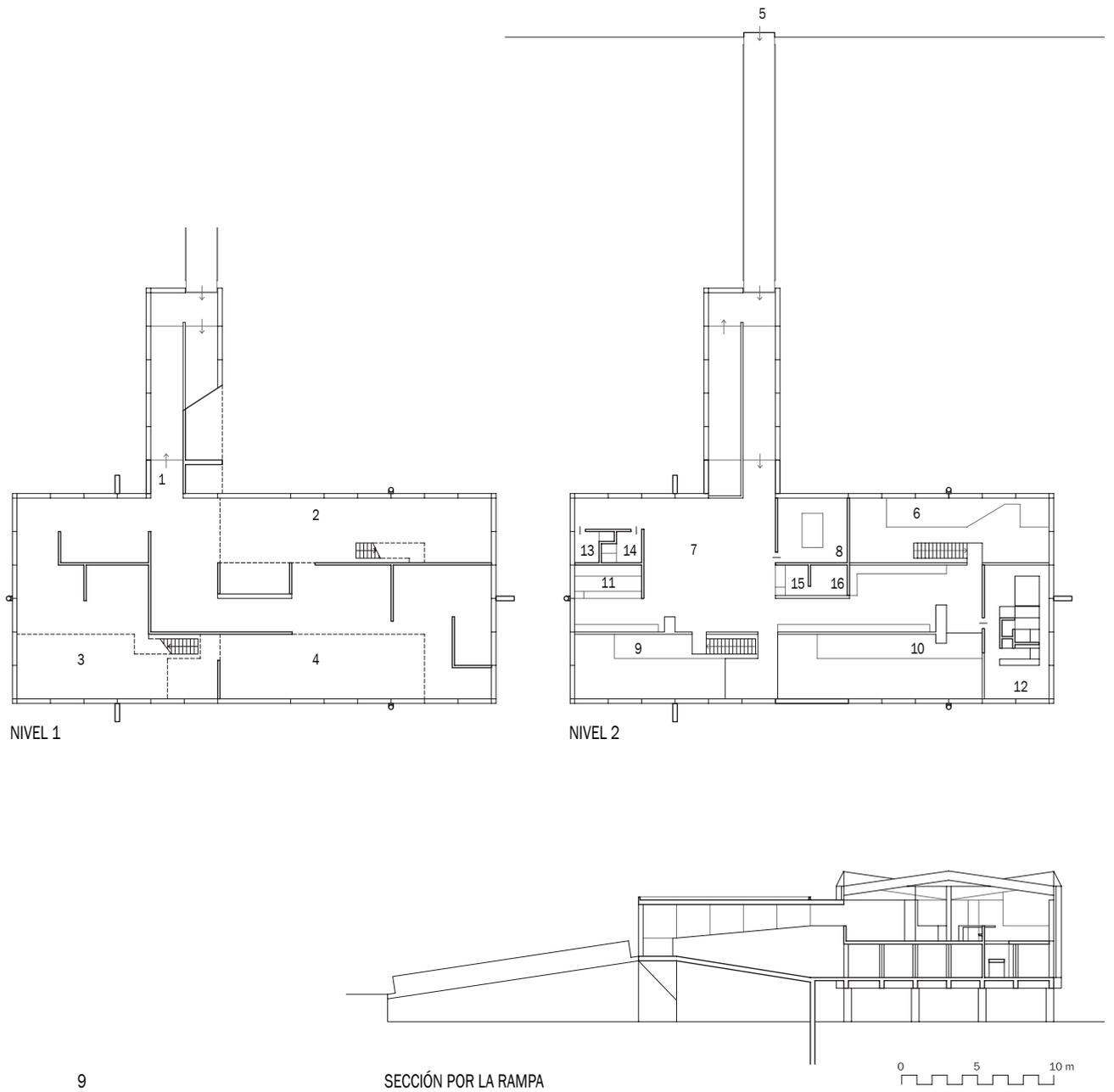
- 7. Sala de Exposiciones en Porte Maillot (1950).
- 8. Pabellón de Exposiciones en Tokio (1957) (zona de la derecha de la imagen).
- 9. Pabellón de Exposiciones en Estocolmo (1962).



7

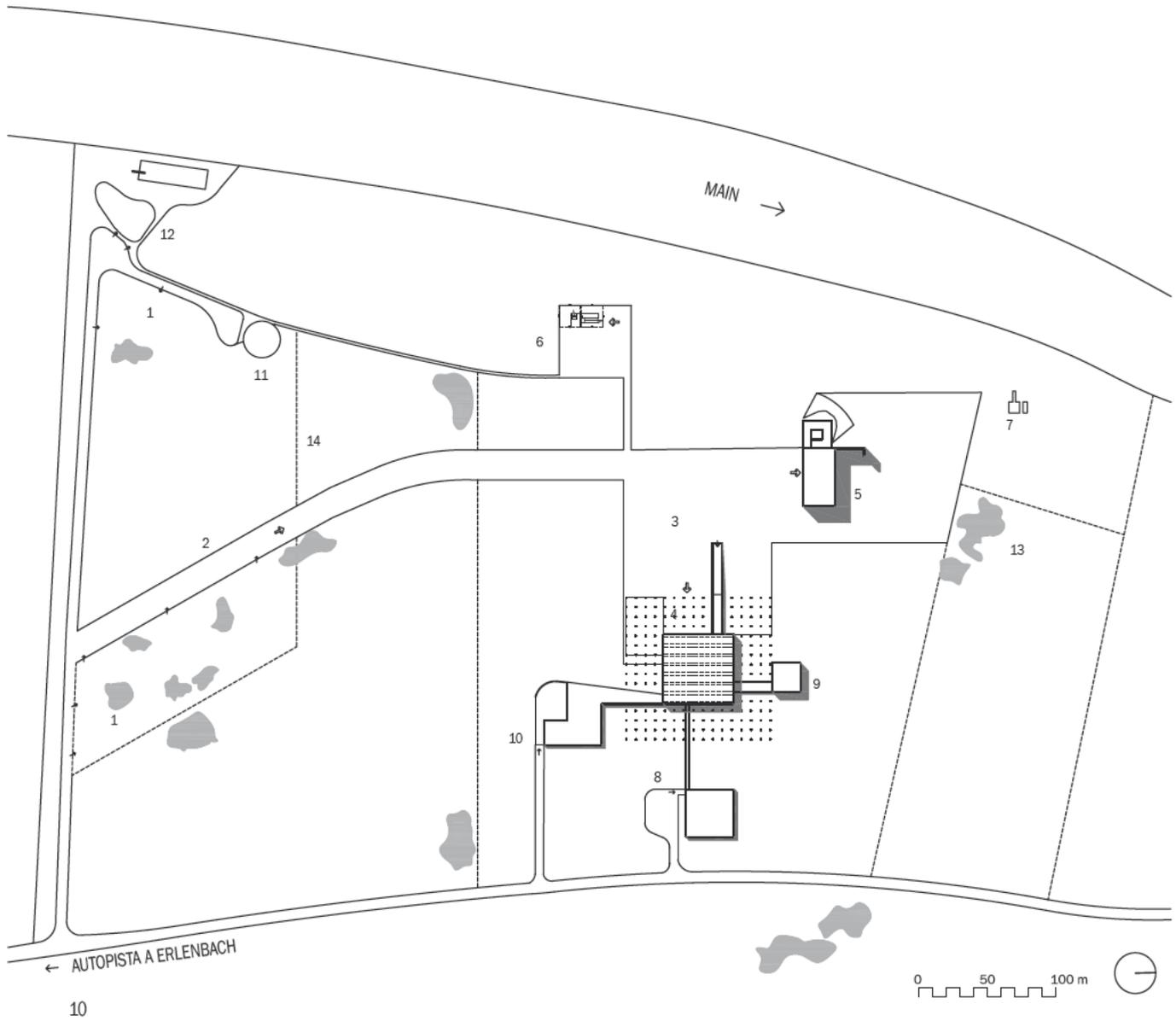


8



NIVEL 1: 1. Salida - 2. Sala Le Corbusier - 3. Sala Matisse - 4. Sala Picasso - NIVEL 2: 5. Entrada - 6. Vacío Sala Le Corbusier - 7. Exposiciones temporales - 8. Despacho - 9. Vacío Sala Matisse - 10. Vacío Sala Picasso - 11. Bar - 12. Apartamento del guarda - 13. Aseos hombres - 14. Aseos mujeres - 15. Reproducciones - 16. Almacén.

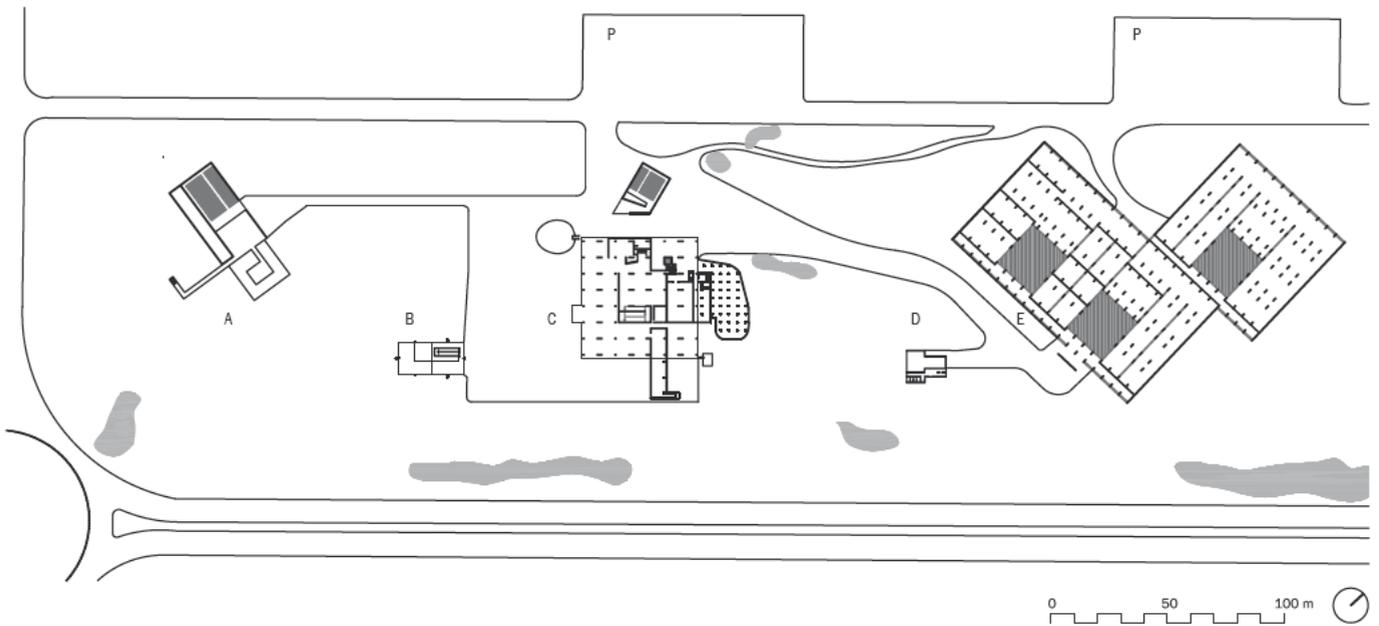
- 10. Pabellón de Exposiciones en Frankfurt (1963).
- 11. Pabellón de Exposiciones en Zurich (1964-65).
- 12. Pabellón de Exposiciones (letra B del plano) (1965-69).



- 1. Aparcamiento - 2. Entrada - 3. Explanada - 4. Museo de crecimiento ilimitado - 5. Caja de los milagros - 6. Pabellón de exposiciones itinerantes - 7. Teatro espontáneo - 8. Administración - 9. Conferencia - 10. Talleres y almacén del Museo - 11. Hotel - 12. Restaurante y piscina 13. Habitaciones 14. Talleres de los artistas.



11 NIVEL 1: 1. Entrada - 2. Salón - 3. Terraza - 4. Taller - 5. Despacho - 6. Vestidor - 7. Cocina - NIVEL 2: 8. Dormitorio - 9. Portero - 10. Almacenaje



12 A. Caja de los milagros - B. Pabellón de exposiciones. C - Museo. D - Teatro espontáneo - E. Colegio de arte (el aula occidental no estaba todavía ejecutada) - P. Aparcamientos

Mientras que la diferencia fundamental que se aprecia en el edificio de cubierta que hemos denominado “paraguas” es su aumento de la altura desde la primera propuesta en *Porte Maillot* hasta el Pabellón de Zurich, con lo que surge el espacio de la terraza, las mayores diferencias se aprecian en el edificio inferior que es conformado por los dos cubos y es donde se desarrollan los distintos espacios funcionales. Los cubos se constituyen en unos contenedores de espacios articulados según una circulación configurada por dos elementos: una rampa y una escalera, de tal manera que se establece un sentido principal en el recorrido de la exposición.

En *Porte Maillot* la estructura de pilares que aparece se agrupa en dos tipos alternativos, ortogonales a fachada y paralelos a ésta, cuando aparecen dibujados a una escala pequeña. En cambio cuando el dibujo es más detallado podemos observar como los pilares son de sección variable, aumentando su tamaño en función de la altura. Los cubos no son continuos sino que se encuentran separados por el núcleo de escalera, poseen distinta altura y la terraza se define gracias a que el nivel superior de uno de los cubos no posee forjado de cubierta. La rampa surge debajo del “paraguas” y tangente al eje longitudinal del edificio. Esta será la solución que de manera más habitual aparece de forma esquemática dibujada en los planos de situación donde encontramos el edificio.

El Pabellón de Tokio se encuentra dentro de un centro cultural compuesto por el museo en espiral de Arte Occidental, el edificio teatral denominado la “Caja de los Milagros” y el propio pabellón de exposiciones temporales. El edificio se posiciona con su eje longitudinal en la misma línea que la fachada suroeste de la “*Miracles Box*” siendo esta estrategia un criterio de

inserción en un contexto como veremos más adelante en el caso de Chandigarh. La disposición de la planta es simétrica a la de *Porte Maillot* pero con la misma composición según la planta que conocemos. Los dos cubos siguen separados por el núcleo de la escalera y podemos plantearnos que no se producen otros cambios respecto a *Porte Maillot*.

El tercer proyecto es el de Frankfurt y aparece publicado en la Obra Completa junto a los 22 paneles que darían contenido a la exposición “*Musee du XX^e Siecle. Le Corbusier*”. La planta dibujada en los planos de situación ofrece una secuencia alternativa de pilares rectangulares y circulares y la rampa se desarrolla en el sentido longitudinal del edificio el cual se orienta perfectamente norte-sur.

El cuarto proyecto, el Pabellón de Estocolmo parece el más cercano al de Zurich, no obstante la gran diferencia la podemos encontrar en que se ubica sobre el agua para lo que *Le Corbusier* proyecta una gran plataforma de pilotis que atiende a la modulación estructural de los cubos, olvidando la ubicación de los apoyos de la cubierta. Por otro lado, por primera vez, los dos cubos tienen la misma altura, la rampa se ubica de manera ortogonal y entre ambos cubos se consigue una clara continuidad espacial. No existe suficiente altura como para que aparezca la terraza superior por lo que la cubierta de la planta superior es directamente la cubierta del “paraguas”. La sujeción del paraguas es similar a la de Zurich, con pilares rectangulares y circulares a la vez que los cubos se modulan de idéntica manera, por lo que parece que nos encontramos con un edificio también proyectado en metal y vidrio.

En Zurich, el único edificio construido de los proyectados gracias a la determinación de Heidi Weber¹⁹, los cubos se distancian de la cubierta apareciendo

19. JORNOD N.: “Heidi Weber y Le Corbusier. Sentido y destino de una aventura fuera de lo común” en AAVV: *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber*. Madrid: F.L.C. / VEGAP, 2007, p.60.: “El 14 de julio de 1960, tras numerosas gestiones con los diferentes ministerios de la ciudad, consigue con el voto de la municipalidad la concesión de un terreno dependiente del parque de Zurichhorn, y en abril de 1962, el proyecto es ratificado por las autoridades. En 1964, le conceden el contrato de arrendamiento de obra en construcción por un periodo de 50 años.

En diciembre de 1961, los primeros planos de un proyecto de construcción de un edificio en hormigón llegan a casa de Heidi Weber. Durante los meses siguientes, Le Corbusier desarrolla otro proyecto alternativo de construcción de un edificio de metal y vidrio, sin embargo, retoma el proyecto inicial tras considerar demasiado complicada la construcción en estos materiales. Finalmente, gracias a la insistencia de Heidi Weber, Le Corbusier diseña un edificio en metal y vidrio, con la ayuda del experto ingeniero Fruitet, que se encarga de los detalles técnicos”.

13. *City Museum*, 1999. Vista del edificio desde el centro de la explanada de acceso al Museo.

14. *City Museum*, 1999. Vista del conjunto desde el gran estanque entre el Pabellón de Exposiciones y el Museo.



13



14

15. *City Museum*, 1999. Vista de la superposición de los dos elementos, los cubos funcionales y la cubierta o "paraguas"

16. *City Museum*, 1999. Acceso a la terraza desde la rampa y entrada a la exposición del *City Museum*.

17. *City Museum*, 1999. Banco serpenteante de la terraza mirando al paisaje del bosque.

la terraza superior por primera vez por lo que el edificio alcanza tres niveles relacionados por la rampa y la escalera. Este edificio es de escala menor que los proyectados hasta la fecha. Si lo comparamos con el de Estocolmo o el de Porte Maillot podemos observar la diferencia de tamaño. El recinto queda definido por la secuencia de los pilares de la cubierta y la proyección de ésta, permitiendo definir una serie de espacios fluidos de porche y espacio de acceso gracias a los retranqueos de los cubos funcionales que se mueven de una manera libre respecto a la estructura vista de soporte de la cubierta. Sólo la rampa aparece como un elemento que sobresale como una invitación a entrar de la misma manera que las puertas en las fachadas exteriores son pivotantes como una mano abierta que nos induce a entrar al interior de un espacio que hay que descubrir (puerta de la terraza y del taller en planta baja). La organización del conjunto se convierte en un ejercicio infinito de objetos dentro de objetos que nos hacen descender hasta la escala de uso individual. Los cubos se ubican dentro de la cubierta y dentro de los cubos se proyectan elementos como la cocina, el vestidor, la escalera o incluso la propia rampa que definen los espacios principales como el salón, el taller o el despacho. En la planta alta podemos observar como esta composición concéntrica se manifiesta claramente en los denominados dormitorios con la integración de mobiliarios, espacios servidores y lucernarios de manera integrada como objetos unitarios que ocupan y organizan los distintos espacios.

El edificio de Chandigarh que podemos apreciar en la página 92 del volumen 8 de la *Obra Completa* lo podemos identificar en su planta esquemática con el de Porte Maillot y posee la misma ubicación en el conjunto que el pabellón de Tokio, situándose con su eje longitudinal a eje de la fachada sureste del museo de Chandigarh. Por lo demás se trata de una traducción del proyecto de Zurich ejecutada en hormigón en el que se altera de una extraña manera el elemento de acceso, hundiéndose para poder encajar las rampas necesarias para subir al espacio de la terraza (figuras 12 a 16). Quizás la manera similar en la que aparece en

todas las plantas de situación nos habla de la fidelidad de Le Corbusier a un esquema muy intencionado.

Junto al museo, la aparición de este edificio resulta inquietante, se trata de la construcción de algo que no se hizo cuando fue su momento y al final se opta por la traslación, o copia alterada del único edificio que construyó Le Corbusier en otro lugar, en Zurich y quizás en el material que él pensó inicialmente. Dentro se aloja toda la historia de una ciudad que todos hemos soñado cada vez que la hemos estudiado y visto publicada, pero que adquiere un especial sabor al visitarla. Más allá del detalle, de la aproximación desde el museo, de su acceso deprimido que nos permite alargar el recorrido y a continuación, encerrados en el conducto de la rampa, podemos llegar a la terraza superior como si se nos hubiera borrado la percepción por un momento. El recorrido se inicia en ese mirador, en un punto alto, más allá de la cota del suelo, mirando al museo, al enorme caño de agua que derrama el agua de la cubierta sobre el estanque en los días de lluvia mientras que estamos protegidos por el "paraguas" y atrapados en un paisaje de árboles que nos abraza. En cualquiera de las versiones, en metal o en hormigón este lugar posiblemente sería así. A partir de esa cota se entra en el edificio y se recorre su exposición hasta la salida en la explanada. Analizando las distintas opciones proyectadas observamos que el recorrido cambia, se deja contar de distinta manera, de manera similar a como contamos sucesivas veces un viaje, versionándolo, pero sin perder la coherencia que nos aproxima a la realidad. No obstante, el edificio se somete en su interior a la importancia del contenido, pero aporta a ese recorrido el acceso a la terraza, una manera de relacionarse con el territorio, de construir un paisaje propio e inédito en la altura, de servir de mirador a la propia arquitectura y mirar al museo y al resto del conjunto del entorno desapareciendo él mismo de esa visión, construyendo un espacio sin paredes ni ventanas, sólo un techo y un suelo en el que colocarnos junto a un serpenteante banco.

Esta secuencia de lo que podemos reconocer como una fijación nos puede permitir considerar que



15



16



17

los proyectos que hacemos son dramaturgias inacabadas porque nos acompañan toda nuestra vida. Los que no salen bien porque son transformados para mejorar y los que salen bien porque se reencarnan en versiones ulteriores mejoradas. El viaje de nuestras ideas y de nuestros proyectos se convierte en la esencia y aceleración de la evolución de nuestras ideas y la descontextualización es la gimnasia de nuestra actividad creativa. Un proyecto en manos de su autor es un deseo o debiera serlo. Se trata de soñar con los pies en la tierra, pero soñar. Los sueños son necesarios porque aportan ilusión y esa fuerza nos permite avanzar, ahí surgen las novedades. En el camino, en el movimiento podremos encontrar cosas nuevas inesperadas, descubrimientos, hechos casuales consecuencia del trabajo constante.

La Arquitectura, las ideas, los pensamientos necesitan ser olvidados para ser reconstruidos, volver

a ser ideas recién nacidas, limpias, luminosas, pero como decía Aldo Rossi: *“Verse obligado a la repetición significa también falta de esperanza y creo que rehacer siempre lo mismo para que resulte diferente es un ejercicio tan difícil como mirar y repetir las cosas”*²⁰.

El proceso del proyecto, al igual que cualquiera otra de nuestras actividades nos requiere un estado de vigilia atento y eficaz que nos hace recopilar imágenes, sensaciones, recuerdos, ensayos y establecer un nuevo orden en un opción nueva, al igual que en una partida de ajedrez o de cartas, los elementos se barajan de nuevo y establecen nuevas opciones. Los proyectos nos permiten inventar poco, muy poco, pero el juego es tan complicado que simplemente al introducir una nueva componente, una nueva fila en el tablero o una nueva carta en la baraja, todo cambia y el juego necesita ser reinventado. ■

20. ROSSI, Aldo: *Autobiografía científica*. 2ª edición Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 68.

Bibliografía

- AA.VV.: *City Museum. Chandigarh. Catálogo de la Exposición*. Editado por Director Tourism Chandigarh Administration, 1997
- AAVV: *Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Roma e dintorni*. Milano: T.C.I., 1977
- BOESIGER, Willy: *Le Corbusier. Obra completa 1946-1952.volumen 5*. Zurich: Girsberger, 1953-1985
- BOESIGER, Willy: *Le Corbusier. Obra completa 1952-1957.volumen 6*. Zurich: Girsberger, 1957-1985
- BOESIGER, Willy: *Le Corbusier. Obra completa 1957-1965.volumen 7*. Zurich: Girsberger, 1965-1985
- BOESIGER, Willy: *Le Corbusier. Obra completa 1965-1969.volumen 8*. Zurich: 1970-1986
- CALATRAVA, Juan: "Una Casa para el Hombre: Heidi Weber Museum-Centre Le Corbusier de Zúrich" en AAVV.: *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber* Madrid: F.L.C. / VEGAP. 2007
- FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome. A study oh Hadrian's Pantheon*. Koblnhavn, Jutland Archeological Society, 1966
- JORNOD, N.: "Heidi Weber y Le Corbusier. Sentido y destino de una aventura fuera de lo común" en AAVV.: *Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber* Madrid: F.L.C. / VEGAP. 2007
- LANCIANI, Rodolfo Amedeo: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, tomo, 1. Roma: Quasar, 1989
- MONTERO FERNÁNDEZ, Francisco J.: *El Panteón: Imagen Tiempo y Espacio. Proyecto y Patrimonio*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004
- ROSSI, Aldo: *Autobiografía científica*. 2ª edición Barcelona: Gustavo Gili, 1998,
http://www.info.roma.it/foto/roma_sparita/grandi
http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_medioevale_e_moderna/fontane/fontana_del_mose_mostra_dell_acquedotto_felice

Francisco Montero Fernández. Triana-Sevilla, 1961. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, arquitecto (1987), doctor arquitecto (1995), profesor titular de Proyectos Arquitectónicos (1997). Ejerce la docencia desde 1987 a la fecha en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Becario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma (1992 a 1993). Director de la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura en Sevilla (1993-1997).

MITTELEUROPA, ÁFRICA, PARÍS: KUPKA O LA VÍA ORNAMENTAL DE LO MODERNO

MITTELEUROPA, AFRICA, PARIS: KUPKA OR THE ORNAMENTAL ROUTE OF THE MODERN

María Teresa Méndez Baiges

RESUMEN La obra de František Kupka (Opocno, Bohemia oriental, 1871–Puteaux, París, 1957), uno de los principales pioneros de la pintura no objetiva, es la materialización de una vía a la abstracción que pasa por la inspiración y reivindicación del ornamento. Se trata de una vía poco transitada por el “relato ortodoxo de la modernidad”, que procede de la peculiar forma de entender la abstracción que se dio a principios del siglo XX en el centro y en el este de Europa, y que, gracias a emisores como el propio Kupka, acabaría anidando en el corazón de las vanguardias, en París, en torno al año 1912. Descansa en la idea de que la noción moderna de abstracción emerge del discurso teórico sobre el ornamento durante la edad contemporánea, y configura así el mapa de otra modernidad que va siguiendo, en este caso, el itinerario vital y estético de Kupka, desde su Bohemia natal a la mítica Viena fin de siècle, y de aquí, a su desembarco en París como destino definitivo, dejándose impregnar asimismo por estímulos procedentes de culturas no europeas, como la islámica, o ajenos a la alta cultura, como los folclóricos. Ésa es, en parte, la sustancia de la que está hecha lo moderno. Por eso este viaje, como aquí se explica, parece imprescindible para la configuración de alternativas a la lectura canónica de la modernidad.

PALABRAS CLAVE abstracción, ornamento, modernidad, F. Kupka, máscara, camuflaje.

SUMMARY The work of Frantisek Kupka (Opocno, Eastern Bohemia, 1871–Puteaux, Paris, 1957), one of the main pioneers of non-objective painting, is the fruition of a route to abstraction through the inspiration and vindication of ornament. It is a route little travelled by the “orthodox story of modernity”, and comes from the peculiar way of understanding abstraction that occurred at the beginning of the XXth century in central and eastern Europe. Thanks to proponents such as Kupka it would end up nestling in the heart of the avant-garde in Paris, in around 1912. It resides in the idea that the modern notion of abstraction emerges from the theoretical discourse on ornament during the contemporary age. This forms the map of another modernity to follow, in this case, the aesthetic and life journey of Kupka. From his native Bohemia to mythical Vienna at the turn of the century, and from there, to his disembarkation in Paris as his definitive destination, where he was influenced by stimuli from non-European cultures, such as Islamic, or those foreign to high culture, such as folkloric. This, in part, is the substance which made the modern. Thus this journey, as it is explained here, seems essential for the configuration of alternatives to the canonical reading of modernity.

KEY WORDS Abstraction, ornament, modernity, F. Kupka, mask, camouflage.

Persona de contacto / Corresponding author: mendez@uma.es. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga.

1. František Kupka, *Amorpha. Fuga en dos colores*, 1912. Nárödni Galerie, Praga.



1

La obra de František Kupka (Opocno, Bohemia oriental, 1871–Puteaux, París, 1957), uno de los principales pioneros de la pintura no objetiva, es la materialización de una vía a la abstracción a la que no estamos demasiado acostumbrados. Es una vía que pasa por la inspiración y valoración del ornamento y de otros orígenes no autorizados por el “relato ortodoxo de la modernidad”; procede, de hecho, de la peculiar forma de entender la abstracción que se dio a principios del siglo XX en el centro y en el este de Europa, y que, gracias a emisores como el propio Kupka, acabaría anidando en el corazón de las vanguardias, en París, en torno al año 1912; descansa en la idea de que la noción moderna de abstracción emerge del discurso teórico sobre el ornamento que se está produciendo durante la edad contemporánea. La configuración de otra modernidad va siguiendo, en nuestro caso, el itinerario vital y estético de Kupka, desde su Bohemia natal a la mítica Viena *fin de siècle*, y de aquí, a su desembarco en París como último destino. Se deja impregnar igualmente de estímulos procedentes de culturas no europeas, como lo islámico, o ajenos a la alta cultura, como los folclóricos. Gracias a ello, se puede reconocer que en la Europa de las primeras décadas del siglo XX se estaba trazando un mapa distinto de lo moderno: el viaje que lo hace posible, como intentaremos explicar, parece imprescindible para la configuración de alternativas a la lectura canónica de

la modernidad, cuya hegemonía, por otro lado, lleva ya varias décadas resquebrajándose.

En la pintura de Kupka la abstracción es como un río: bebe de las fuentes diversas y aparentemente contradictorias que fueron saliendo al paso del pintor por los lugares mencionados, como el Simbolismo, el *Art Nouveau*, el espiritismo, el esoterismo, la teosofía, el formalismo: reconocerlas y analizarlas implica sin lugar a dudas descifrar la riqueza de lo moderno. De hecho, el trazado del cauce de ese río es sinuoso y animado, atraviesa paisajes de lo más variado: áridos, ordenados y geométricos, pintorescos, orgánicos y biomórficos, estáticos y dinámicos, llenos de arabescos. Quizá el dibujo de este cauce sea precisamente un arabesco, ornamento en estado puro.

En octubre de 1912 los visitantes del Salón de Otoño de París pudieron contemplar la composición abstracta más temprana de Kupka. Era, probablemente, la primera vez que el público se enfrentaba a una pintura no objetiva, pues seguramente que la obra de Kupka se exhibió públicamente antes que cualquier composición abstracta de Kandinsky, Delaunay, Malévitch o Mondrian¹. Uno de los críticos que animaban con sus crónicas los diarios y revistas de la época, que se mostraban tan atentos, mordaces y descarados en sus juicios a la pintura moderna, Gustave Kahn, escribió acerca de esta obra, titulada *Amorpha. Fuga en dos colores* (figura 1): “*El Señor Kupka nos desconcierta exponiendo meros arabescos*”². Tenía

1. No parece necesario entrar en la polémica sobre cuál de los pioneros de la abstracción, Kandinsky, Mondrian, Robert Delaunay o Malévitch, fue el autor de la primera obra no figurativa; esto poco importa, si no es para señalar que Kupka, aunque menos célebre, forma parte de estos primitivos de la abstracción.

2. KAHN, G., 1912, cit. en VV.AA.: *František Kupka. La collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne*. París: Centre Pompidou, 2003, p. 31.

razón: se trataba, en efecto, de auténticos arabescos; y, es cierto, al público de la época le debieron de parecer de lo más desconcertantes; Kahn solo se equivocaba en un aspecto, y es que no eran precisamente “meros” arabescos. El arabesco es la figura por excelencia del ornamento: su migración del reino de lo decorativo al de la abstracción autónoma, justo en el momento en el que se muda del territorio de las artes decorativas al de las bellas artes, acompasa los viajes de Kupka por los territorios del Imperio austro-húngaro para recalcar en el París de las vanguardias, con una breve, pero crucial, incursión en La Alhambra y en el arte de culturas no europeas, como enseguida veremos³.

DE VIENA A ÁFRICA

La Viena fin de siglo es un lugar de debate muy activo acerca de ese polizón de la abstracción que es el ornamento. Aquí se convierte en el centro de una polémica que se produce, no lo olvidemos, en un ambiente en el que está entrando en crisis el lenguaje mismo, es decir, en el que se pierde la confianza en la correspondencia entre las palabras y las cosas (como ponen suficientemente de manifiesto la filosofía de Wittgenstein o los escritos de Hugo von Hoffmannsthal, entre otros). La sospecha sobre la capacidad del lenguaje para dar cuenta precisa del mundo favorece un clima de antinaturalismo en las artes visuales.

En esa ciudad vibrante de debates estéticos a los que se expuso el pintor František Kupka entre los años 1892 y 1896, el arquitecto Adolf Loos, como es bien sabido, bramaba contra el ornamento. A él debemos en gran medida esa consideración negativa de lo decorativo que arrojará su sombra sobre la entera modernidad. Su alegato contra el mismo, empezaba por la consideración del tatuaje, y su identificación con las fases primitivas de la civilización. El Papúa, afirmaba:

“...tatúa su piel, su barca, su remo, en una palabra, todo lo que está a su alcance. No es ningún criminal. La persona moderna que se tatúa es o un delincuente o un degenerado. Hay prisiones en las que un 80% de los presos muestran tatuajes. Los tatuados que no están en prisión son delincuentes latentes o aristócratas degenerados...”⁴.

La diatriba de Loos venía a añadirse, en realidad, a una censura que tiene una larga historia, como explicaba Gombrich. Se encuentra nada menos que en los autores clásicos, como Vitruvio o Cicerón, que lo asociaban al engaño, o en el Pericles que tomaba la palabra en nombre de los atenienses del siglo V a. C. para afirmar “amamos la belleza sin adorno”. Y *El mercader de Venecia* recoge los ecos de esta censura: “*El mundo vive siempre engañado por el ornamento*”. Para Cicerón el ornamento es una forma de encantamiento en la retórica, a la que hay que oponer funcionalidad, y menciona como ejemplo de funcionalismo la belleza del navío bien construido, figura que, como también recuerda Gombrich, se mantuvo como lugar común en el arsenal de los críticos del ornamento⁵. Así es, sin duda, no hay más que pensar que llega a ese gran admirador de los paquebotes que fue Le Corbusier.

Sin embargo, esta tradición tan asentada no impide que Loos reconozca, como otros teóricos de la época, que el binomio ornamento-abstracción es nada menos que el origen del arte: “*El impulso a ornamentarse la cara y todo lo que esté al alcance de uno es el origen del arte plástico. Es el balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico*”, porque, prosigue, “*el primer ornamento que nació es la cruz*”⁶. En definitiva, el ornamento como acicate de la abstracción: éste era precisamente uno de los argumentos más sólidos de los defensores del ornamento que también alzaban su voz en la Viena de este momento.

Kupka se formó estéticamente y artísticamente en medio de este debate, en el que asistimos a una confluencia, la del

3. Antes de su llegada a París, Kupka había vivido en Bohemia, Praga y Viena, y viajado también por Moravia, Dinamarca, Noruega o Suecia. En 1896 se instala definitivamente en París. Nunca visitó La Alhambra, ni estuvo en África, aunque, como veremos, el “viaje” al arte islámico y africano es imprescindible para su particular configuración de lo moderno.

4. LOOS, Adolf: “Ornamento y delito”, en *Escritos I, 1897-1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993, p. 346.

5. GOMBRICH, Ernst Hans: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 46.

6. *Ibidem*.

ornamento con la abstracción, desterrada, en principio, de las teorías al uso sobre lo moderno. De hecho toda la historia del arte abstracto o con tendencia a la abstracción de los últimos años del XIX y principios del XX se debate entre la defensa y la denostación del ornamento: a veces vivido como una amenaza (la de lo decorativo en su sentido más peyorativo o banal), a veces como el verdadero estímulo para atreverse a dar el salto al universo de lo no objetivo.

En el debate vienés participaban pintores, pensadores y teóricos del arte (como Arthur Roessler, amigo íntimo de Kupka⁷), artistas, diseñadores, arquitectos, y también un puñado de historiadores que son, además, los artífices del nacimiento de la disciplina de la historia del arte en su versión contemporánea. Muchos de estos padres vieneses de la disciplina, y no los menos importantes, reflexionan precisamente sobre el ornamento, y no por sí mismo, sino como uno de los ingredientes fundamentales para definir el propio arte, así como por su más que relevante papel en la conformación de la pintura abstracta. Pensemos en Riegl y sus *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, de 1897, o en el influyente *Abstracción y empatía* de Worringer, publicado en 1908 (bajo la estela de otro pensador austríaco, Georg Simmel), decisivo para los pintores vanguardistas que idearon la pintura abstracta. También Worringer considera que el verdadero arte es abstracto, así como que el origen del arte es la abstracción. Es más, el arte solo adquiere la condición de figurativo en una etapa histórica, y ontológica, posterior del ser humano, cuando éste ha superado el temor reverencial y primordial que le inspira el mundo.

Riegl, al examinar el origen del acanto romano en la palmeta griega, y su desarrollo en el arabesco sarraceno, llega a la conclusión de que el motivo ornamental no parte de una observación de la naturaleza, sino que evoluciona según su propia lógica interna de forma y

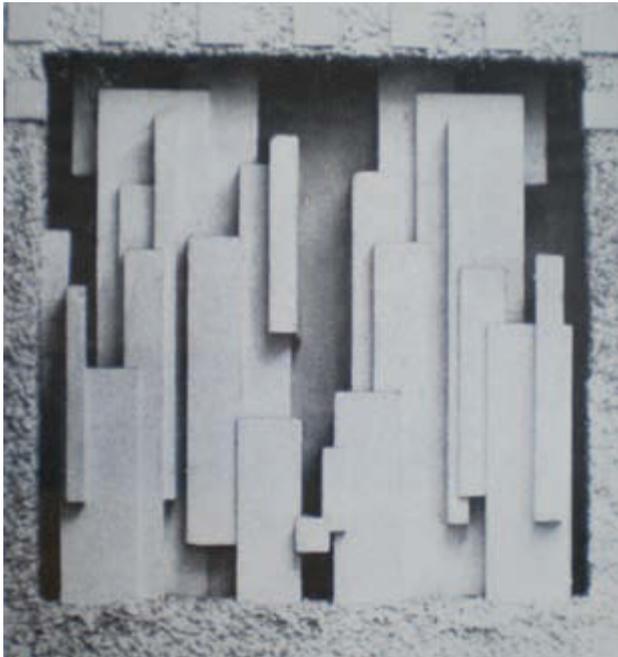
superficie. Se opone así a una interpretación de determinación funcional o técnica del ornamento (que es lo que defendía Semper) y se muestra en cambio partidario de la idea de que el ornamento es la expresión más pura de la *Kunstwollen*. Estas ideas venían precedidas por las de un británico, Owen Jones, cuya *Grammar of Ornament*, publicada en 1856, albergaba la intuición de que la decoración podía ser la punta de lanza de una renovación general del estilo

No puede extrañar que en medio de un terreno tan favorablemente abonado germinaran preguntas como las que Kupka se atreverá a plantear más tarde, en su escrito teórico más importante, *La création dans les arts plastiques*, de 1912: “¿acaso hay alguna diferencia entre el valor de un bordado de perlas de vidrio, el de un grabado primitivo o el de un óleo o una acuarela pintada a la última moda? ¿No se tratará solo de la diferencia que hay entre la modestia y la presunción?”⁸. A continuación se pregunta incluso si hay alguna diferencia entre la finalidad funcional de una postal y el paisaje de un pintor (del cual dice en tono sarcástico: “el paisaje que un querido maestro se ha dignado a honrar con su talento”, con un afán de provocación no lejano al de los dadaístas). Es la propia noción de arte vigente lo que Kupka cuestiona, partiendo del cuestionamiento de la pintura y de la validez del principio de imitación.

En la Viena de este momento, la puesta en práctica de esa teoría que hace residir en el ornamento el origen de la pintura abstracta la encontramos especialmente en artistas y arquitectos como Hoffman y como Klimt, en cuyas últimas pinturas conviven esos elementos planos, abiertamente decorativos, con los figurativos (sobre todo en los retratos femeninos). La confluencia de intereses entre Hoffman y Kupka, así como la inspiración de éste último en la pureza de la forma arquitectónica, salta a la vista cuando comparamos el relieve *sopraporta* que ejecutó el arquitecto para la XIV Exposición de la Secesión, inaugurada el 15 de abril de 1902, bajo la sensación de

7. Arthur Roessler consideraba que el ornamento era una fuente primaria para entender la “abstracción” como imagen no-representacional o procedimiento pictórico, como explica David MORGAN: The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50:3, verano 1992, p. 231.

8. KUPKA, František: *La création dans les arts plastiques*. París: Editions Cercle d'Art, 1989, p. 89.



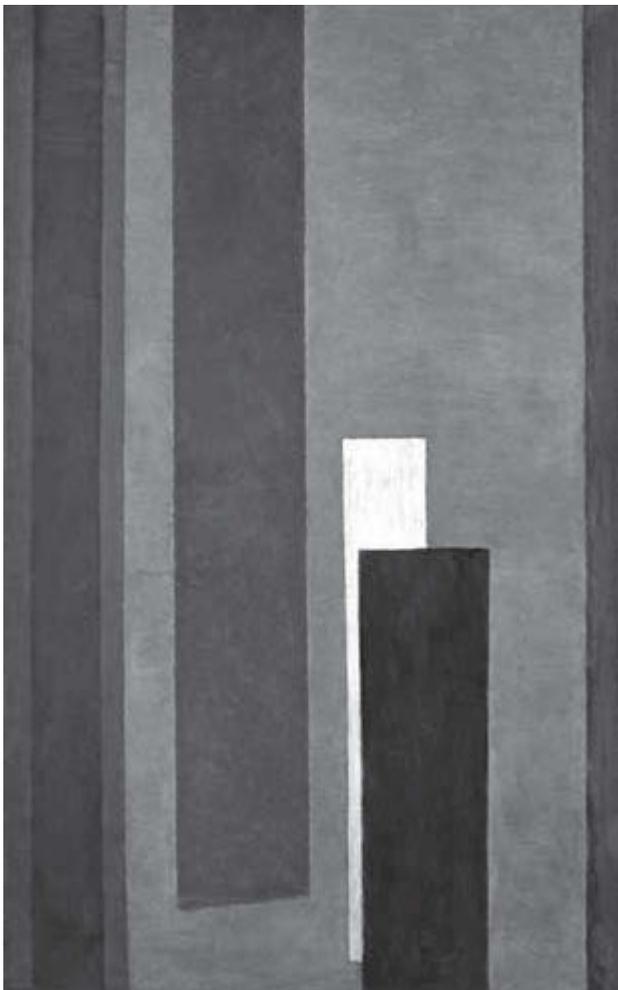
2

2. Josef Hoffmann, *Relieve sobraporta en la exposición de la XIV Secesión, 1902.*

3. František Kupka, *Planos verticales azules y rojos, 1913.* Národní Galerie, Praga.

4. Ilustración de cabeza tatuada en *The Grammar of Ornament*, de Owen Jones.

5. Láminas de *The Grammar of Ornament* de Owen Jones correspondientes a motivos decorativos de morisco y de las "tribus salvajes".



3



4



5

que “*existe una especial sintonía entre ornamento y estructura, cada una subrayando el valor de la otra*” (figura 2), y muchas de las composiciones de planos verticales que pintó Kupka desde 1913 (figura 3).

Hay otra nota común en todos estos teóricos del ornamento que, desde nuestro punto de vista, no debe ser pasada por alta. A la hora de presentar sus argumentos a favor o en contra casi todos ellos los ilustran con figuras de tatuados. Ya lo vimos en Loos. Tatuajes hay también en los estudios de Gombrich y de Riegl, así como en el de Owen Jones (figura 4), que, a juicio de Gombrich, “*debió de representar un rotundo impacto para el lector victoriano, pues presenta una cabeza tatuada de Nueva Zelanda en el Museo de Chester, que, como dice Jones ‘es muy notable por el hecho de mostrar que en tan bárbara práctica están manifiestos los principios del más encumbrado arte ornamental, cada línea en el rostro está perfectamente adaptada para realzar las facciones naturales’*”⁹. Todo este repertorio de tatuajes indica una aparición, y un reconocimiento, de “lo salvaje”, “lo primitivo” o “lo tribal” que resulta de lo más llamativo para la época y el lugar, la Europa del cambio de siglo, es decir, la Europa inmersa en pleno proceso colonial.

Esto nos indica que bajo ese reconocimiento del papel primordial del ornamento en la configuración de la propia noción de arte late la atención prestada al arte de culturas no europeas, el prestigio de lo oriental, de lo primitivo, de lo africano; dicho de otra forma, el reconocimiento más

temprano de que la producción cultural de estas civilizaciones por entonces consideradas “primitivas” no era un conjunto de meras curiosidades etnográficas, sino productos artísticos. Encontramos, sobre todo, un reconocimiento de la deuda que tiene la pintura abstracta con el arte islámico (lo cual se puede comprobar en los elogios que le dirigen Jones y el propio Kupka). Y esa deuda reconocida con el arte islámico, o con el arte africano, pone de manifiesto que el ornamento fue, a finales del XIX y principios del XX, una vía para el diálogo entre culturas, entre occidente y oriente, por ejemplo, una vía de síntesis en la que estaba especialmente interesado alguien como Kupka.

Owen Jones, por ejemplo, abrió su libro con el dibujo del tatuaje tribal que hemos mencionado antes para ilustrar la idea de la “*necesidad universal del ornamento*”, afirmando que a partir del testimonio universal de viajeros parece que “*hay muy poca gente, en cualquier estadio de la civilización, en la que el deseo de ornamento no constituya un fuerte instinto...*”, porque la ambición primera del hombre, asegura, es crear, sentimiento al que hay que adscribir el tatuaje de cuerpo y rostro, que en el salvaje obedece a inspirar terror o a la búsqueda de la belleza¹⁰. Su elogio se extiende al tratamiento decorativo de los objetos que llevan a cabo las “tribus salvajes” (figura 5) porque, a su juicio, no son formas gratuitas sino que sirven para recalcar mejor la estructura o la forma del cuerpo, del objeto o de la arquitectura, aunque su elogio

9. GOMBRICH, Ernst Hans: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 83.

10. JONES, Owen: *The Grammar of Ornament*. Lyon: L'Aventurine, 2006, p. 15.

6. Dos ejemplos de decoración de fachadas en la arquitectura popular checa.

7. El comedor de Kupka en Puteaux, 1956, pintado en 1929 con motivos inspirados en la decoración popular checa.



6

procede también de la forma por la forma, de la armonía de su composición, que es lo que le lleva a considerar que el ornamento está a la altura del mismísimo arte. Su descripción de los motivos decorativos de la Alhambra apenas difiere del análisis de una composición abstracta cualquiera. De hecho, entre las muchas virtudes del ornamento morisco menciona la de que, estando prohibida la representación de formas vivientes, “siempre trabajaron como trabaja la naturaleza, pero siempre evitando su directa transcripción; tomaron sus principios, pero no intentaron, como hacemos nosotros, copiar sus obras”¹¹.

Este tipo de ideas debieron de resultar enormemente atractivas para Kupka, que buscaba desesperadamente liberarse del naturalismo. También él, en *La creación en las artes plásticas*, habla de las formas decorativas del arte islámico consideradas como un tipo de arte superior, y no con el punto de vista con el que se habían considerado hasta entonces, como menores respecto a las Bellas Artes. Admiraba en ellas, por encima de todo, la indudable ventaja de ser un modelo idóneo de antinaturalismo. A Kupka el naturalismo le parecía obsoleto, imposible, una vana y equivocada ilusión: “al menos el Islam tenía la conciencia del pecado de défiguration cometido por tantos de nuestros escultores y pintores”. Frente al naturalismo de la pintura occidental.

El arte árabe, todo él de formas inventadas –y no estúpida, falsamente copiadas de la naturaleza–, encarna a nuestros ojos una armonía que casa la pureza plástica con una rara nobleza. Es un mundo más elevado que el nuestro, un arte que no se detiene en el mero ‘arabesco’. En la disposición de los elementos plásticos, se encuentra el canto rítmico del espíritu...

Veamos Sevilla o Granada. Los jarrones, los muebles, las armas, ¡son otras tantas odas claras y rítmicas a la belleza! La materia modelada de esta forma, ¿caso no tiene la idea –el ‘motivo’– con tanta precisión y a menudo más lógica que nuestras obras figurativas? ¿No hay tanta alma en estos ensamblajes de formas conscientemente construidas como en las pretendidas figuras humanas de nuestros artistas?...¹²

DE LA ALHAMBRA A BOHEMIA

El interés de Kupka por lo decorativo y sus posibilidades, antes de recalar en Sevilla o Granada (sin necesidad de pisarlas), se remontaba a un momento anterior a sus estancias en Praga o Viena, pues procedía del encuentro con las artes populares de su Bohemia natal, como ha demostrado Meda Mladek¹³. A la edad de 17 años, había sido discípulo de un pintor llamado Alois Studnicka, encargado de prepararle para el ingreso en la academia de



7

Praga. Studnicka estaba especializado en artes decorativas o dibujo ornamental y, así, practicaba un método de enseñanza alejado de la copia académica de modelos, centrado en el adiestramiento en el trazado de formas geométricas simples y complejas, en su mayoría procedentes de las artes decorativas o folclóricas locales. Había sido la formación con este maestro lo que le permitió a Kupka familiarizarse con el ornamento islámico, y muy posiblemente lo que le procuró el primer estímulo para el firme rechazo del naturalismo que también sostenía su maestro. Studnicka conocía muy bien el arte popular bohemio. Hemos de ver en todo ello el importante papel que desempeñaron en la eclosión de la pintura abstracta las influencias centro europeas (Bohemia, Praga y Viena), como sostiene Mladek, a menudo silenciadas deliberadamente por la historiografía francesa, porque no acaban de encajar en su peculiar, e influyente, versión pictórica de lo moderno.

Mladek alega como demostración de que muchos rasgos de la obra y el pensamiento de Kupka reflejan la influencia formadora del folclore de su tierra natal, Bohemia, estos ejemplos de decoración vernácula bohemía (figura 6), y alega que Kupka, durante su juventud, había pasado seis meses en el Sur de Bohemia, región conocida por su folclore, donde tomaba apuntes de detalles decorativos de los atuendos: más interesado por estos detalles que los propios trajes o figuras. Y es que el folclore popular habría inspirado a muchos artistas y escritores del momento, sobre todo como reacción contra la opresión germánica¹⁴.

Es más, mucho después, en 1929, Kupka decoraría su casa de Puteaux, cerca de París, precisamente con motivos folclóricos bohemios, como se puede ver en esta fotografía de su comedor (figura 7). Si nos fijamos bien en ella, percibiremos que en este interior dicha decoración compartía espacio con curiosos bibelots, de un *kitsch*

11. *Ibid.*, p. 99.

12. KUPKA, František: *op. cit.*, pp. 56-57.

13. MLADEK, Meda: "Central European Influences", en *František Kupka. A Retrospective*, Nueva York: The Solomon R. Guggenheim, 1975.

14. Aparte de en el catálogo mencionado en la nota anterior, los estudios de Mladek sobre este asunto también se pueden conocer en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981.



8

8. Kupka, *Figura del rojo*, 1923, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, París.

9. Kupka, *Carmín*, 1908, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, París.

igualmente poco apto para los relatos imperantes de lo moderno, y, sin embargo, perfectamente coherentes con el elogio que Kupka le dirige al bibelot: tras mencionar objetos comprendidos dentro del ámbito de lo decorativo, como cerámica, o bordado, hechos a mano, asegura que el trabajo de las manos es como una pátina de espíritu que el artesano deja en los objetos que hace (a diferencia de lo que ocurre en los hechos a máquina): un lazo misterioso se extiende entre el espectador y la pequeña mella, defecto, tara, etc. Se muestra partidario de una especie de romanticismo ancestral que nos lleva a apreciar los objetos sin grandes pretensiones, pero “*capaces de llenarse de alma*”. “*Siempre amaremos los bibelots*, exclama, *pues siempre nos producirá placer insuflarles la vida de nuestros propios pensamientos*”. De hecho, “*la ‘pátina psíquica’ que procura el trabajo de las manos no admite una distinción radical entre el bibelot y el objeto ‘de arte’*. No hay una demarcación neta, ni diferencia considerable entre estas dos obras”¹⁵.

Este reconocimiento de lo popular lo es asimismo de otra forma de “primitivismo”, semejante a la del ornamento de las culturas no orientales o los tatuajes de culturas consideradas primitivas. Y es que lo que hay en Kupka de tremendamente actual, o de tremendamente atractivo

desde los parámetros de nuestra actualidad, es precisamente este intercambio entre valores de distintas tradiciones regionales y los intercambios internacionales. La demostración de que “*la recepción y adaptación de rasgos extranjeros a la tradición local, y, en sentido contrario, la integración de esta tradición en un circuito más amplio no constituyen una anomalía sino un proceso fundamental de la creación*”¹⁶. Lo esencial es que dejan su impronta en las composiciones abstractas no solo en un plano meramente formal, sino también en otros niveles que tienen que ver con rituales, creencias arraigadas, exorcismos o funciones apotropaicas, que, al parecer, han impregnado también la abstracción espiritualista de los otros pioneros de la abstracción, como Kandinsky o Mondrian. La idea que estos tenían sobre la abstracción como una especie de mimesis no de la apariencia de lo real, sino de la estructura interna del universo, coincide con la noción de ornamento que sostenía Owen Jones: “*en los mejores periodos artísticos, todo el ornamento se basó en la observación de los principios que regulan la composición de la forma en la naturaleza*”¹⁷. A ello cabría sumar la idea de arabesco que se puede rastrear en la teoría artística alemana o británica desde el siglo XVIII, como ha rastreado Daniel Lesmes, para la cual sus connotaciones remiten



9

a la ensoñación, en último término a la alucinación. En el siglo XVIII se decía que eran “sueños en pintura”, o bien “ensoñaciones semejantes a las que el opio, artísticamente dosificado, procura a los orientales voluptuosos”¹⁵. Puede que de ahí proceda la afinidad entre el arabesco y el carácter ciertamente visionario (¿incluso alucinatorio?) de la abstracción de Kupka, que no en vano guarda semejanzas con la estética psicodélica (figura 8). Pero este camino nos llevaría a otro tipo de viajes.

DE LA MÁSCARA A LA ABSTRACCIÓN MODERNA

Nos interesa subrayar que en esta consideración de lo ornamental–abstracto no cuentan exclusivamente los valores formales, sino que van surgiendo ingredientes como chamanismo, primitivismo, magia y alucinación, o el carácter apotropaico del arte, asociados a tatuajes, pero también a máscaras. Me gustaría acabar tomando en consideración ese hilo sutil, inesperado si nos

atenemos a un sentido demasiado limitado de lo moderno, que nos lleva de las máscaras a la abstracción.

La serie inmediatamente anterior a la primera composición abstracta de Kupka está dedicada a la figura de la *gigolette*: comprende un conjunto de pinturas aún figurativas de carácter expresionista que se centra en retratos de urbanitas anónimas, casi siempre mujeres, que deambulan por las calles desoladas de la ciudad en un clima de soledad, miseria y anonimato. La deformación expresionista de sus rostros o cuerpos se sitúa a medio camino entre la caricatura y la máscara. Rostros máscara, o tatuados por el maquillaje, protagonizan esta etapa que precede inmediatamente a la eclosión de la abstracción (figura 9).

Retrospectivamente Kupka escribió sobre la impresión que le producían estas *gigolettes* con las que se topaba al caer la noche, cuando salía de su estudio de Puteaux tras su jornada de trabajo, y que atraían su atención

15. *Ibid.*, pp. 88 y ss.

16. VV.AA.: *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon: Musée des Beaux-Arts, 1977, p xviii.

17. JONES, Owen: *op. cit.*, p. 99.

18. LESMES, Daniel: Los arabescos, decoración y ensueño. *Destiempos*, México D.F., diciembre 2009–enero 2010, Año 4, Núm. 23, p. 56.

10. Ejemplo de pintura del rostro en los Surma, Sudeste de Etiopía, fotografiada por Dos&Bertie Winkel

11. El Gloire, decorado con pintura dazzle.



10

de artista por su aspecto llamativamente ornamental: “*Llevaban peinados que los escultores del tesoro de Cnido no habrían desdeñado eternizar en sus frisos*”. Pero en esta evocación, lo relevante es que apunte que ese motivo, el de la gigolette, constituiría el canto del cisne de su pintura figurativa, ya que, escribe, inmediatamente después consiguió por fin desembarazarse de lo que en él quedaba de ilustrador, de la necesidad de “representar” algo, para finalmente lograr el punto de vista objetivo que ansiaba desde hacía tiempo, dispuesto a conseguir “*mis euritmias amorfas que opongo a las tan variadas representaciones falsas de la naturaleza*”¹⁹. Del ornamento, por tanto, a la supresión del objeto en la pintura. La máscara, esto es lo que nos interesa, fue la antesala de la abstracción.

Lo más llamativo de estas figuras es su maquillaje, un tipo de pintura decorativa, de la que, sin embargo, resultaría difícil decidir si se trata de algo más cercano a la máscara o al tatuaje: si es ornamento o decoración (entendiendo por ornamento algo que subraya la estructura del soporte o superficie sobre el que se encuentra, y por decoración, lo ajeno al soporte en el que se inscribe, esto es, una organización de formas y colores que se ha

de sostener por sí misma, independientemente de la superficie sobre la que deposita²⁰). El maquillaje de estas figuras: ¿subraya los rasgos del rostro, o bien los suprime, desfigura o camufla? ¿Es algo que se integra en su superficie, o algo que se añade a ella?

Era propio del ornamento, decían los teóricos e historiadores vieneses a los que me he referido antes, la confusión de figura y fondo, la indistinción entre ambos. Sin embargo, en el rostro decorado de estas *gigolettes* sí parece percibirse una cesura, una separación, incluso podríamos decir un desdoblamiento; desdoblamiento que remite a su vez, casi irremediamente, a un cuestionamiento de la identidad.

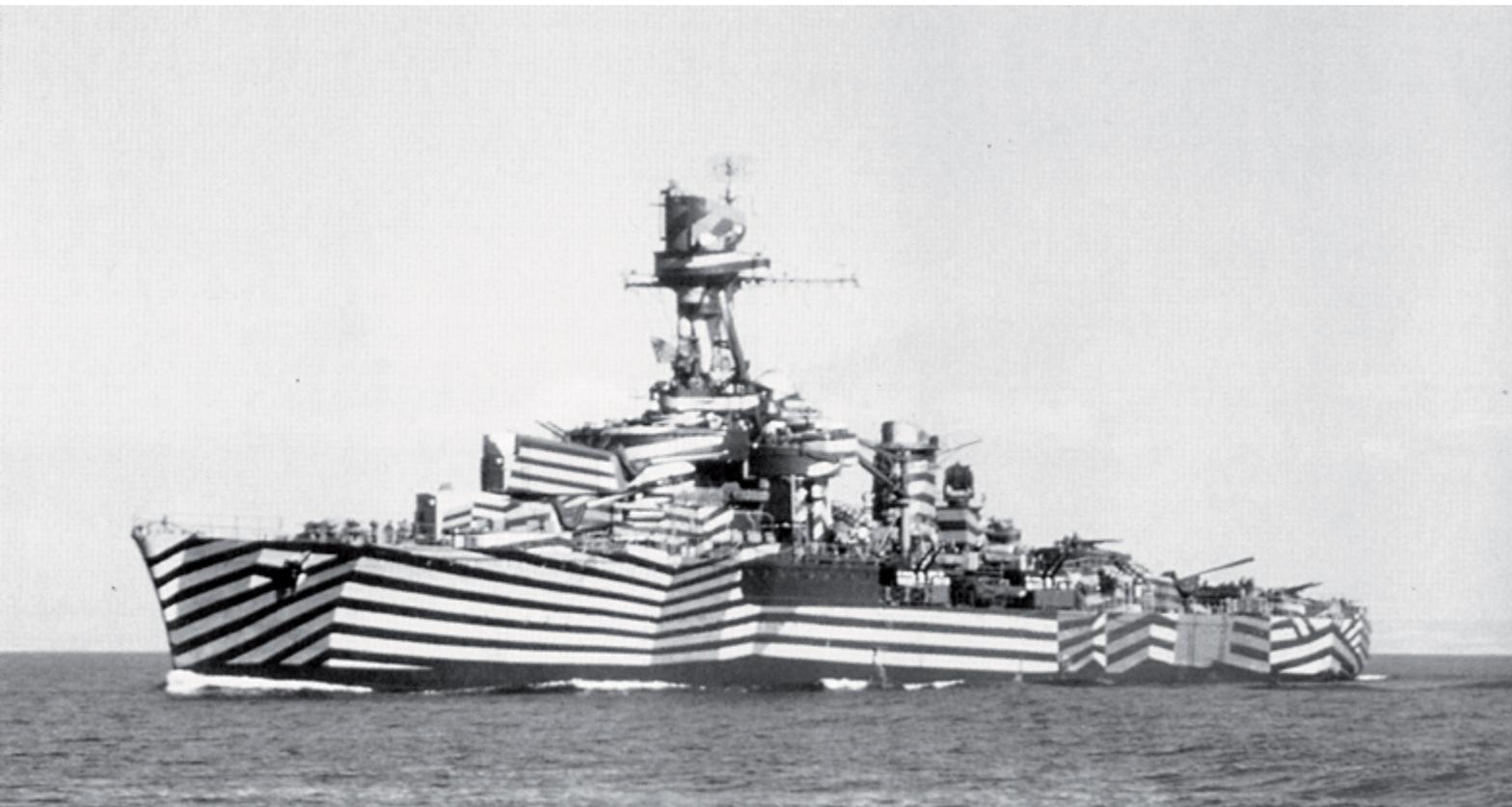
En general, se suele concebir el maquillaje (femenino) como una forma de subrayar la estructura de los rasgos del rostro, es decir, es algo que se integra en ellos realizándolos: sería una forma de artificio que potencia lo natural. Pero no es éste el tipo de maquillaje de la mujer de estos lienzos de Kupka. Su maquillaje es más bien una máscara, como lo son los tatuajes o pinturas de los rostros de algunas tribus, como por ejemplo la de los surma (figura 10)²¹, de las que Lévi-Strauss señalaba la disposición de

19. KUPKA, František “Enquête sur la vie des peintres, vers 1911-12”, en VV.AA.: *Vers des temps nouveaux. Kupka oeuvres graphiques 1894-1912*. París: Musée d’Orsay, 2002, pp. 202-203.

20. Tomo prestadas estas definiciones de MAGLI, Patrizia: “La maschera elusiva. Pitture del corpo tra mimetismo e intimidazione”, en VV.AA.: *Estetische del camouflage*. Milán: et. al. edizioni, p. 47, salvo por la excepción de que la autora considera ornamento lo que aquí estimamos decoración, y viceversa.

21. Un notable análisis sobre las pinturas de los Surma lo constituye MAGLI, Patrizia.: *op.cit.*

22. Lévi-Strauss trató la cuestión del desdoblamiento en “El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América”, *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 263-292.



11

un doble perfil, un desdoblamiento del rostro que equivale a un desdoblamiento de la personalidad, o mejor, el reconocimiento de una personalidad individual y de una personalidad social (por algo decía Wilde que “una máscara nos dice más que una cara”). La máscara, deducía el antropólogo, no sería así una mera tergiversación de una personalidad verdadera, sino más bien aquello con lo cual el enmascarado negocia su identidad dentro del contexto social en el que vive²².

Propongo la comprensión del maquillaje presente en la pintura de Kupka como un camuflaje de la estructura, es decir, como una pintura abstracta y decorativa que desdibuja la estructura que le sirve de soporte. Esto indicaría el potencial de lo abstracto para el camuflaje, o para el engaño, puesto que el camuflaje es fundamentalmente

una forma de engaño visual. De hecho, los soldados de la I Guerra Mundial descubrieron las virtudes para el enmascaramiento que procura la asociación entre abstracción y ornamento: pues las experimentaron en el camuflaje naval, o *Dazzle Painting*, técnica pictórica basada en la abstracción contemporánea que sirvió para crear la confusión acerca de la identidad de los barcos y que, de rebote, como reconocieron sus contemporáneos, convirtió provisionalmente el mar en “un museo flotante de arte moderno” (figura 11). Y que también ponía de manifiesto que la más temprana abstracción ideada por la pintura moderna era una forma de camuflaje, de enmascaramiento, de engaño visual. De hecho, se comprueba que no era tan peregrina esa asociación tradicional entre ornamento y engaño cuando caemos en la cuenta de

que el camuflaje militar nació precisamente gracias a que los pintores supieron cómo sacarle todo el partido al potencial de engaño que encierra el ornamento (un ornamento, por cierto, plenamente identificado con el arte abstracto). Y ahora deberíamos recordar lo mucho que le disgustó a Le Corbusier ver la belleza del navío desfigurada por los colores ornamentales de la *Dazzle Painting*²³. A pesar de ello, hay que admitir que el *Dazzle* fue un ejemplo precoz de aceptación de lo inaceptable, el arte abstracto, pues enseguida se asumió como moda. Lo cual indica que era el carácter más decorativo de lo abstracto el que tenía posibilidades de imponerse en la apreciación de un público no elitista, sino general.

Las máscaras pudieron ser la antesala de la abstracción en Kupka porque una máscara es una crisálida, como sugería Juan Eduardo Cirlot cuando afirmaba que anuncia y también oculta una transformación, y que toda transformación tiene algo de profundamente

misterioso y vergonzante a la vez, ya que se está apuntando a lo que algo será tras la modificación cuando aún sigue siendo lo que era. Según Cirlot "*la ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser, éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa*"²⁴. También Morey menciona algo parecido: la máscara pertenece al dominio de la transformación y la metamorfosis, un dominio que hace aparecer una ficción que, convocando a presencia visible lo invisible, dice la verdad²⁵. "Dadle al hombre una máscara y os dirá la verdad", había escrito también Wilde. Era por estos derroteros, precisamente, por los que deambulaban desde finales del XIX y durante las dos primeras décadas del siglo XX los pioneros de la abstracción como Kupka, y, con ellos, toda una forma, distinta y casi inexplorada, de cartografiar el mapa de lo moderno. ■

Este artículo forma parte del proyecto de investigación I+D HUM2007-61182 "El camuflaje en la cultura visual contemporánea: arte, arquitectura, diseño y culturas urbanas", dirigido por su autora y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

23. "...En la estructura de un transatlántico hay una belleza orgánica. Somos indiferentes a ella, pero la guerra nos sirve de algo... ¡Pobres magníficos barcos, de estructura maravillosamente equilibrada, de amplia arquitectura, brillantes y limpios hasta relucir, que a causa de su camuflaje contemplamos deformados, risueños, hundidos en el paisaje ambiental, irreconocibles...!". OZENFANT y LE CORBUSIER, *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*, Madrid: El Croquis, 1994, p. 24.

24. CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1991, p. 299.

25. MOREY, Miguel., "Conjeturas sobre la máscara", *Lápiz*, n. 117, diciembre 1995, p. 18.

Bibliografía

- BRÜDERLIN, Markus. (Ed.): *Ornament and Abstraction*. Basel: Fondation Beyeler, 2001.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.
- DALRYMPLE HENDERSON, Linda: X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists. *Art Journal*, Winter 1988, 47:4, pp. 323-336.
- FACHEREAU, Serge: *Kupka*. Madrid: Polígrafa, 1989.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- JONES, Owen: *The Grammar of Ornament*. Lyon: L'Aventurine, 2006.
- KUPKA, František: "Enquête sur la vie des peintres, vers 1911-12", en VV.AA., *Vers des temps nouveaux. Kupka oeuvres graphiques 1894-1912*. París: Musée d'Orsay, 2002.
- KUPKA, František: *La création dans les arts plastiques*. París: Editions Cercle d'Art, 1989.
- LESMES, Daniel: Los arabescos, decoración y ensueño. *Destiempos*, México D.F., Diciembre 2009-Enero 2010, año 4, n.º 23, pp. 56-62.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987. Capítulo 13: El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América, pp. 263-292.
- LOOS, Adolf: *Escritos I, 1897-1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. Capítulo: Ornamento y delito, pp. 346-355.
- MAGLI, Patrizia: "La maschera elusiva. Pitture del corpo tra mimetismo e intimidazione". En VV.AA., *Estetische del camouflage*. Milán: et. al. edizioni, 2010, pp. 40-51.
- MLADEK, Meda: "Central European Influences". En VV.AA., *František Kupka. A Retrospective*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim, 1975, pp. 13-37.
- MOREY, M.: Conjeturas sobre la máscara. *Lápiz*, Diciembre 1995, n.º 117, pp. 16-25.
- MORGAN, David: The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Verano 1992, 50:3, pp. 231-242.
- OZENFANT y LE CORBUSIER: *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis, 1994.
- VV.AA.: *Prague 1900-1938. Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon: Musée des Beaux-Arts, 1977.
- VV.AA.: *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981.
- VV.AA.: *Czech Modernism, 1900-1945*. Houston: The Museum of Fine Arts, 1989.
- VV.AA.: *František Kupka. La collection du Centre Georges Pompidou*. París: Centre Pompidou, 2003.
- VV.AA.: *František Kupka*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009.

María Teresa Méndez Baiges es profesora titular de arte contemporáneo en la Universidad de Málaga (desde 2001), antes fue profesora asociada de estética en la Universidad Autónoma de Madrid (1990). Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid (1987), Máster en Estética y Teoría de las Artes por el Instituto de Estética y Teoría de las artes (1990), Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid (1997). Es autora de los libros: *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM-Ediciones Sin Nombre, México D.F., 2001, *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*, Ollero, Madrid, 1992 y del capítulo "El relax expandido", en VV.AA., *El relax expandido*, OMAU, Málaga, 2010. Ha publicado colaboraciones en las revistas *Letras Libres*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *Exitbook* y *Arte contexto*.

ARTE GÓTICO Y PAISAJE SUBLIME. EL VIAJE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET A LA TOSCANA EN 1907

GOTHIC ART AND SUBLIME LANDSCAPE. THE JOURNEY OF CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET TO TUSCANY IN 1907

Germán Hidalgo Hermosilla

RESUMEN En este artículo se exponen dos aspectos centrales del viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia, en 1907, en la que fue su primera experiencia de aprendizaje viajando, es decir, a partir de la observación directa de las obras de arte que le interesaba reconocer, pero aún guiada por los dictámenes de su maestro, Charles L'Eplattenier, el cual, a su vez, en aquella época estaba muy influido por los criterios estéticos y de enseñanza del dibujo de John Ruskin. Un primer aspecto, se refiere a su preferencia por obras de arte de la Edad Media, y cuyo acento estaba en la ornamentación. El segundo, tenía que ver con una particular dimensión paisajística del lugar al cual se desplazaba: la Toscana, que llevaba completamente idealizada, desde el imaginario romántico. A partir de estas dos instancias, podemos sintetizar la índole de sus intereses de juventud, como así mismo, la forma en que se aproximaba al mundo. Por tanto, el objetivo de este artículo es revelar aspectos por mucho tiempo desconocidos relativos a la etapa de formación de uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX.

PALABRAS CLAVE Le Corbusier, Charles Édouard Jeanneret, viaje, dibujo, ornamento, Toscana, John Ruskin

SUMMARY This article explores two central aspects of the journey by Charles-Édouard Jeanneret to Italy in 1907. It was his first experience of learning through the direct observation of the art works that he was interested in seeing while travelling. At this stage, he was still guided by the opinions of his teacher, Charles L'Eplattenier, who at the time was very influenced by the aesthetic criteria and the drawing teachings of John Ruskin. The first aspect relates to the preference of Jeanneret for works of art of the Middle-Ages, the accent of which was on ornamentation. The second relates to the particular scenic dimension of the place to which he travelled, Tuscany, which had been completely idealized by romantic imagination. From these two aspects we can synthesise the nature of his youthful interests and also the way in which he approached the world. Therefore, the objective of this article is to reveal long unknown aspects relating to a learning period of one of the most influential architects of the XXth century.

KEY WORDS Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret, travel, drawing, ornament, Tuscany, John Ruskin

Persona de contacto / Corresponding author: ghidalgo@uc.cl. Escuela de Arquitectura Pontificia. Universidad Católica de Chile.

“Es un día de verano, a mediodía; corre mi coche a toda velocidad por los muelles de la orilla izquierda, hacia la Torre Eiffel, bajo el inefable cielo azul de París. Mi ojo se posa durante un segundo en un punto blanco en el azul: el campanario nuevo de Chaillot. Freno, miro, me zambullo de pronto en la profundidad del tiempo: Sí, las catedrales fueron blancas, completamente blancas, deslumbrantes y jóvenes, y no negras, sucias, viejas”¹

1
Cuando *las catedrales eran blancas* (1937), título del libro de Le Corbusier al que pertenece el párrafo arriba citado, es una frase que podría encerrar algo más que la evocación de un momento de la historia –cuando se inauguraba una nueva época para el hombre y su arte– ya que podríamos interpretarla como la hipotética añoranza de un periodo de la propia vida de quien la expresa, es decir, cuando las catedrales fueron blancas en la mente y en el espíritu del mismo Le Corbusier, trascendiendo de este modo su condición de arbitraria metáfora.

De esta manera nos queremos referir a la eventual evocación de un periodo de su propia juventud, el de su formación como grabador de cajas de reloj en la *École d’Art* de La Chaux-de-Fonds, que podríamos representar de modo condensado y sintetizado, en el viaje que realizara a Italia entre los meses de septiembre y octubre de 1907, cerrando con él una etapa importante de su educación. Este viaje, lo proponemos, como una instancia de síntesis, donde se va a contrastar el conocimiento y la experiencia ya adquirida, y, tal vez, más allá de ello, a ponerlos a prueba.

Las catedrales fueron blancas para Charles-Édouard Jeanneret en el viaje a Italia de 1907, pues es así como las quiso ver, omitiendo voluntariamente de sus observaciones el entorno en el que se encontraban, para restituirlas imaginariamente al suyo original: *el paisaje*. El viaje del año siete puede ser planteado como una experiencia análoga a cuando se zambulle en la profundidad del

tiempo, cuando corre en su coche a toda velocidad por los muelles de la orilla izquierda hacia la Torre Eiffel, bajo el inefable cielo de París, veinticinco años más tarde.

Notaremos cómo en esta experiencia de viaje, toda referencia a la vida cotidiana que transcurre entre las obras que le interesan y el paisaje toscano es *negada*. De este modo, si del universo constituido por todos los dibujos que hace Jeanneret en el transcurso del mismo, la vida cotidiana y el tiempo histórico que va desde el que le es de interés hasta su presente son negados por *rotunda exclusión*; simultáneamente, en las cartas donde encontramos múltiples referencias a estos, lo serán por *rotunda descalificación*. En esta visión sesgada, implícita en la descalificación de la vida cotidiana de los florentinos de principios de siglo, hay una notoria voluntad por ver a las ciudades de la Toscana despojadas de sus habitantes, de sus costumbres y de sus actos; donde todo vestigio de vida doméstica es anulado, caducado, pasándolo por alto. En ella hay una clara indicación de desmerecimiento por parte de los nuevos usuarios de las obras del pasado. Esta decidida actitud, de enfocar sobre una muy precisa realidad, queda bastante bien definida cuando Jeanneret manifiesta a sus padres las primeras impresiones de Florencia:

“La raza italiana me parece muy decadente, muy abatida: de ella no queda nada”².

Este “no queda nada” podría significar tal vez la constatación de una ausencia: aquella de los verdaderos propietarios y usuarios de esos monumentos; y por el contrario, la presencia en ellos de una gente extraña,

1. LE CORBUSIER: *Quand les cathédrales étaient blanches*. Paris: Plon, 1937. Traducción al castellano: *Cuando las catedrales eran blancas*. 2ª ed. Buenos Aires: Poseidón, 1958.

2. Carta desde Florencia, 14 de septiembre de 1907, Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds (en adelante BVCdF), LCms 3.

completamente ajena y distanciada de la nobleza y de la envergadura de aquellos trozos de ciudad, de *realidad*, que le cautivan. Sí, porque éste es un interés que se presenta diseminado en distintos y específicos fragmentos de la ciudad, aislados unos de otros y solamente conectados por un hilo capaz de vertebrarlos: un tiempo en común, aquél de su gestación, cuando las catedrales fueron blancas.

2

*"La principal gloria del paisaje italiano es su extrema melancolía. Y es justo que sea así: la muerte está en los pueblos de Italia; su nombre y su fuerza yacen con los pálidos habitantes de debajo de la tierra; su principal y mayor orgullo es el hic jacet; ella no es más que un vasto sepulcro, y toda su vida presente es como una sombra o un recuerdo"*³.

Así es como el crítico inglés John Ruskin (1819-1900) manifestó en una de sus primeras obras dedicadas a la arquitectura, *The Poetry of Architecture* (1837-38), la impresión que le causara Italia. Por el momento, ese sentimiento era el producto de las experiencias vividas en

1835, en lo que fue su primer viaje al continente.⁴ Pero, tal vez, era también una sensación que le quedaba desde su infancia, cuando tomó contacto con las ilustraciones del libro de poemas de Samuel Rogers, titulado *Italy*⁵.

Italia, el país de los *muertos* para Ruskin⁶, con su paisaje melancólico, es la nación de los ausentes pero que sin embargo nos han dejado en sus obras una herencia que hace posible su retorno en virtud al tiempo, al trabajo, a la pasión y la fe que en su día depositaron en ella. Cuando se comprende la entrega en cuerpo y alma de aquellos hombres a su oficio, se activa el dispositivo que los vuelve a la *vida*. Sus obras –la herencia– devienen manifestación inequívoca de aquella que consagraron a su arte.⁷

Por eso nos dice John Ruskin, *"...toda su vida presente, es como una sombra o un recuerdo"*⁸. El recuerdo constituirá la vía de la *redención* de aquel pasado, el equivalente de ese *hic jacet* que es su mayor orgullo. Y ésa será también la vía que el crítico desarrollará, años más tarde, como soporte fundamental de su pensamiento, en sus múltiples escritos, pero por sobre todo, con el auxilio de sus minuciosos dibujos⁹.

3. En el original dice: *"...the principal glory of the Italian landscape is its extreme melancholy. It is fitting that it should be so: the dead are the nations of Italy; her name and her strength are dwelling with the pale nations underneath the earth; the chief and chosen boast of her utmost pride is the hic jacet; she is but one wide sepulchre, and all her present life is like a shadow or a memory."* Cfr. RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture: or the Architecture of Nations of Europe Considered in its Association with Natural Scenery and National Character*. London: George Allen, 1893, cap. III, pp. 19 - 20. Este texto fue originalmente publicado en *Architectural Magazine*, entre noviembre de 1837 y diciembre de 1838, bajo el seudónimo de "Kata Pushin".

4. Podemos encontrar un comentario bastante completo sobre esto en la introducción que hace Attilio Brilli a la edición italiana de *Mornings in Florence*. Cfr. RUSKIN, John: *Mattinate fiorentine*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1984, pp. 17 y 18.

5. Así relata Ruskin su encuentro con este libro: *"...con la ocasión de mi cumpleaños número trece (?), el 8 de Febrero de 1819, M. Henry Telford, el socio de mi padre, me regaló Italy de Rogers, y determinaría la esencia del curso de mi existencia"*, pasaje citado en RUSKIN, John: *Sur Turner*. París: Jean-Cyrille Gode Froy, 1983, p. 9. Traducción al francés de Philippe Blanchard

6. La relación de John Ruskin con Italia es amplia y variada, pero también decisiva para la constitución de sus teorías estéticas. Hay que recordar que sus dos textos sobre arquitectura, *The Seven Lamps of Architecture* y *The Stones of Venice*, están inspirados por la arquitectura de esa nación, la cual se encargó de investigar en sus numerosos viajes al continente.

7. Sobre este tema, RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, capítulo V, *La Lámpara de la Vida*.

8. Sobre el poder evocador de la arquitectura, Ruskin habla en el sexto capítulo de *Las siete lámparas de la arquitectura*, llamado *La Lámpara de la Memoria*.

9. Después del viaje a Italia de 1845, John Ruskin habría cambiado notablemente su modo de dibujar, al reemplazar su inicial estilo pintoresco por uno de carácter documental. Según Ray Haslam, el estilo pintoresco *"... se volvía incapaz de responder a las nuevas inquietudes"*; pues, en el fondo de ellas, había un obsesivo deseo de *recordar* y de *comprender*, y no sólo eso, sino también por *preservar* las desmoronadas joyas de Italia. Cfr. HASLAM, Ray: *"For the sake of the subject: Ruskin and the tradition of Architectural Illustration"*. - En WHEELER, M; WHITELEY, N. (eds.), *The Lamp of Memory: Ruskin, Tradition and Architecture*. Manchester University Press, 1992, pp. 138-165. En este sentido, hay que señalar el interés que tenía Ruskin por la daguerrotipia, técnica que utilizó muchas veces como un complemento para sus dibujos. Este tema lo podemos encontrar desarrollado en LEVI, Donata; TUCKER, Paul: *Ruskin Didatta*. Venecia: Saggi Marsilio, 1997.

Antes de terminar estas notas introductorias, queremos recordar la observación del biógrafo de Le Corbusier, Maximilien Gauthier, al referirse a la contrariedad que experimentó Jeanneret cuando, a su paso por la ciudad de Pisa, esperaba ver el resplandor de los blancos “mármoles inmaculados”, que —al decir del biógrafo—, era sugerido por Hippolyte Taine en *Le Voyage en Italie*. Pero para su sorpresa sólo descubre “...un acariciador espejismo de brunos dorados, de rosas, de azules tenues”¹⁰. Dando un paso más allá, Paul V. Turner,¹¹ en su afán de encontrar un vínculo fructífero entre Jeanneret y Taine, descubre el pasaje preciso de *Le Voyage en Italie* al que hace referencia esta experiencia de Pisa. Es el siguiente: “*Todo es mármol y mármol blanco, cuya blancura inmaculada brilla en el azul*”¹².

Opinión, hasta cierto punto, compartida por Robert De la Sizèranne, quien en su prefacio a la edición francesa del libro de Ruskin *Mornings in Florence*, apuntaba: “*Los grandes palacios con sus piedras grises, las iglesias rayadas de negro y blanco como fichas de dominó, los campanarios fundidos en el azul*...”¹³.

Una frase que, por cierto, no puede sino recordarnos a aquélla con que empezamos este artículo. Sí, entonces las catedrales fueron blancas, completamente blancas, deslumbrantes. El pasaje no da lugar a dudas: la vía redentora, teorizada por Ruskin, otra vez, se había activado.

3

Sabemos que al iniciar este viaje, Jeanneret se hacía acompañar, a lo menos, por tres libros que le guiarían por las ciudades de la Toscana¹⁴. Éstos eran: la guía de Karl Baedeker, *Italie Septentrionale*;¹⁵ *Le Voyage en Italie (1866)* de Hippolyte Taine (1828-1893)¹⁶, y el recién comentado libro de Ruskin, *Mornings in Florence*, (1875-77), en su versión francesa de 1906 titulado *Les Matins à Florence*.

La primera de estas obras es una guía de carácter general, suficientemente documentada y completa como para facilitar el desenvolvimiento del viajero y ponerlo al tanto de eficientes consejos prácticos. Las otras dos obras, en cambio, se plantean directamente como guías especializadas en arte. Si con el autor del segundo de estos libros, el crítico e historiador francés Hippolyte Taine, mantuvo en el transcurso del viaje una relación difícil con quien casi nunca llegó a alcanzar un mínimo acuerdo en sus apreciaciones sobre las obras de arte¹⁷, con el inglés John Ruskin ocurrió todo lo contrario. En efecto, las “enseñanzas” de este último afectaron notablemente la sensibilidad de Jeanneret, mientras que la presencia de su figura, latente desde sus años de estudiante en la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds, se dejó sentir incluso más allá de la eventualidad de este viaje¹⁸. Confirmación de ambos desenlaces encontramos en la carta que Jeanneret escribe a sus padres desde Viena, en Noviembre

10. Esta experiencia —nos aclara, y complementa, su biógrafo— le enseñó a desconfiar de los textos de arte y de las imágenes previas, y a confiar solamente en las “sensaciones personales”. Ver GAUTHIER, Maximilien: *Le Corbusier: Biografía di un architetto*. Bologna: Zanichelli Editore, 1987, pp. 11 y 12.

11. TURNER, Paul V.: *The Education of Le Corbusier: A Study of the Development of Le Corbusier's thought 1900-1920*, tesis doctoral Harvard University, 1971. New York: Garland Press, 1977. Traducción al francés, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme & Mouvement Moderne*. Paris: Macula, 1987, pp. 51 y 52.

12. El ejemplar utilizado por Paul V. Turner es TAINÉ, Hippolyte: *Le Voyage en Italie*. Paris: Julliard, 1965, Vol. II, p. 61. No corresponde según Turner al mismo de Le Corbusier.

13. RUSKIN, John: *Les Matins à Florence, simples études d'art chrétien*. Paris: Librairie Renouard - H. Laurens Éditeur, 1906, pp. V - X.

14. Principalmente lo sabemos por Paul V. Turner, op. cit., pp. 39 y ss. Estos tres libros se encuentran en la biblioteca personal de Le Corbusier, depositada hoy en la *Fondation Le Corbusier* (en adelante FLC).

15. Una referencia a esta guía, en el contexto del viaje de Jeanneret, podemos encontrar en: GRESLERI, Giuliano: “Camere con vista e disattesi itinerari: “Le Voyage d'Italie” di Ch. E. Jeanneret, 1907”, y en GOBBI, Grazia; SICA, Paolo: “Charles Édouard Jeanneret a Firenze nel 1907: Assenze e presente”. Ambos artículos en: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, pp. 9-10 y pp. 27-50, respectivamente.

16. El ejemplar que pertenecía a Le Corbusier —hoy en la Fundación Le Corbusier— fue editado en 1907, el mismo año en que lo compró, al parecer, poco antes de su salida desde La Chaux-de-Fonds con destino a Italia. Sobre la influencia de este libro en Jeanneret. Vid. TURNER, Paul V.: Op. cit. pp. 49-53.

17. Paul V. Turner intenta demostrar que existió una influencia favorable de Taine sobre Jeanneret. Nuestro planteamiento se funda en los no escasos comentarios negativos de Jeanneret sobre este personaje. En su correspondencia desde Italia existe un buen número de ejemplos que nos avalan.

18. Sobre la influencia de Ruskin en Le Corbusier ver SEKLER, Mary Patricia May: *The Early Drawings of Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, tesis doctoral. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1977. De la misma autora se puede consultar: “Le Corbusier, Ruskin, the Tree, and the Open Hand”. — En WALDEN, Russell (ed.): *The Open hand, essays on Le Corbusier*. Cambridge Massachusset and London: MIT Press, 1977, pp. 42-95.

1. Charles-Édouard Jeanneret. *Sarcófagos de Santa María Novela*, acuarela, Florencia, octubre de 1907.

de 1907, en circunstancias en que realiza los preparativos para ponerse a trabajar en las casas para los señores Stotzer y Jaquemet.

"Me he comprado una foto de Ruskin y la he puesto de frente en mi mesa de trabajo. ¡Qué rostro, qué nobleza, qué rectitud! Que no me venga a hablar Taine respecto de este hombre"¹⁹.

Y más adelante,

"Deberíais mandarme también: una Biblia, pequeña, el antiguo testamento en todo caso. Cuando leo a Ruskin o Ch. Blanc me avergüenzo de ser tan ignorante en un campo tan bello"²⁰.

Lo primero que hay que destacar de estos dos pasajes es el "triumfo" definitivo de Ruskin sobre Taine en lo que respecta a captar sus preferencias. Y no podía ser de otra manera. Taine, después de todo, era el heredero del mensaje del filósofo Auguste Comte, y por consiguiente, se había transformado en el más claro representante del pensamiento positivista francés del siglo XIX. Por lo mismo, en el contexto de la historia del arte, era lógico que Taine se mostrara inclinado a preferir el arte del Renacimiento por el de época medieval, destacando del primero, "...las formas claras y puras de la Antigüedad pagana"²¹.

Sin duda, éste era un mensaje que Jeanneret no estaba en condiciones de comprender. Asimilar a conciencia lo que verdaderamente significaban las "formas puras" y la "antigüedad pagana" le iba costar algunos años más de estudio y de esfuerzo para encontrar a los personajes claves en el desarrollo de su formación. Prueba fehaciente de ello lo encontramos en los pasajes que acabamos de citar, y en donde la Biblia, juega un rol bien particular²². En su

conjunto, un material fundamental para continuar sus estudios y complementar el trabajo en las villas ya señaladas.

Si se puede concluir algo con respecto a la impresión que le causara el libro de Taine, a la luz de sus propias palabras, es que ésta era de negatividad. Y muy por el contrario, nos atrevemos a sostener que ellas indican la trascendencia que alcanzó durante el viaje, o incluso antes de éste²³, la lectura de *Les Matins à Florence*, cuyo subtítulo es en este sentido elocuente: *simples estudios de arte cristiano para los viajeros ingleses*.

Por tanto, nada de antigüedad pagana ni de formas puras hay entre sus intereses, pues para eso, le quedaba un largo camino aún por recorrer. Con todo, debemos aclarar que Jeanneret no pertenecía a ese grupo de "turistas en vacaciones de Pascua" que iban a Italia en busca de "un arte infantil e ingenuo, un mundo idílico en que refugiarse de los problemas de su época"²⁴. Éste, que se consideraba uno de los tópicos del momento, al que no era ajeno del todo a Jeanneret, quedaba bastante superado dada la proyección y el significado del viaje en el contexto de su formación. En este mismo sentido, trascendiendo el rol que tenía *Les Matins à Florence* para el turista común —que viajaba en Pascua—, para Jeanneret fue algo más que una buena guía que le indicaba aquello que debía ver. De hecho, fue más bien un libro que le instruía en cómo ver, en cómo aproximarse a las obras de arte. Un texto que además, entre los ejemplos que presentaba, señalaba cómo el arte podía ir empapado de contenidos trascendentes y de un trasfondo cultural con el cual se sentía profundamente identificado, después de lo que había sido su educación formal en La Chaux-de-Fonds.

19. Carta del 17 de noviembre de 1907, BVCdF, LCms 17 (el subrayado no es nuestro). En otra carta, Padua, 24 de octubre, BVCdF, LCms 11, al referirse nuevamente a él, lo hace con estas palabras: "Taine es bien a menudo, tanto peor para él, un perfecto imbécil, y estoy dispuesto a decirselo en su cara".

20. Carta del 17 de noviembre, citada.

21. Pasaje de *Le Voyage en Italie*, citado en TURNER, Paul V.: Op. cit, p. 52.

22. En la carta que Jeanneret escribe desde Padua, el 24 de octubre, pedía a sus padres un baúl con una serie de objetos que le harían falta cuando llegará a Viena: "Por favor, sería bueno que os enterarais del tiempo que mi baúl tardará en llegar a Viena, para prepararlo. Contamos con llegar a la Estación principal en 15 días. Sería preciso poner, si es posible, el Musée d'art, Courdoue et Grenade, Le Caire, Michel-Ange, Rodin (Deutsche Kunst), Anatomie Duval, el librito de los logaritmos de Vega, y otros más, de Ruskin, si de él tengo." Lamentablemente, sus padres olvidaron poner varios libros, que son los que les pide en la citada carta. La Grammaire de Charles Blanc es uno de aquellos libros que al parecer llegó en el primer envío, y que constituirá un caso especial en esta etapa de la formación de Jeanneret.

23. Según el catálogo de los libros de la biblioteca personal de Le Corbusier, elaborado por Paul V. Turner, este libro lo habría adquirido en 1906. El método empleado para fechar la adquisición, se funda en la caligrafía con que Jeanneret firmaba sus libros.

24. GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 111.



1

En síntesis, lo que Ruskin entregaba en su libro era una atmósfera en la cual sumergir las obras que analizaba; sobre todo, porque lograba impregnar sus comentarios de un gran misticismo. Pero, simultáneamente, colocaba al visitante en una posición que le permitía aproximarse a la “realidad” desde el plano esencialmente visual. En este sentido, ya en la primera carta que Jeanneret envió a L'Éplattenier, señalaba lo bien que había captado este aspecto de su mensaje:

*“Esta mañana he visto a Giotto y la Puerta de Oro, Ruskin les decididamente un tipo! enseña a ver, compadezcó a los turistas”*²⁵.

Evidentemente, la compasión que sentía Jeanneret iba dirigida hacia “el desfile de imbéciles, Baedeker en mano”²⁶, que no tenían la oportunidad de comprender –como él– la historia que estaba oculta bajo las formas y que por lo mismo, en muchas ocasiones, pasaban desapercibidas al turista poco atento. Con el relato de las historias que las

obras representaban, Ruskin rescataba desde las sombras de la iglesia a cada uno de los personajes pintados sobre sus muros, trayéndolos otra vez a la vida. Con estos antecedentes podemos empezar a comprender los intereses de Jeanneret en este viaje. Estos, y es lo que queremos dejar en evidencia en este artículo, eran deudores en una no despreciable medida del conjunto de ideas que recibía de los libros de John Ruskin, en particular *Les Matins à Florence*, que le acompañará en su recorrido por algunos de los monumentos de Florencia, permitiéndole acceder a tantas y sensibles observaciones que irán quedando registradas en sus dibujos, acuarelas y cartas²⁷.

4

Entre las acuarelas que Jeanneret realizó en Florencia se destaca, especialmente, una que tiene como motivo un muro lateral del frontis de la iglesia dominica *Santa Maria Novella* (figura 1). En particular, es la visión próxima de

25. Carta desde Florencia, 19 de septiembre de 1907, FLC E2-12-6. En su largo texto, Jeanneret resume las experiencias vividas y las impresiones de aquello que ha visto desde que iniciara su viaje, a principios de ese mismo mes. Días antes, el 14 de septiembre, confiesa a sus padres que aún no puede escribir a su maestro, y les pide que den las excusas pertinentes, ya que sus ideas no están todavía lo suficientemente claras, como para comprometerse con un texto escrito.

26. Carta a los padres, 23 de septiembre de 1907, BVCdF, LC ms 4.

27. Entre estos materiales, debemos destacar la lamentable pérdida del cuaderno que a modo de bitácora Jeanneret llevaba consigo en este viaje. No hallándose noticias de él, ni en los archivos de la Fundación Le Corbusier, ni en la Biblioteca de la Ville de la Chaux-de-Fonds. Si lo encontramos mencionado en varias de sus cartas; en una de ellas, la del 14 de septiembre, dice a sus padres: *Escribo todos los días en mi diario, a medida que las circunstancias me lo permiten; será para mí un buen memorial*. La pérdida de este diario ha sido notada, entre otros, por Giuliano Gresleri. Vid. GRESLERI, Giuliano: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*, op. cit. p. 132, nota 5.

tres nichos pertenecientes a un conjunto mucho mayor que se extiende por todo el exterior de la iglesia, primero cerrando el patio de uno de sus costados y luego formando parte de su cara principal. Sin embargo, los tres nichos en cuestión se encuentran aislados, formando parte de un muro perpendicular a la fachada. La construcción de la iglesia comenzó hacia el año 1246 y se concluyó cerca del 1300. Por su parte, el revestimiento con incrustaciones en mármol verde y blanco que vemos en la acuarela de Jeanneret data de 1350. El resto de la fachada, como se conoce actualmente, es bastante posterior, siendo proyectada por León Battista Alberti.

Situamos este dibujo en una posición destacada porque nos permite demostrar que, en este viaje, los intereses culturales y estéticos de Jeanneret eran claramente excluyentes y que al momento de enfrentarse al desafío de dibujar la fachada de *Santa Maria Novella* se concentra finalmente en un tema bien específico: los tres sarcófagos que vemos entre mármoles blancos y verdes. Ahora bien, el origen de esta clara elección se vuelve evidente si prestamos suficiente atención a un pasaje del libro de John Ruskin que Jeanneret llevaba en su mochila: *Mornings in Florence*. Al inicio de la *Quinta Mañana*, que lleva por título “*La Puerta estrecha*”, John Ruskin escribe:

“Esta mañana, al volver a Santa Maria Novella podréis –ya que deberemos hablar de puertas– observar que la fachada de la iglesia pertenece a dos épocas distintas. La guía Murray que tenéis en las manos la atribuye por entero a aquél más reciente (del cual no conozco la fecha, ni me preocupa), en el curso del cual el arquitecto de un bárbaro Renacimiento elevó las grandes columnas de los lados y la parte principal de la fachada –con su franja de mosaicos y el alto frontón– delante y más arriba de cuanto él creyó conveniente dejar subsistir a la antigua, purísima iglesia dominica.

Os será fácil distinguir la ensambladura imperfecta junto a los pedestales de las grandes columnas y a través

del agradable basamento bicolor, el cual –junto a las dos “estrechas” puertas góticas y la completa serie de tumbas adjuntas a ellas, y a aquéllas laterales no restauradas por la desgraciada estirpe moderna florentina– pertenece al puro estilo gótico del Trescientos y revela una factura exquisita, refinada, y severa, con blasones esculpidos sobre los escudos de manera verdaderamente admirable.

La breve serie de tumbas que se encuentran a la izquierda, aún intacta en sus colores armoniosos y en sus motivos ornamentales de carácter vegetal, me atraían a tal punto que habría querido ponerme a pintarla piedra a piedra, de principio a fin; pero en estos días de triunfante republicanismo no es posible dibujar delante de una iglesia (...) En todo caso, he comprado para el museo de St. George un dibujo de estos tres nichos ejecutados con mayor cuidado del podría haber empleado yo mismo”²⁸.

Después de leer este pasaje, las cosas comienzan a encajar y a tomar sentido. Por un lado, la confirmación del conocido desprecio de John Ruskin por el arte del Renacimiento y su adhesión por el de finales de la Edad Media²⁹. Por otro, la existencia de una referencia explícita en el texto de Ruskin a los tres sarcófagos que llamaron la atención de Jeanneret, al punto de dedicarles especialmente una acuarela. Por tanto, para lo que nos interesa, la acuarela se constituye en una evidencia de que, previo a iniciar su dibujo, sin saber exactamente cuándo, Jeanneret consultó el libro de Ruskin y particularmente, ese pasaje sobre los tres sarcófagos. En un plano más hipotético, la coincidencia de la acuarela de Jeanneret con ese específico pasaje del libro, nos hace pensar que, primero, se sintió cautivado por las palabras del crítico de Oxford y luego, llamado a compartir sus mismos valores estéticos.

Veamos, pues, de qué orden eran esos valores. Para Ruskin, aquellos tres sarcófagos eran algo más que piezas con un valor histórico y estético, ya que estaban

28. RUSKIN, John: *Matinatte Florentine*, op. cit., p. 185. Probablemente, el dibujo mencionado por Ruskin corresponde al realizado por Thomas Mattheus (1842-1942) en ¿1887?, a petición del mismo Ruskin y de E. Burne-Jones. Cfr. CLEGG, Jeanne; TUCKER, Paul: *Ruskin e la Toscana*, Lucca: Fondazione Ragghianti, 1993.

29. Uno de los pasajes donde queda bien de manifiesto la actitud negativa de Ruskin hacia el Renacimiento, lo podemos encontrar en el prefacio a la segunda edición de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) de 1855. En él, Ruskin hace una distinción entre los distintos tipos de admiración que puede producir “la buena arquitectura”. La referencia al Renacimiento se produce cuando Ruskin trata el tema de la *Admiración Arrogante*, y en donde ocupa un puesto especial la *Simetría*, la cual, según Ruskin, está relacionada con la vulgaridad y la estrechez de miras.

cargados de profundos significados al ser contenedores, supuestamente, de los restos de los que consideraba los verdaderos habitantes de Florencia: los *muertos*, los artífices de lo que quedaba de su esplendor. En síntesis, podemos considerar esos tres sarcófagos como la mejor representación de su radical ideología. Desde el punto de vista de John Ruskin "...el Renacimiento era la Caída, la traición a la Edad de la Fe"³⁰. A partir de esta elocuente frase, guiada exclusivamente por criterios de tipo moral, se puede comprender el completo rechazo de Ruskin por los principios del arte renacentista: como su distanciamiento de la naturaleza –fuente de la verdad para el crítico inglés–, su artificialidad, su formalismo, su inexpressividad, la carencia en definitiva de fondo sentimental. Significaba también, y ya era mucho para Ruskin, un supuesto regreso al paganismo. El Renacimiento era denostado por haber vuelto a poner en valor todo aquello que se oponía a la *naturaleza del gótico*³¹.

En cuanto a Jeanneret, su adhesión a las ideas de Ruskin y su consecuente actitud de ignorar las obras del Renacimiento, sólo puede explicarse a partir del sentido profundo que alentaba su viaje, el cual se insertaba en el conjunto de proyectos que su maestro, Charles L'Eplattenier, intentaba implementar en el seno de la comunidad de La Chaux-de-Fonds. Como resulta evidente, en estos planes, muy influenciados por los ideales del *Arts and Crafts* de William Morris, la figura de Ruskin tomaba el rol de un verdadero profeta que más allá de suministrar los principios estéticos que debían guiar sus creaciones artísticas, señalaba el espíritu general que debía imperar

en sus iniciativas, incluyendo entre ellas hasta el carácter de su organización social³². Aquello que Morris había interpretado como una comunidad articulada, fraterna, con un destino común, y lo que es fundamental, donde el arte esté unido a la vida³³; un ideal que los "últimos románticos" consideraban que había cristalizado en la Italia del *Trecento*.

El viaje de Jeanneret a la Toscana además de formar parte de su perfeccionamiento en el campo del arte, "secretamente", si lo podemos decir así, había sido concebido para que también tomara contacto con los vestigios materiales de un claro modelo ideológico. La idea de una comunidad organizada solidariamente estaba en la bases de lo que L'Eplattenier quería implantar en La Chaux-de-Fonds, a partir de la educación que entregaba a sus discípulos, los que en definitiva, le ayudarían a conseguir este objetivo. Por otro lado, esta característica se veía reforzada en el joven Jeanneret por la fuerte carga religiosa imperante en su tradición familiar, especialmente a través de la hermana mayor de su padre, Pauline Jeanneret, profundamente religiosa y con la que, al parecer, intercambiaba libros de John Ruskin³⁴. De este modo la Toscana y en particular la ciudad de Florencia eran para él algo más que un lugar con bellas y emblemáticas obras de arte, pues también se encontraban allí las fuentes de lo que consideraba una cultura, una civilización modélica que podía guiar el futuro desarrollo de su propia comunidad. En este mismo sentido, y para concluir, el arte del Renacimiento, como expresión del individualismo y de la ya también tópica traición a la *Edad de la Fe*, quedaba claramente en los márgenes de sus intereses.

30. GOMBRIGH, E. H: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Op. cit., p. 23.

31. Ruskin había resumido las características del gótico a partir de las siguientes condiciones: 1. Salvajismo o rudeza. 2. Variabilidad o amor al cambio. 3. Naturalismo o amor a la naturaleza. 4. Grotesco o imaginación turbada. 5. Rigidez u obstinación. 6. Redundancia o generosidad. Cfr. RUSKIN, John: *The Stones of Venice*. London: Smith, Haldear and Co, 1851-1853. Vol. II, capítulo VI, *The Nature of Gothic*, p. 154.

32. El compromiso social de Ruskin quedó recogido en varios de sus libros: *Fors Clavigera* (1871-77), *Munera Pulveris* (1873), etc. y, consecuentemente, en sus propias acciones como filántropo, en las cuales invirtió gran parte de la fortuna que había heredado de su padre, creando escuelas, fuentes de empleo, viviendas para obreros, etc.

33. El 20 de febrero de 1910, L'Eplattenier escribía en el periódico *National Suisse*: "...Antaño, los artistas formaban parte de una sociedad viva y activa. Ellos estaban considerados como una pieza indispensable, mientras que en el presente, se les valora, salvo el honor que les es propio, como seres superfluos, ciudadanos de lujo [...] Debemos luchar, por tanto, contra la fealdad, reintegrando el arte a la vida..." Pasaje citado en SEKLER, Mary Patricia May: "Un Mouvement d'Art à La Chaux-de-Fonds. En *La Chaux-de-Fonds et Jeanneret (avant Le Corbusier)*". La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts et Musée d'Histoire, 23 de Mayo, 31 de Julio de 1983, pp. 49-56.

34. Con esta tía solterona, que formaba parte de su núcleo familiar, Jeanneret intercambió varias cartas en el transcurso de su viaje por Italia.



2

2. Charles-Édouard Jeanneret. *Tubalcaín, detalle del Triunfo de Santo Tomás*, acuarela, Florencia, octubre de 1907.

3. Charles-Édouard Jeanneret. *Fachada de Santa Maria Novella*, fotografía, Florencia, 1911.

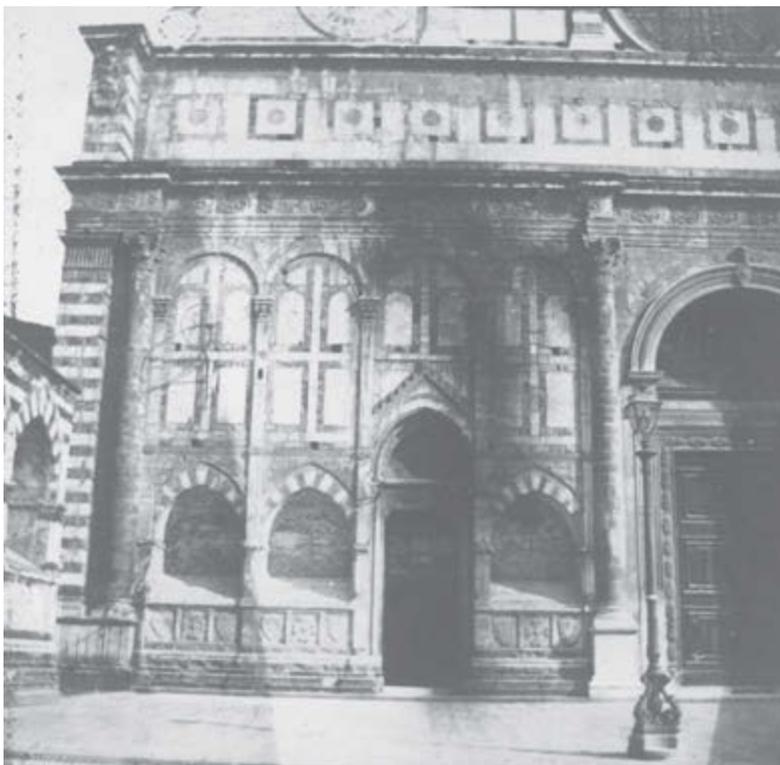
Por tanto, la acuarela de Jeanneret adquiere un rol destacado en nuestro argumento, porque es la manifestación de una cierta voluntad que resume y explica, a la vez, el por qué en el resto de sus dibujos y acuarelas no encontraremos ni un rastro de arquitectura del Renacimiento, o casi³⁵, cuando en Florencia –y no sólo allí, puesto que también visitó Venecia– lo tenía al alcance de las manos y en su mejor calidad. Desde este punto de vista, claramente ideológico, podemos establecer una estrecha similitud entre los intereses de Jeanneret y de Ruskin. Sin embargo, desde un punto de vista más operativo y contextual, sus intereses claramente se distancian, ya que para el crítico inglés ese dibujo de la iglesia dominica tenía un destino esencialmente teórico: un insumo fundamental a la hora de elaborar sus reflexiones; mientras que para Jeanneret, su finalidad era constituirse en fuente y referente de futuros diseños, en el campo del arte ornamental.

En el interior de *Santa Maria Novella* y particularmente en la *Capilla de los Españoles*, Jeanneret realizó un par de dibujos que, con toda probabilidad, fueron impulsados por los antecedentes que John Ruskin entregaba en su libro. Uno de ellos, cuyo motivo hasta ahora no había sido identificado, corresponde a un personaje bastante extraño de la *Alegoría de las ciencias profanas*: Tubalcaín (figura 2). La atención que Jeanneret le otorga a esta figura nos demuestra, nuevamente, con qué atención seguía

la lectura de *Mornings in Florence*, pues allí el crítico la consideraba como una de las reliquias de la vieja pintura por el sólo hecho de mantenerse íntegra³⁶. La figura en cuestión, forma parte del fresco de Andrea Bonaiuti (o da Firenze), llamado *Triunfo* (o Apoteosis) *de Santo Tomás*, que fue pintado entre 1366 y 1368, es decir, después que la *peste negra* asolara la ciudad³⁷.

A partir de esta alegoría pictórica, Ruskin construye un texto que nos orienta, didácticamente, hacia una forma de “aprendizaje” y de una “noble educación” que finalmente nos permite alcanzar una cierta “verdad”. Y sea dicho de paso, el texto en cuestión no es sino una preparación para enfrentarnos a otra serie de pinturas que se encuentran debajo de la obra recién comentada, obra del mismo Andrea Bonaiuti y que representa la *Alegoría de las ciencias sacras* y la *Alegoría de las ciencias profanas*. Como era habitual en Ruskin, su método consistía en extraer un fundamento desde un texto bíblico para utilizarlo como justificación de su opción estética³⁸. Cuando nos habla, por ejemplo, del camino áspero y estrecho y lo compara con la vía amplia y cómoda, está utilizando como trasfondo el contenido de un pasaje del *Nuevo Testamento*, a saber, *Mateo, VII, 13 y 14*, que dice:

*Entrad por la puerta Estrecha;
porque ancha es la entrada y espacioso
el camino que lleva a la perdición, y
son muchos los que entran por ella;*



3

*imas qué estrecha la entrada y qué angosto el camino que lleva a la Vida!; y pocos son los que lo encuentran*³⁹.

Entrada estrecha que también supo representar Bonaiuti, en la misma capilla, con su *Triunfo de la Iglesia militante*, sintético resumen del momento histórico al que, metafóricamente, viajaba Jeanneret en 1907. Un momento en el que la ordenación de la sociedad florentina gozaba de una estructura orgánica, con relaciones fraternales, con un claro destino común y con el arte formando parte de la vida. En efecto, allí vemos cómo quedan perfectamente retratados los distintos “estamentos” del universo eclesiástico que domina la ciudad, cada uno de sus componentes claramente identificados, al igual que sus recíprocas relaciones. Todo aquel despliegue

se verifica mientras en la franja central que recorre la composición, podemos advertir con claridad el *eslabón* que une el mundo terreno y el mundo celestial: la *Puerta Estrecha*, más estrecha aún por la presencia sobre su umbral de un celador, que hace pasar de uno en uno a los elegidos que acceden así, al *Reino de los Cielos*. Se nos hace más claro que los “caminos” aludidos en el texto de *Les Matins à Florence* se han transformado en “puertas”, las cuales, si hacemos uso de la imaginación, pueden ser las mismas que vemos en la fachada de *Santa Maria Novella*: dos diminutas y estrechas puertas –de las que Ruskin también había hecho mención– que flanquean a la amplia y espaciosa puerta diseñada por el “bárbaro” arquitecto del Renacimiento León Battista Alberti (figura 3).

35. Un análisis detallado del encuentro de Jeanneret con la arquitectura del Renacimiento lo encontramos en HIDALGO, Germán: “La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907”. *Annuaire d'études corbuseennes*. Barcelona: Massilia, 2004, pp. 4 - 30.

36. Cfr. RUSKIN, John: *Matinatte Fiorentina*. Op. cit. p. 198.

37. El triunfo al que el título hace referencia, señalaba la nueva actitud que asumía la iglesia con respecto a ciertas sectas heréticas que habían tomado auge después de comprobarse las desastrosas consecuencias de la epidemia. MEISS, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951. Traducción castellana: *Pintura en Florencia Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 116-128.

38. Sobre este método, él mismo se pronunciará diciendo en la introducción de *The Seven Lamps of Architecture*: “Se me ha censurado por utilizar palabras sagradas con demasiada frecuencia. Siento haber causado dolor con ello, pero mi excusa reside en el deseo de que tales palabras fueran la base de todo argumento y la prueba de toda acción” (p. 53).

39. Cita tomada de la *Biblia de Jerusalén*. Se debe señalar que el versículo citado lleva por encabezado *Los Dos Caminos*; nombre que también escoge Ruskin para una de sus conferencias, y que luego, en 1859, se publicó como libro con el título *The Two Paths*.

4. Charles-Édouard Jeanneret. *Vista de Fiesole*, acuarela, septiembre de 1907.

Sin embargo este desenlace no debería sorprendernos si atendemos nuevamente al libro de Ruskin, concretamente, al pasaje en que nos hace entrar en el templo: “*Entrando a la iglesia por la puerta más a la izquierda, o puerta septentrional, y dirigiéndose inmediatamente a la derecha, os será dado encontrar sobre la pared interna de la fachada una Anunciación...*”⁴⁰. Claramente, el recorrido que Ruskin propone nos libera del acceso por la puerta amplia, nos *evita*, por tanto, reconocer y *revivir* ese otro tiempo, el del Renacimiento y por el contrario, nos permite recrear y *revivir* el *original* de la iglesia. Su opción rompe con la axialidad a la que nos pretende someter Alberti y nos *libera* del peso de su carga ideológica pero para introducirnos en la propia. Ésta es la opción que, metafóricamente hablando, escoge Jeanneret: el acceso a un cierto “conocimiento” y una cierta “verdad” por la vía de “La Puerta Estrecha”. Es decir, equivalente a la misma clara y excluyente opción que se evidencia en su acuarela.

Ahora bien, ¿qué consecuencias tuvo para la forma de dibujar de Jeanneret esta clara adhesión a la ideología propuesta por John Ruskin? La respuesta a esta pregunta es amplia y requiere de una extensión que supera con creces la disponible en este artículo. Sin embargo, podemos adelantar algo de ella, en dos sentidos. Por un lado, interpretando la metáfora de *La Puerta Estrecha* como una referencia al *sacrificio* con que se debe pagar el acceso a un determinado tipo de conocimiento. Concretamente nos referimos al esfuerzo de permanecer horas, como tantas veces hicieron Ruskin y Jeanneret, por cierto, frente a un modelo, para dibujarlo y captarlo en su amplitud, en la riqueza y viveza de sus detalles, en la sutileza y profundidad de

sus significados. Actitud paciente que, en el caso del arquitecto de La Chaux-de-Fonds, en la plenitud de su carrera desembocó en un fecundo proceso asociado a la creación: la *recherche patiente*. Un concepto que nos remite directamente a la disciplina y al rigor que implica la mirada atenta y analítica, a la observación certera que supera la dimensión contemplativa y que asume decididamente un sentido propositivo. En segundo lugar, podemos responder a ella, y en completa correspondencia con lo que acabamos de señalar, con una escueta sentencia de John Ruskin que, según John Unrau, ha sido citada con monótona regularidad desde los años 1850s⁴¹.

“*El ornamento es la parte principal de la arquitectura*”⁴².

5

–*Entonces, ¿usted no siente nada ante una puesta de sol?*

–*Claro que sí, es algo muy bello, algo sublime.*

–*En ese caso, ¿por qué no lo pinta?, ¿por qué “se rompe usted los cascos” buscando algo diferente a los admirables motivos que la naturaleza nos brinda del alba a la noche?, ¿sería fácil para Ud. recordarnos las horas inolvidables de reposo o de júbilo pasadas ante esos grandes espectáculos?*

–*Perdone, el arte no es el criado encargado de recordarle al señor las grandes y pequeñas emociones que ha vivido, o la guía Cook de hermosos viajes*⁴³.

En 1923 Le Corbusier escribió junto a Ozenfant el diálogo que acabamos de citar, que forma parte del artículo *Naturaleza y Creación* y que apareció en el número 19 de la revista *L'Esprit Nouveau*. Su contenido nos ayudará a introducir otro elemento constitutivo de la carga

40. RUSKIN, John: *Matinatte Fiorentina*. Op. cit. p. 185.

41. Cfr. UNRAU, John: *Looking at Architecture with Ruskin*. London: Thames and Hudson, 1978, p.13. La cita más notable, por cierto, es la que realiza Nikolaus Pevsner en la primera frase de su libro *Pioneros del diseño moderno*.

42. En el original dice: “*Ornamentation is the principal part of Architecture*”. Cfr. RUSKIN, John: *Lectures on Architecture and Painting*, 1854. Paul V. Turner ha señalado que Jeanneret tuvo conocimiento de este libro antes de 1908, seguramente a partir de una edición inglesa, pues al francés sólo se tradujo dos años después. Cfr. *Conférences sur l'architecture et la peinture*. Paris: H. Laurens, 1910.

43. OZENFANT – LE CORBUSIER: *Nature et Création*, *L'Esprit Nouveau*, nº 19, 1923. Hay traducción al castellano en PIZZA, Antonio (ed.): *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*. Madrid: Editorial El Croquis, 1994, p. 115. El subrayado no es nuestro.

44. Un interesante análisis del viaje de Jeanneret a la Toscana lo encontramos en CRESTI, Carlo: “*Esprit di Toscana*”. – En GRAVAGNUOLO, Benedetto (ed.): *Le Corbusier e l'antico viaggio nell' Mediterraneo*. Nápoles, Electa, 1997, pp. 99-105.



4

ideológica que pesaba sobre Jeanneret en su viaje por la Toscana en el año 1907.

En este diálogo, entre dos personajes aparentemente anónimos y de posturas enfrentadas, podríamos identificar la crítica de Le Corbusier hacia una parte de su propio pasado, entablando así un debate consigo mismo, cuando sólo era el veinteañero Charles-Édouard Jeanneret. El fundamento de esta idea es lo que desarrollaremos a continuación.

Estimamos que algunas de las acuarelas realizadas por Jeanneret en el año siete, estaban destinadas a deleitar a su autor en la representación de aquellos momentos únicos –con puestas de sol incluidas– en que

disfrutó frente al paisaje y las ciudades de la Toscana. En concreto, la acuarela que representa una vista de la ciudad de Fiesole, probablemente tenía como objetivo *retener* la vivencia de una de aquellas tardes cuando se encaminaba a las afueras de la ciudad para verificar la *restitución* de las obras del pasado a su paisaje⁴⁴, como ya lo señalamos en el inicio de este artículo (figura 4). Y efectivamente, así nos lo confirma el relato que hace de esta experiencia a su maestro Charles L'Eplattenier:

“El Sábado fuimos a Fiesole; esta mañana, viendo a Fra Angélico en la Academia, y el Domingo en San Marco, he comprendido y encontrado natural que haya sido así, tal como sus frescos nos lo revelan; habitar Fiesole y

*pintar, ser un monje y sobre todo religioso, no conocer la pintura al óleo y asistir todas las tardes, en la paz de la colina, a la magia de la puesta de sol en la Toscana, por este misterio se debe vibrar, y cuando se tiene un genio como él, no se puede hacer otra cosa que cristos conmovedores, personajes vibrantes y vivos dentro de escenas de éxtasis. ¡Oh! el paisaje del Descendimiento de la Cruz, a la derecha está por estallar el temporal y, a la izquierda, el cielo azul, límpido! Los árboles con las hojas verdes, las colinas pobladas de casitas, coronadas por monasterios, engastados de torrentes y de pueblos con campanarios, torres, cúpulas. Es Fiesole a las seis de la tarde*⁴⁵.

Y describiendo la misma experiencia a sus padres:

*“Ayer, al atardecer, fuimos a la colina que domina Florencia y que vio nacer a Fra Angélico (...) subimos a Fiesole, ha sido maravilloso, una revelación. He comprendido por qué estos grandes del Cuatrocientos fueron como nos lo revelan sus obras: no eran sino unos verdaderos artistas conmovidos delante de una naturaleza digna de ellos. Ellos comprendieron y supieron aprovechar”*⁴⁶.

Leyendo estos pasajes, podemos advertir cómo aquellos elementos que eran de su interés en la acuarela iban quedando definidos y caracterizados con precisión en cada uno de los detalles que nos entrega en el texto; el que por cierto, a su vez, pretende ser la reconstrucción de ese otro paisaje, el que vio representado en el *Descendimiento de la Cruz* pintado por Fra Angélico⁴⁷; “*con sus árboles con las hojas verdes, las colinas pobladas de casitas, coronadas por monasterios, engastados de torrentes y de pueblos con campanarios, torres, cúpulas*”. Pero sin duda, sobre todos ellos, la acuarela de Jeanneret quería evidenciar el síntoma de ese atardecer: el violeta tenue de un sol que se oculta dejando caer la paz en las colinas. Una paz que llega, en su imaginación, como restitución de un tiempo y del que sólo sobreviven los elementos *inmutables* del paisaje; cielo, tierra, sombras, y sol. En esta

constatación, encuentra la certeza de que está viviendo una experiencia equivalente a la que pudo gozar Fra Angélico, o los constructores de *Santa Maria Novela*.

Todavía más, ese recurrente hacer notar, rayando en lo obsesivo que encontramos en varias de sus cartas,⁴⁸ de que son las seis de la tarde, también es símbolo de lo que ya propusiera John Ruskin como la principal gloria del paisaje Toscano: su extrema *melancolía*. Las seis de la tarde –en el contexto de la vivencia que experimenta Jeanneret– representa la llegada de quien verdaderamente puebla aquel paisaje: *el ocaso*, símbolo que ya ha devenido en tópico de la *muerte*. Ésta, por último, es utilizada para la evocación de un paisaje, el más lejano que se puede imaginar, pero que nos es traído o restituido por la reconocible intensidad de la luz del sol en un equivalente atardecer.

*“Esta tarde he llegado a las 6 1/2 (era ya oscuro) con un tiempo maravilloso; he asistido en esta enorme llanura a un atardecer emocionante, en silencio, mirando, soñando, y marchándome muy lejos en lo ignoto de los años”*⁴⁹.

Desde el punto de vista de la arquitectura, sin duda, el ornamento fue el objetivo principal que impulsó y motivó el viaje de Charles-Édouard Jeanneret a la Toscana en el año 1907. El ornamento entendido pues como síntesis suprema de dibujo y edificación, es decir, entendido el ornamento como “la” Arquitectura. Por otro lado, es la condición *sublime* de la puesta de sol, del crepúsculo, del atardecer, lo que constituía un interés suficientemente potente como para canalizarlo a través de su actividad de pintor. Y en cuanto tal, era la imagen que evocaba un estado del mundo, tal vez, el inevitable presentimiento del conflicto bélico que vendría. Estos intereses hacían parte de un ideal, incuestionablemente ligado al pensamiento de John Ruskin, que en la mente y en el espíritu de Jeanneret había encontrado un lugar donde anidar, pero donde sólo por muy poco tiempo más podría mantenerse a salvo. ■

45. Carta a L'Eplattenier. Florencia, 19 de septiembre de 1907. FLC, E2-12-16.

46. Carta del 14 de septiembre.

47. Con respecto a esta pintura, conocida también como *Retablo de Santa Trinità*, se ha comentado “...la persistencia en ella de cierta nostalgia gótica (sobre todo en el grupo de mujeres de la izquierda)”. Cfr. *La obra pictórica completa de Fra Angélico*. Barcelona-Madrid: Noguer-Rizzoli Editores, 1972, pp. 99-100. Clásicos del Arte, N° 26.

48. Esta constante referencia a la hora del ocaso, la hemos encontrado en un total de cinco cartas, considerando las enviadas a sus padres y a su maestro Charles L'Eplattenier. Singularmente detallado es el relato que hace del atardecer vivido ante la catedral de Pisa, en la cual describe los variados colores que irradian de su fachada, cuando, en realidad sólo esperaba el resplandor, único, del blanco que comentaba Hippolyte Taine.

49. Carta desde Bolonia, 18 de octubre de 1907, BVCdF, LC ms 9.

Bibliografía

- CLEGG, Jeanne; TUCKER, Paul: *Ruskin e la Toscana*. Lucca: Fondazione Ragghianti, 1993.
- CRESTI, Carlo: "Esprit di Toscana". -En GRAVAGNUOLO, Benedetto (ed.): *Le Corbusier e l'antico viaggio nell' Mediterraneo*. Nápoles, Electa, 1997, pp. 99-105.
- GAUTHIER, Maximilien: *Le Corbusier: Biografía de un arquitecto*. Bolonia: Zanichelli Editore, 1987.
- GOMBRICH, E. H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- GRESLERI, Giuliano: *Le Corbusier. Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Édouard Jeanneret fotografo e scrittore*. Venecia: Marsilio Editori / Fondation Le Corbusier, 1984.
- GRESLERI, Giuliano: "Camere con vista e disastri itinerari: "Le Voyage d'Italie" di CH. E. Jeanneret, 1907". -En: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, pp. 9-10.
- GOBBI, Grazia; SICA, Paolo: "Charles Édouard Jeanneret a Firenze nel 1907: Assenze e presente". En: *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, pp. 27-50.
- HASLAM, Ray: "For the sake of the subject: Ruskin and the tradition of Architectural Illustration". -En WHEELER, M; WHITELEY, N. (eds.), *The Lamp of Memory: Ruskin, Tradition and Architecture*. Manchester University Press, 1992.
- HIDALGO, Germán: La constatación de un aprendizaje. El viaje de Ch-E. Jeanneret a Italia en 1907. *Annuaire d'études corbusiennes*. Barcelona: Massilia, 2004, pp. 4 - 30.
- HIDALGO, Germán: *La arquitectura del croquis. Dibujos de Ch-E Jeanneret en Italia, 1907 y en Oriente, 1911: un estudio de sus antecedentes*. Director: Josep Maria Rovira. Universidad Politécnica de Catalunya. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Junio 2000.
- LE CORBUSIER: *Quand les cathédrales étaient blanches*. Paris: Plon, 1937. Traducción al castellano: *Cuando las catedrales eran blancas*. 2ª ed. Buenos Aires: Poseidón, 1958.
- LE CORBUSIER. *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venecia: Cataloghi Marsilio, 1987, fig. 23. Catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Palacio Pitti, Florencia, entre el 11 de abril y el 17 de junio de 1987.
- LEVI, Donata; TUCKER, Paul: *Ruskin Didatta*. Venecia: Saggi Marsilio, 1997.
- MEISS, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951. Traducción castellana: *Pintura en Florencia Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza, 1988.
- OZENFANT - LE CORBUSIER: *Nature et Création, L'Esprit Nouveau*, nº 19, 1923.
- PIZZA, Antonio (ed.): *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*. Madrid: Editorial El Croquis, 1994.
- RUSKIN, John: *The Poetry of Architecture: or the Architecture of Nations of Europe Considered in its Association with Natural Scenery and National Character*. London: George Allen, 1893.
- RUSKIN, John: *The Stones of Venice*. London: Smith, Haldear and Co, 1851-1853.
- RUSKIN, John: *Les Matins à Florence, simples études d'art chrétien*. Paris: Librairie Renouard - H. Laurens Éditeur, 1906.
- RUSKIN, John: *Sur Turner*. Paris: Jean-Cyrille Gode Froy, 1983.
- RUSKIN, John: *Mattinate Fiorentine*. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.
- RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989.
- SEKLER, Mary Patricia May: *The Early Drawings of Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, tesis doctoral. New York and London: Garland Publishing, Inc., 1977.
- SEKLER, Mary Patricia May: "Le Corbusier, Ruskin, the Tree, and the Open Hand". -En WALDEN, Russell (ed.): *The Open hand, essays on Le Corbusier*. Cambridge Massachusset and London: MIT Press, 1977, pp. 42-95.
- SEKLER, Mary Patricia May: "Un Mouvement d'Art à La Chaux-de-Fonds. En *La Chaux-de-Fonds et Jeanneret (avant Le Corbusier)*". La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts et Musée d'Histoire, 23 de Mayo, 31 de Julio de 1983.
- TURNER, Paul V.: *The Education of Le Corbusier: A Study of the Development of Le Corbusier's thought 1900-1920*, tesis doctoral Harvard University, 1971. New York: Garland Press, 1977. Traducción al francés, *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme & Mouvement Moderne*. Paris: Macula, 1987
- UNRAU, John: *Looking at Architecture with Ruskin*. London: Thames and Hudson, 1978.

Germán Hidalgo Hermosilla Calama, Chile, 1964. Arquitecto (1991), Pontificia Universidad Católica de Chile; doctor arquitecto (2000) ETSA Barcelona UPC. Profesor asociado y Coordinador del Área de Representación (desde 2001) en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado workshops en la Facoltà d'Architettura, Università degli Studi Roma Tre (2004 y 2007). Impartido conferencias en la Universidad Católica de Córdoba (2002); en la Maestría de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (2007 a 2009). Ponencias en el "13 International Planning History Society", Chicago (2008); en el Seminario Internacional "Las Artes y el Pensamiento Actual", Instituto de Investigaciones Estética, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2008). Ha publicado artículos en *Planning Perspective*, Vol. 24, N° 3, Julio de 2009; *Revista ARQ*, n° 74, Abril 2010, (en colaboración). Actualmente realiza una investigación Fondecyt sobre la representación planimétrica de Santiago 1910.

ASPLUND, PEREGRINACIONES Y AÑOS DE PREGUNTAS

ASPLUND, THE YEARS OF WANDERING AND WONDERING

Pablo López Santana

RESUMEN El movimiento Romántico Nacional se distinguió en Suecia de la misma corriente en otros países y del mero nacionalismo, al promulgar una visión del mundo progresista apostando por el cambio, en lugar de una visión inmovilista pastoral-agraria que lo caracterizaba como conservador en otros lugares. En su enfrentamiento con la industrialización y los nuevos estándares de vida a caballo entre los siglos XIX-XX, cristalizaron los movimientos liberales de enseñanza que posibilitaron las rupturas con la enseñanza académica imperante, hecho aprovechado por las vanguardias para erigirse como nuevo paradigma. En la situación de aislamiento de los países escandinavos, figuras como las de Asplund, Bergh o von Heidenstam aprovecharán la situación para sentar las bases de una conciencia nacional basada en las tradiciones, que articule la identidad de su pueblo ¿En qué medida sus estancias en el extranjero convirtieron este sentimiento de nostalgia en una necesidad vital? La obra de Asplund en relación a sus viajes ejemplifica el sentido que para un sueco supone estar lejos de su tierra así como la necesidad de reconciliación con sus orígenes que experimenta en su regreso al hogar, así como la aceptación parcial que el espíritu racionalista tuvo en la Suecia de la época. En el acomodo de influencias externas adquiridas en un lenguaje verdaderamente nacional se encuentran parte de las explicaciones a los enigmas que el trabajo de Asplund dejó suspendidos en el tiempo.

PALABRAS CLAVE Escandinavia, Romanticismo Nacional, Asplund, Viajes

SUMMARY The National Romantic movement in Sweden was distinguished from the same trend in other countries and from mere nationalism, by promulgating a vision of the progressive world and committing to change, instead of the ultra-conservative, pastoral-agrarian vision characterized in other places. Its confrontation with industrialization and the new standards of life between the XIXth and XXth centuries, crystallized the liberal educational movements which enabled the ruptures with the prevailing academic line, a fact taken advantage of by the avant-garde to form a new paradigm. In the isolated situation of the Scandinavian countries, figures such as Asplund, Bergh or von Heidenstam, would take advantage of the situation to lay the foundations of a national conscience, based on traditions which articulated the identity of their people. To what extent did their stays abroad turn this feeling of nostalgia into a vital necessity? The work of Asplund, in relation to his journeys, exemplifies the sense that a Swede might have when far from his homeland, as well as the need experienced on his return home for reconciliation with his origins, and the partial acceptance of the rationalist spirit in the Sweden of that time. The explanations to the enigmas that the work of Asplund has left suspended in time lie partly in the adaption of acquired external influences in a truly national language.

KEY WORDS Scandinavia, National Romanticism, Asplund, Journeys

Persona de contacto / Corresponding author: santana@santanayvicente.com. Arquitecto. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

AZUL Y AMARILLO.

La existencia de un estado no deja de ser un acuerdo de toda la gente, todos los días. Es decir: una abstracción supeditada a un consentimiento. Sin embargo, en la tradición secular, el concepto de nación es mucho más complejo, e indiferente a los dictámenes humanos. Su motor es la identidad nacional, que es sentimiento de individuo en el seno de un grupo. En Europa han coexistido dos modelos de “creaciones nacionales”: uno el galo basado estrictamente en un acuerdo social que defina a la ciudadanía y, el otro, el bávaro en el que la afinidad y la costumbre consolidan a los miembros de la sociedad. Mientras que nosotros estamos familiarizados con el patrón francés, el alemán ha dado lugar al nacionalismo de Europa central y del este, y al de la Europa que para nosotros es la periferia del continente: Escandinavia¹.

La nacionalidad como constructo social y cultural ligada unívocamente a una región, que ha llegado a nuestros días, tiene sus orígenes modernos en el siglo XIX. En el

caso de Suecia, el retraso de la industrialización propició una inversión de valores: con la primera modernización en las décadas de 1880 y 1890, la menos “avanzada” sociedad sueca veía los aires depresivos que trajo el desarrollo industrial en la Europa de mitad del XIX (colapsos económicos, incremento de polarización de las políticas sociales, etc.), lo que propició un rechazo a la modernización desde sus comienzos, que marcó el arte nórdico del cambio de siglo². Un arte profundamente local iba a ser visto como un camino de privilegiada universalidad, así la social-democracia que defendían los artistas suecos vinculó, como en ninguna otra región, el progreso y la defensa de derechos a las raíces y la recuperación de valores tradicionales, retroalimentándose ambas en el desarrollo artístico, arquitectónico y social de la época³. En este clima político-intelectual, las naciones nórdicas intensificaron su espíritu nacionalista y ofrecieron una nueva atención a las tradiciones autóctonas, estableciendo el devenir de las creaciones de los años venideros a través del movimiento llamado Romanticismo Nacional⁴.

1. Históricamente la diferencia entre los dos modelos se hace patente en los distintos requisitos para obtener la ciudadanía en Francia y en Alemania: mientras que cualquiera nacido en suelo francés era ciudadano francés, en Alemania sólo aquellos de parentesco alemán podían reclamar la nacionalidad. Cf. VON HERDER, Johann G.: *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, Nueva York: Bergman Pub. 1973 (o.1880) y KOHN, Hans: *The idea of nationalism: A study in its origins and background*, NY: McMillan, 1944, pp. 330 y ss. Para una comprensión sobre el nacionalismo escandinavo ver el capítulo “Nationalism and scandinavianism” en DERRY, Thomas K.: *A history of Scandinavia*, Minnesota: Un. Minnesota Press, 1979. pp.: 220-249.

2. “...fue un buen momento, cuando la industria y comercio hacían muchos negocios y el dinero era tan abundante como la hierba y todas las personas querían comer bien. Entre 1872 y 1878, todo lo que uno escuchaba eran artículos de sindicalistas y órdenes de detención, billetes falsos y jubilaciones. Todo lo sueco estaba en sombra...”. STRINDBERG, August: *Röda rummet*. Estocolmo: Bokforlaget Aldus, 1971 (o.1879). En el año en que Strindberg escribió su novela, unas revueltas sindicales socialdemócratas salpicaron al país, abrazadas por los artistas que sentían cómo los valores burgueses salvaguardados por las Academias imponían estéticas pasadas como dominantes.

3. En este sentido vid DRACHMANN, Povl: *The industrial development and commercial policies of the three scandinavian countries*, Londres: Oxford & Clarendon Press, 1915. Para una comprensión de cómo las políticas progresistas estaban auspiciadas por la recuperación de valores nacionales ver VARNEDOE, Kirk: “Nationalism, internationalism and the progress of scandinavian art”, en VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983. pp.: 7-26.

4. El movimiento también es conocido como Realismo Nacional o Naturalismo Romántico. Para un estudio del mismo vid MILLER, Barbara L.: *National romanticism and modern architecture in Germany and scandinavian countries*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 2000.



1

Para comprender las bases del movimiento es imprescindible un conocimiento más o menos profundo de la idiosincrasia sueca, el espíritu nórdico y los valores que han caracterizado a la cultura del norte⁵, especialmente, para sentir cómo esta corriente sólo pudo nacer en Escandinavia y, concretamente, en el cambio de siglo. Tres son los pilares que sustentan al Romanticismo Nacional: el concepto de *habitus* vincula el sentimiento nacional al ambiente nativo, creando una simbiosis entre el habitante y la tierra natal: una tierra que es naturaleza originaria y esculpe el temperamento nacional; la búsqueda del *rettförd* arraigada en el sistema de valores suecos en forma de equidad, humildad y sentido colectivo⁶ (aquí es donde se encuentra con el activismo social); y la nostalgia del *hemlägtan* (anhelo al hogar) que suspira eternamente el que está lejos por regresar al regazo de los otros dos valores. La lejanía, así, exalta visceralmente estas tres dimensiones: potencia la nacionalidad del sueco. De esta forma, el viaje para el nórdico subvierte su prolífica misión y, el aparente influjo internacional, se convierte en despertar nacional⁷ (figura 1)

El viaje ha sido complemento por excelencia de la formación artística y técnica del individuo occidental y, en los siglos que antecedieron al XX, la dificultad en el trasvase de información lo convertía en imprescindible para quien gustara de ofrecerse moderno, trasladando a su tierra las últimas corrientes extranjeras. Frente a esta necesidad, la posición de aislamiento de las naciones nórdicas respecto al continente situaba a sus habitantes al margen

de cualquier flujo intelectual en comparación con el resto de las naciones y, así, pocas de ellas tienen una mayor tradición errante que la sueca: desde Santa Brígida a sus héroes nacionales todos terminan cruzando el Báltico⁸.

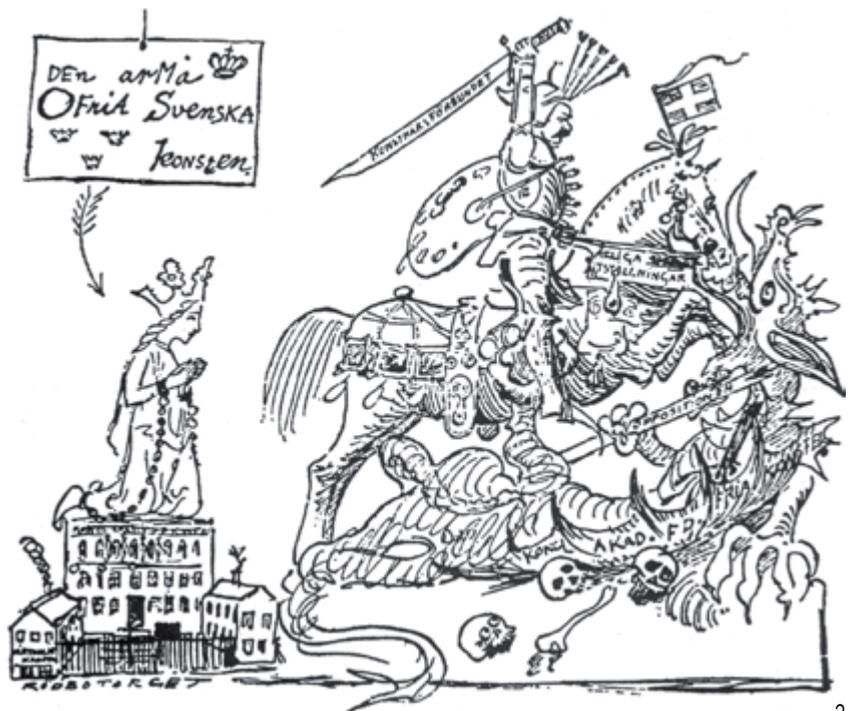
La formación en la Suecia del XIX estaba anclada en el academicismo europeo. El estado becaba a sus estudiantes con viajes a Europa al final de su formación académica: Roma había sido su Meca hasta 1848 y, entre 1850 y 1865, todos peregrinaron a Dusseldorf o Múnich hasta que las políticas bélicas de los germanos hicieron que los patrocinios del rey Karl XV mirasen a París, cuna de la modernidad europea, hasta el cambio de siglo⁹.

PARALIPÓMENOS EN ASPLUND

Gunnar Asplund vino al mundo en Estocolmo en 1885, coincidiendo con el regreso definitivo del periplo parisino de Carl Larsson y dos años antes del de Verner von Heidenstam. En concreto un veintidós de septiembre, una semana después de la inauguración de la exposición "Opponenterna" (Los Oponentes) en el Salón Blanch de París¹⁰, que precipitó la formación por parte de Bergh del paraoficial Sindicato de Artistas: algo más que la *serendipia* puede justificar tal alineación de acontecimientos y su influencia en la personalidad y vida de Asplund. Como recuerdo hipnótico, años más tarde, tras completar sus estudios en el KTH de Estocolmo y, al considerar desfasadas las enseñanzas y metodologías de la Academia Nacional, un puñado de *opponentes* –liderados por Asplund– abordaron a los arquitectos más influyentes de

1. "Baile del solsticio" [Anders Zorn, 1897 (Nationalmuseet, Estocolmo)] "...el culto único de los suecos a la luz, su intoxicación de la danza, la intoxicación del amor...", en "Svenska själar på förslag", *Dager Nyheter*, 27 de marzo de 1993, p. 17. El periódico sueco mantuvo un concurso donde el cuadro de Zorn de su región natal de Dalarna fue nombrada la obra de arte "más" sueca de la historia.

2. "San Jorge y el dragón" (Carl Larsson, 1886 - Catálogo de exposición del Sindicato de Artistas). Muestra el edificio de la Real Academia de Bellas Artes bajo una mujer con el cartel "el arte sueco aún privado de libertad" Blandiendo la espada del sindicato y llevando una paleta a su espalda, "San Jorge" ataca al dragón de la academia, quien ha sido ya alcanzado por una lanza que lleva inscrita la palabra "oposición".



2

la época para que fueran sus tutores en la liberal Klara Skola, emulando el proceso de ruptura que anteriormente habían protagonizado sus compatriotas artistas de la colonia nórdica en París¹¹. Muy probablemente la Klara Skola fue el acontecimiento que diferencia a los dos viajes de estudios más conocidos de Asplund: el oficial y estatalmente becado viaje a Alemania y Bélgica en 1910 para el estudio de un nuevo material de revestimiento, y el autofinanciado viaje a Italia y Túnez entre 1913 y 1914,

más experimental que académico. Entre ellos, en el verano de 1912, recorrió todo su país natal¹² (figura 2).

El carácter de su viaje al sur, por libre y a la medida de sus inquietudes personales, provocó que sólo nos hayan llegado los dibujos y anotaciones que Asplund hizo en sus cuadernos y no los informes que reclamaba el estado al patrocinar una estancia, lo que, en cierto modo, nos ha permitido comprender las verdaderas preocupaciones que, más adelante, fueron desarrolladas a lo largo de su

5. Vid KENT, Neil: *The soul of the north. A social, architectural and cultural history of the Nordic Countries*. Londres: Reaktion Books, 2001 (o.2000).

6. Para una explicación del determinismo geográfico del *habitus* en el que creían los artistas suecos de la época vid FACOS, Michelle: *Nationalism and the nordic imagination. Swedish art of the 1980s*. Londres: Un. California Press, 1998. pp.: 28 y ss. Reflejado en los nombres más comunes suecos relacionados con su naturaleza: Björn (oso), Dag (día), Stig (sendero), Englund (pradera de bosques), Alström (corriente de arroyo), Dalgren (valle de pinos) o Lagerlöf (hoja de laurel). Por otro lado, aunque la palabra *rettfærd* es noruega, el término se emplea en la cultura sueca. Cf. DAHL, Hans F.: "Those equal folk", en *Daedalus*. 1984. Oslo. vol. 113, nº1. p. 95.

7. La actitud de los nórdicos ante el viaje se refleja en la anécdota apócrifa de los dos artistas suecos que se encuentran en la vuelta a casa de sus periplos por Francia e Italia: "¿Qué hiciste en Italia?", le pregunta el parisino, "Aprendí, entre otras cosas, a amar a Suecia". (Narrado en JOSEPHSON, Ragnar: *Nationalism och Humanism*, Estocolmo: Bonnier, 1935. p. 112).

8. Referido a la novela de Verner von Heidenstam de 1901, *Helliga Brigittas pilgrimfard* (La peregrinación de Santa Brígida).

9. En 1864 las tropas alemanas de Bismarck invaden Dinamarca, aunque este hecho fuese detonante para el cambio de destino, el matiz de que Karl XV fuera primo segundo materno de Napoleón III, emperador de Francia, no debió ser baladí. Según Braun, la migración a la capital francesa vino provocada por la humillación que recibió el arte nórdico en la exposición de París de 1878 (BRAUN, Emily: "Scandinavian painting and the french critics", en VARNEDOE Kirk (ed.): Op. cit. pp.: 67-75).

10. FACOS, Michelle: Op. cit. pp. 16 y ss.

11. Para la ruptura con las Academias estatales vid LINDWALL, Bo: *Artistic revolution in nordic countries*. En VARNEDOE, Kirk (ed.): Op. cit. pp.: 35-42. Para el proceso de formación de la Klara Skola vid LINN, Björn: "Gunnar Asplund och det Nordiska Ljuset" en AA.VV.: *Asplund, 1885-1940. Arsbok*. Estocolmo: Arkitekturmuseet, 1986. pp.: 78-93. Para la colonia de artistas nórdicos en París vid HEDSTRÖM, Per: "Les beaux-arts en Suède de 1870 à 1914" en SCOTTEZ DE WAMBRECHIES, Annie (ed.): *Echappées nordiques*. Lille: Palais des Beaux Arts-Somogy, 2008. pp.: 141-211.

12. Además de estos viajes y los que tuvo que realizar por motivos laborales, visitó en varias ocasiones los países escandinavos con sus alumnos de la Escuela Tecnológica. En este sentido, vid ENGFORS Christina: *E.G. Asplund. Architect, friend and colleague*. Lälholm: Arkitektur Förlag, 1990, pp.: 99-107.

3



3. Arriba, Pauli pintando al fresco (George Pauli, 1906, Nationalbank, Estocolmo). Abajo, capilla de la Santa Cruz, Fresco "Vida, muerte, vida" de Sven Erixson (Gunnar Asplund, 1935-40, Crematorio del Bosque, Estocolmo). "...la nave principal con arcos realzados y decoraciones moriscas trenzadas. En las paredes el mosaico está sobre un fondo de oro, dividido en cuarteles, y cada campo con una escena de figuras del Antiguo Testamento; la vida de Cristo y los Apóstoles (...) uno percibe lo necesario o lo conveniente que es tener superficies curvas con el final de todos los rincones y esquinas también redondeados..." (Asplund de la Capilla Palatina del Palacio Real de Palermo (10-02-1913). MORENO MANSILLA, Luis (ed.): *Cuaderno de Viaje a Italia de 1913*. El Escorial: El Croquis, 2002. p. 291.

carrera. Sin embargo es difícil hablar de influencias en la obra de Asplund ya que su arquitectura fue reaccionaria bajo una constante de honestidad: el seguidismo y la simplificación le fueron ajenos. Más bien, sus viajes le reafirmaron en sus convicciones despertándole, paralelamente, inquietudes para resolver en su comprender nacional. Su autonomía permite entender su carrera mediante lecturas retroactivas, donde algunos motivos retornan reflexionados en un nuevo contexto, mientras que otros se transforman progresivamente. Su obra es materia, pero también sueños, psicología y emociones¹³, en contraste con la certidumbre edilicia de la industrialización y la tecnocracia unidimensional del Movimiento Moderno sin que por ello lo desechara como fuente formal¹⁴. Es más, un estudio sobre la obra de Asplund arroja también nueva luz sobre las fuerzas culturales en conflicto en el periodo que precedió al Movimiento Moderno y a la propia corriente en sí¹⁵.

Probablemente, estos primeros viajes de su vida, junto con el de su luna de miel a Dinamarca¹⁶, no cambiaron la sensibilidad arquitectónica de Asplund, formada desde muy temprano como muestran la selectividad de los dibujos que iba realizando por el Mediterráneo y las notas en Alemania. Pero de ellos se desprende su interés por las superficies, el color y la dualidad interior-exterior en sus viajes al extranjero, mientras que sus travesías por Escandinavia le permitieron profundizar en la arquitectura nativa y la importancia del paisaje y la luz nórdica para su cultura. En el acuerdo de todas sus impresiones y en su aplicación según el caso encontramos algunas respuestas a las cuestiones que Asplund dejó abiertas en la ejecución de su obra.

Así, las notas, dibujos y bocetos de Asplund en su estancia por el Mediterráneo evidencian un interés tanto en el tratamiento de las superficies como de los motivos decorativos y de ornato: no sólo dibujó fachadas, esculturas y fuentes, sino despieces de carpinterías, grabados, murales, mosaicos, detalles de labra... dotándolos de significado en su obra posterior. En este orden, la pintura mural, así como el embellecimiento de los edificios mediante la inclusión de experiencias artísticas en ellos, había sido empleado por pintores del Romanticismo Nacional como Carl Larsson o Prins Eugen para infundir un espíritu autóctono a finales del XIX mediante temas de naturaleza y tradición sueca. De esta forma, la labor de Asplund con las superficies que es manifiesta en la integración de otras disciplinas artísticas en sus edificios (mediante pinturas murales, frisos y escayolas) como en el propio tratamiento del espacio en tanto forma y policromía, tiene una doble vertiente originaria: la de una reafirmación de principios oriundos inherentes al arte sueco a través de lo experimentado en el extranjero¹⁷ (figura 3).

Cine Skandia.

En el cine Skandia, que conceptualmente no deja de ser un espacio doblemente interior (una caja dentro de una caja), el tratamiento cromático del techo le permite una ambigüedad espacial que rompe la relación binaria

interior-exterior: la oscuridad de la bóveda que cubre la sala de proyecciones, permite entenderla como un cielo anochecido en el que aparecen *La Luna* de Gunnar Torhamn (el altavoz) y las luces suspendidas como corte celestial. En sintonía con la recuperación de los valores románticos, Asplund trabajaba con la arquitectura y la naturaleza intercambiando motivos sin dejar de representar la dualidad básica que su oposición simbolizaba según los parámetros tecnocráticos de la industrialización más ferviente.¹⁸ Así, los espectadores, que van adentrándose progresivamente en la ambientación pantagruélica creada por Asplund a través de un cuidado sistema procesional, al finalizar su recorrido y tras pasar la calle que penetra en el vestíbulo mediante el pavimento; la rotonda de las estrellas que anticipa el tema del cielo de la sala final; la *Vía Láctea* de Engström sobre las escaleras y elegir penetrar por una de las misteriosas puertas rojas que sobresalen en los antepalcos, embocan una sala de proyección donde, mediante el recurso *atectónico* de hacer desaparecer el techo mediante el color oscuro empleado, Asplund elimina referencia alguna de altura, lo que le permite introducir elementos deliberadamente fuera de escala y de posición que modifican las proporciones de la sala en lo que se ha llamado *ausencia de distancia*¹⁹. El origen de la arquitectura Asplund lo encuentra entre lo construido y el cielo suspendido en las alturas, en el

13. Para este tipo de lecturas en su obra vid WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Barcelona: Júcar Universidad, 1992 (o.1980).

14. FANT, Ake: "Nagra aspekter pa Stockholmsutställningen 1930", en AA.VV.: *Asplund, 1885-1940. Arsbok*. Ed. cit. pp.: 66-77.

15. Cf. MATTSO, Helena y Sven O. WALLENSTEIN: *1930-1931. Den svenska modernism vid vägskälet*. Estocolmo: AXL, 2009.

16. Asplund se casa con Gerda Sellman y, en otoño de 1918, recorre Dinamarca en bicicleta. En la isla de Mon visitó Hytten (la cabaña) influyéndole notablemente. Vid ASPLUND, Erik G.: "Literatur, Liselund", en *Arkitektur*. marzo de 1919. Estocolmo. pp.: 45-46.

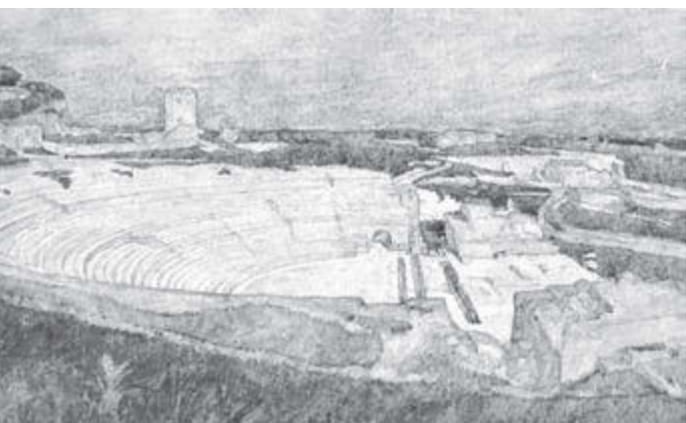
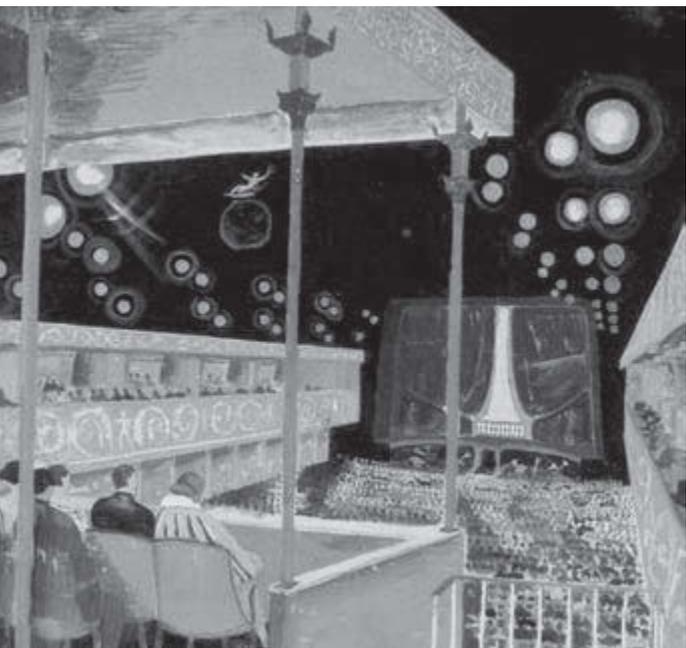
17. "...un cielo claro y profundo con tal tonalidad en su color que constantemente estoy imaginando el cielo como una vasta cúpula pintada de azul..." Asplund sobre Túnez (03-03-1913) MORENO MANSILLA, Luis (ed.) Op. cit. p. 313. Mientras que la mayoría de sus contemporáneos en sus viajes por el Mediterráneo destacaban la blancura de las superficies (como Le Corbusier o Adolf Loos), la insistencia de Asplund en el color es uno de los aspectos que hicieron su estancia en el sur diferente. Sobre la policromía en la obra de Asplund vid LYN, Francis E.: "Mediterranean resonances in the work of Erik Gunnar Asplund" en LEJEUNE, Jean-Françoise y Michelangelo SABATINO (eds.): *Modern architecture and the vernacular dialogues and contested identities*. Nueva York: Routledge, 2010. pp.: 213-230. Además, la creencia de la influencia positiva que un edificio "bello y coloreado" tiene sobre la persona había calado tan hondo en la sociedad sueca que, un decreto parlamentario de 1897 (aún vigente en nuestros días) estableció que el 1% de los presupuestos para edificios públicos fueran dedicados al embellecimiento artístico, lo cual explica la colaboración que Asplund mantuvo en toda su obra pública con diversos artistas suecos de la época.

18. Aalto y Asplund tuvieron su primer encuentro en el Cine Skandia: "...tuve la impresión de que esta era una arquitectura en la que los sistemas ordinarios no habían servido de parámetros. Aquí el punto de partida era el hombre, con todos los innumerables matices de su vida emocional, y la naturaleza" AALTO, Alvar: "E.G. Asplund in Memoriam". En SCHILDT, Göran (ed.): *De Palabra y por Escrito*. El Escorial: El Croquis, 2000 (o.1940), p. 334. El propio Aalto reconoce la influencia notable en la época del Skandia en su artículo de 1928 (AALTO, Alvar "Un Cine Racional". En SCHILDT, Göran. (ed.) Op. cit. (o.1928), p. 92).

19. CORNELL, Elías: "El Cielo como una Bóveda", en ALHBERG, Hakon: *Gunnar Asplund, Arquitecto. 1885-1940*. Madrid: COAAT, 1982 (o. 1961) p. 83.

4. Arriba: Acuarela Cine Skandia (Gunnar Asplund, 1922-23, Estocolmo). Abajo: Acuarela del Teatro de Taormina (Gunnar Asplund, 1914). "...era su último día de carnaval: arriba, la noche con lámparas de colores, las divertidas y abigarradas gentes y la gran orquesta bajo el cielo estrellado; abajo el profundo fragor del mar (...) la solución es el espacio abierto con el cielo por encima, con todos los asientos confluentes hacia el escenario, el llano y el mar..." (Asplund de su viaje a Italia, citado en CORNELL, Elías: "El Cielo como una Bóveda", en ALHBERG, Hakon: *Gunnar Asplund, Arquitecto. 1885-1940*. Madrid: COAAT, 1982, o. 1961).

4



propio aire, sin tiempo, enorme... El cielo, el aire le bastan para crear la atmósfera de fábula que sintoniza con el palco de autoridades, el ornato empleado, las esculturas, balaustres... *Esta cosmomorfización*²⁰ de la materia le permite recrear el ambiente de carnaval al aire libre que descubrió en Italia y las representaciones en los teatros romanos de Sicilia... reconociendo el espectáculo que se esconde tras el enigmático telón que, medio corrido por Adán y Eva (las figuras de Ivar Johansson que flanquean el reflector de la sala), permite intuir la pantalla. Del mismo modo, el concepto de reunión está presente a lo largo de todo el desarrollo del proyecto y no sólo en la sala de proyección (donde es evidente la confluencia de los espectadores entorno al film, al brillo de la imagen, igual que los antiguos se reunían alrededor de la llama del fuego), sino en cualquier espacio, el proyecto refleja a través de su época conceptos milenarios: En aquellos años el cine se encontraba en proceso embrionario y el proyecto del cinematógrafo era algo tan indefinido en la época como su propio arte y, aun no distanciado definitivamente del teatro, su edificio se comprendía entonces como un lugar para el encuentro de las personas, especialmente entre la burguesía de la época. Así, si la disposición y forma de los elementos encuentran una categoría clásica, el concepto tiene un profundo sustrato romántico circunscribiendo en una atmósfera epicúrea la transformación de los interiores en exteriores de fantasía e imaginación reuniendo a personas y naturaleza. Asplund rompe con el grado arquitectónico empleando al estilo como un banco de imágenes cuya función queda subordinada al conjunto del espacio²¹. Quedando el resultado formal como encuentro entre tradición artística nórdica, conceptos ancestrales de reunión en la naturaleza y crónica de su periplo Mediterráneo (figura 4).

Biblioteca Nacional.

Adán y Eva, en un reconocimiento al origen de la humanidad en el seno de la naturaleza (de esa naturaleza ontológica de la que habla la sala), flanquean la pantalla del cine así como las puertas (en los tiradores) de la Biblioteca Nacional donde aparece el grabado presocrático *gnóthi seauton* como advenimiento del interior²². El nacimiento del hombre y la necesidad de conocer sus condiciones conducen a aquellos que buscan el saber en un nuevo peregrinaje al que Asplund obliga a quién pretenda alcanzar el Conocimiento. En una concepción egipcia del edificio (en tanto arquitectura como dirección²³), Asplund, en adscripción gnóstica, concede a la Biblioteca – al camino – la posición del esfuerzo oscuro que es necesario recorrer para llegar a la salvación del conocimiento en la sala de los libros: lugar donde se acumula el saber, donde los libros se deslizan sobre la superficie curva de la sala de préstamos (de nuevo un espacio doblemente interior: un cilindro dentro de un prisma) ante nuestra mirada sin que podamos tocarlos, en alusión a la imposibilidad de alcanzar el conocimiento absoluto: el *conocerse a uno mismo*.

Aunque la Biblioteca Nacional es consecuencia (parcial) de un viaje por Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos para el estudio del funcionamiento de estos – para la época – nuevos edificios²⁴, es destacable la subordinación del elemento constructivo – mediante su disposición, al contenido fundamental de la obra: los libros y el saber, ya que, en principio, la forma cilíndrica no parece la más recomendable para hacer descansar a las estanterías. En cualquier caso, en el contrato entre el círculo y el cuadrado se encuentra las formas geométricas fundamentales, una especie de enfrentamiento entre los instintos primitivos y la razón evolucionada que tanto se debatía en época romántica. El camino hacia la sala es también un juego de claro-oscuros: El vestíbulo de paredes de ocho metros de altura de estuco negro, con los pasajes de *La Ilíada* esculpados por Johnsson²⁵, deja vislumbrar la luz emergente del fondo del camino. Los arranques de las escaleras laterales que rodean al cilindro (como si se hubieran trasladado directamente del cilindro de la sala de justicia del Tribunal de Lister y paralelamente a la propuesta de hall circular para el Tribunal de Göteborg²⁶) confieren el último

20. Para un desarrollo del término vid MORIN, Edgar: *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 2007 (o.1951) pp. 95-96.

21. La introducción por parte de Asplund de elementos decorativos propios de figuraciones clásicas ha producido controversias a la hora de analizar su obra, llegando a calificarla de superflua (ZEVÍ, Bruno: *Erik Gunnar Asplund*. Buenos Aires: Infinito, 1957. pp. 17-18). Sin embargo, atendiendo a la intención festiva del arquitecto, a sus alegres referencias italianas, podemos entender el proyecto como una reinterpretación de una escena urbana más propia del carnaval donde los elementos adquieren un significado en el conjunto, sin rehuir de lo banal que encierra la propia celebración recreada.

22. Asplund dibujó las figuras de Adán y Eva en su visita a la Catedral de Monreale en Palermo el 12-02-1913 y el aforismo *Gnóthi Seauton* (Conócete a ti mismo) del museo de las termas de Pompeya el 19-03-1913. Sin embargo, August Strindberg en su obra *El Viaje de Pedro el Afortunado* (18) ya toma este principio presocrático. Según el gusto que Asplund y su segunda esposa Ingrid Hindmarsch que tenían por la obra de Strindberg, sobre la que volvían una y otra vez (vid WREDE, Stuart: Op. cit., p. 238) es del todo improbable que desconocieran el contenido de la obra.

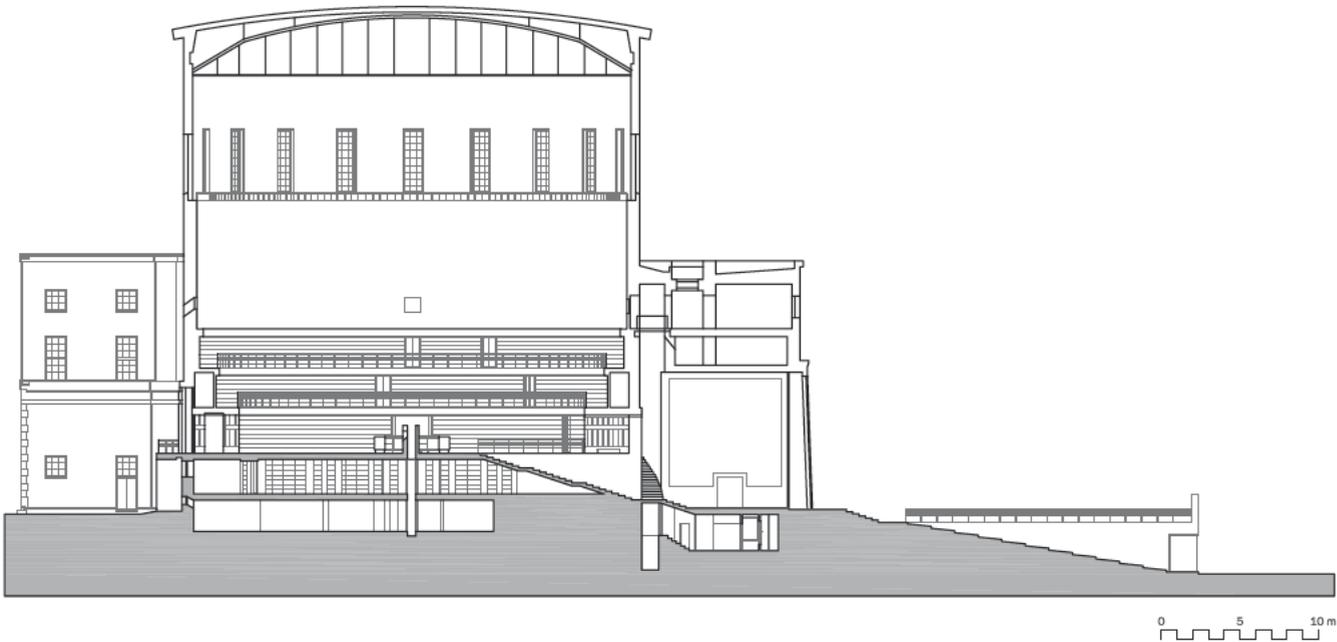
23. Oswald Spengler en su libro de 1918 *Der Untergang des Abendlandes (La Decadencia de Occidente)* se refiere al concepto cultural egipcio del espacio como dirección (camino), cuya representación venía dada en los templos de caminos laberínticos dirigidos hacia una meta, en alusión al infinito. Asplund conocía sobradamente este libro, ya que lo nombró en numerosas ocasiones en su discurso de acceso al KTH de 1931 “Var arkitektoniska rumsuppfattning”. Para el predominio del carácter egipcio de la propuesta respecto al romano o al griego vid ALHBERG, Hakon: Op. cit., p. 37 o WREDE, Stuart: Op. cit., pp. 124 y ss.

24. En este sentido vid BLUNDELL-JONES, Peter: *Asplund*. NY: Phaidon, 2006, pp. 111 y ss.

25. *La Ilíada* es atribuida a Homero y está concebida como la primera obra de la literatura occidental, por lo que este motivo ahonda más en la concepción del edificio como camino hacia el saber: en la entrada (en el comienzo) la obra madre de occidente, junto al principio presocrático *Gnóthi Seauton* constituyen el origen del saber. Continuando la tradición sueca de la pintura mural y la inclusión de artes plásticas en la arquitectura numerosos artistas colaboraron con sus obras en la Biblioteca: H. Linqvist, N. Sjögren, A. Munthe, o N. Dardel entre otros.

26. Aunque en su viaje para el estudio de bibliotecas conoció la sala de lectura circular del British Museum y los espacios centrales de las bibliotecas de A. Kahn de las universidades de Minnesota y Michigan, existían referentes formales que pertenecían al imaginario nórdico emergente en la época como la Sede Central de la Policía en Copenhague (1918-24) de A. Rafn y H. Kampmann. Para la influencia en los años 20 de la arquitectura danesa sobre la sueca vid PORPHYRIOS, Demetrios: “Reversible Faces” En *Lotus International*, nº 16, septiembre de 1977. Londres. pp.: 35-41. Para un estudio pormenorizado de la propuesta con hall circular del Tribunal de Göteborg en el seno de todas las que tuvieron lugar entre 1913 y la definitiva de 1936, vid LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel: *La Arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

5. Arriba: Exposición de Arts&Crafts (Hakon Alhberg, 1923, Göteborg). Abajo: Biblioteca Nacional (Gunnar Asplund, 1918-27, Estocolmo) "...un templo necesita altura: el esfuerzo de ascender a él infunde respeto. La alta base como una escalera aumenta esta impresión a medida que penosamente se asciende..." Asplund sobre los templos de griegos de Sicilia (15-02-1914).



enigma por el que debemos elegir nuestra dirección. La estrechez y obscuridad de las mismas (que sirven para el personal de servicio) les confieren un misterio indescifrable: como en el telón que deja intuir la pantalla del cine Skandia, como en tantas otras cuestiones un juego de mareas entre lo conocido y lo desconocido que no nos será descubierto. Una vez acometidas las escaleras centrales se abre el espacio: Si en el Skandia el tratamiento de las superficies y la pérdida de escala en el espacio se hace mediante el color, en la Biblioteca, el color (blanco) da paso a la luz, que, en la claridad provocada presenta el conocimiento de la humanidad, desmaterializando la pared circular, que en su comprensión de la luz nórdica, cerraba al cilindro del saber (figura 5).

Cementerio del Bosque

La luz creada en la sala de préstamos de la Biblioteca Nacional aumenta el efecto dramático al contraponerse a la obscuridad de la entrada que enciende el misterio que abre el recorrido. El efecto de la luz en superficies curvas ya lo había experimentado con anterioridad –sin llegar a un resultado que le resultara satisfactorio– en la Capilla del Bosque, donde una vez más está recogida la idea del recorrido, en este caso, directamente por la naturaleza del bosque de abetos²⁷. Aunque el homenaje romántico se presenta desde el lema con el que titulan la propuesta él y su compañero de la Klara Skola, Lewerentz (*Tallum* procede de latinización de bosque de pinos y una ligerísima transformación fonética del nombre de una villa romántica de Wahlmann, que era miembro del jurado del concurso) ¿Existe algo más sueco que un bosque de abetos? A pesar de que ha sido argumentada la conexión de la propuesta con el cuadro de Bocklin *Die toteninsel* y con la obra de Friedrich²⁸, la afinidad con la obra de Liljefors y, muy especialmente con *Skogen* de Prins Eugen, marca una directriz pro-

fundamente nórdica tanto en concepción como en figuración: si el paisaje es alma del *habitus* sueco, el movimiento romántico en arquitectura con su interés por el pasado y sus construcciones autóctonas dotan de un contenido emocional a la obra que puede convocar a von Heidenstam o Strindberg. Así, su visita a la isla danesa de Mon y su recorrido por la geografía sueca le proporcionaron el bagaje imaginario de la arquitectura vernacular que ejecutó en la Capilla del Bosque, donde la solución *atectónica* de la desmaterialización en este caso llega a través de la propia naturaleza, la *prosopopeya* de la propia obra ya que la luz del interior acoge el final del recorrido mortuorio que, a través de la configuración formal del edificio y su entorno, alberga espacios de ambigüedad interior-exterior como el pórtico de entrada, ¿Pertenece al bosque o al edificio? ¿Son pilares o troncos de árboles? La capilla apunta hacia la ontología de la construcción, de la geometría y de la nacionalidad: construyendo una cabaña (mediante una pirámide y una esfera) que fuera monumento en el que se reconociera la propia cultura del país en su naturaleza, en su doble acepción: como esencia y propiedad característica de cada ser y como conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo. Punto local de partida, esta obra disfruta de un campo mucho más amplio. Como ejercicio artístico, el resultado final pertenece a un ámbito mayor que el de la fuente original: de esta forma es posible comprender obras como la Capilla del Cementerio de Kvarnsveden de Lewerentz (1919-24), el interior de la Neue Wache de Tessenow (1945) o la escena final de *Ordet* de Dreyer (1955). Es decir, como le ocurriera a Asplund en sus viajes y su vida intelectual, la Capilla trasciende de su origen local y disciplinar (como símbolo nacional y templo arquitectónico) para influir en el imaginario de la arquitectura extranjera y otras artes nacionales (figura 6).

27. Sobre la experimentación de la luz en las superficies curvas, vid ASPLUND, E.G.: "La capilla del bosque" en LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel: *Escritos 1906-1940*. El Escorial: El Croquis, 2002 (o.1921), pp.: 71-77. Sobre el abeto como símbolo sueco, vid JOSEPHSON, Ragnar: *Op. cit.* p. 117.

28. WREDE, Stuart "Paisaje y arquitectura. Clásico y vernáculo en Asplund" En CALDENBY, Claes y Olof HULTIN (eds.): *Asplund*. Barcelona: GG, 1988 (o. 1983) pp.: 41-46.



6

6. Izquierda: "El bosque" (Prins Eugen, 1892, Göteborgs Konstmuseum). Derecha: Capilla del Bosque (Gunnar Asplund, 1918-20, Estocolmo). "...¡El bosque susurra! ¡El bosque susurra! Moradas están ahora tus piñas, abeto poderoso, y eso te realiza, árbol magnífico (...) él apartaba las ramas negras que entorpecían la marcha. Los abetos alcanzaban tan gran altura, que sus copas se balanceaban en otro mundo muy diferente..." Skogen susar (El bosque susurra) de von Heidenstam (1904).

7. Arriba: Capilla del Bosque (Gunnar Asplund, 1918-20, Estocolmo). Centro: Tribunal de Lister (Gunnar Asplund, 1919-21, Sölvesborg). Abajo: Casa de verano (Gunnar Asplund, 1937, Stennäs). El círculo y el cuadrado se encuentran en muchas de las plantas de Asplund. A finales de su carrera, este encuentro se desliga de la cuestión formal.

Casa de Verano en Stennäs

La capilla deudora de la arquitectura doméstica tradicional nórdica; el bosque de abetos del imaginario escandinavo; la luz del interior es fuego desde el exterior, se convierte en la luz crepuscular del norte... el fuego y la construcción en la naturaleza como motivos propios del imaginario escandinavo²⁹ (intrínsecos entonces en su espíritu sueco pero que reafirmó en sus viajes por el país). Así en su Lilla Hyttnäs en la isla de Lisön, un cuarto de siglo después, Asplund los retoma en una suerte formal de villa rural nórdica que bien podía haber incluido Hazelius en Skansen³⁰. La madera de las superficies, el fuego que articula el giro del volumen final hacia un paisaje primitivo que posee un contenido emocional indudable en la vivienda³¹ y establece un nuevo orden desconcertante entre interior y exterior participando, de este modo, el propio fuego del exterior. En un retorno a la arquitectura de las cabañas, Asplund construirá una vivienda en sintonía con las teorías de la salud de la época, en una variación del tema de la cueva,

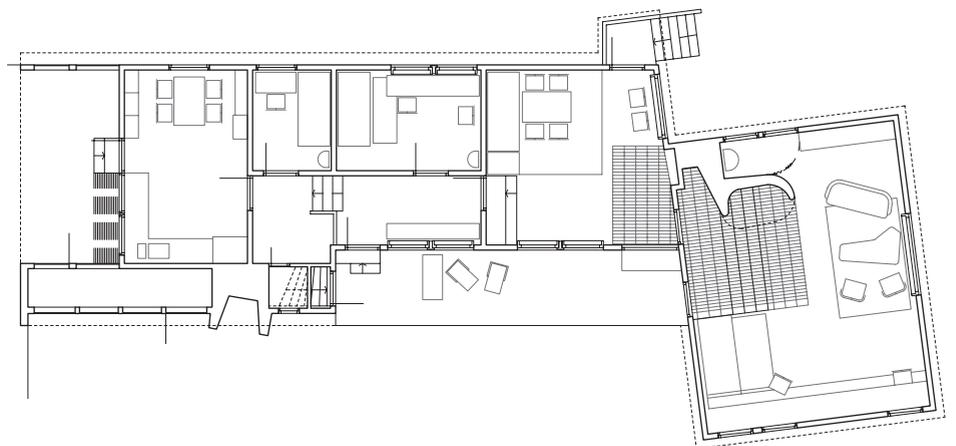
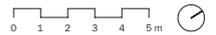
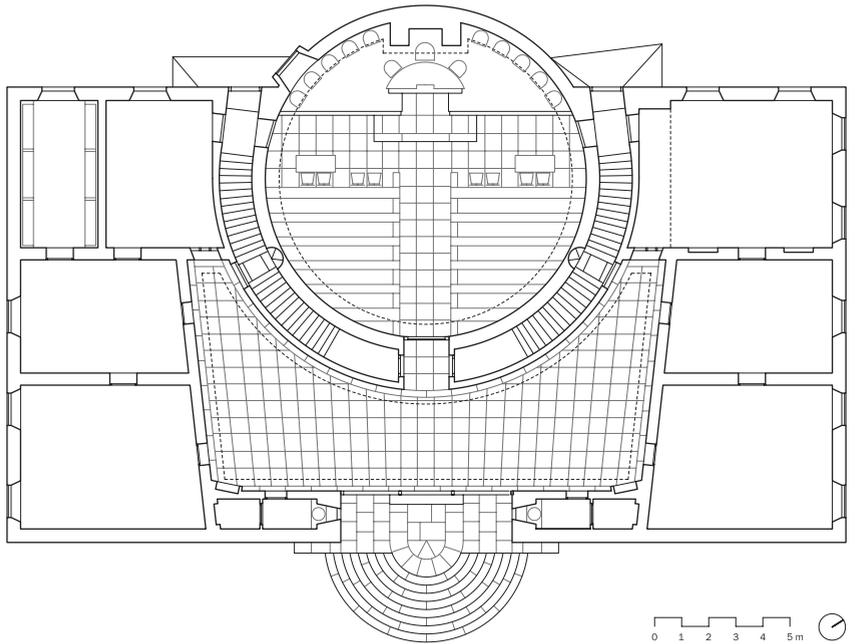
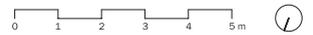
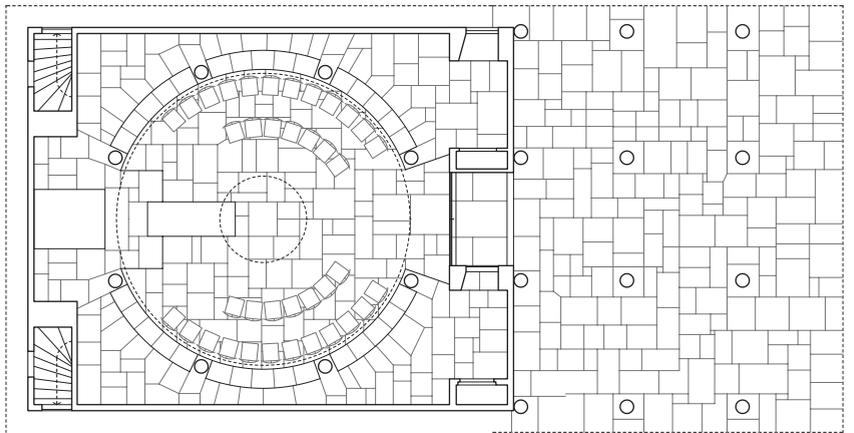
entregándose a la naturaleza en una concepción primitiva del habitar³². De esta forma, a pesar de estar entre las rocas y el agua, entre el cielo y la tierra, el emplazamiento no es leído como lugar geográfico, sino como un estado poético-místico sentido en forma de paisaje, recogiendo a los cuatro elementos naturales. Sin embargo, a pesar de reunir todos los elementos, la chimenea, situada en el centro gravitatorio de la casa, coloca al fuego como articulador de la composición, como esencia del hogar. En el clima escandinavo, la capacidad que el fuego tiene para reunir a las personas lo convierte en potencial vertebrador del espacio. Desde tiempos inmemoriales, los hombres buscaron calor y luz alrededor del fuego. Elemento de amistad y fraternidad entre los hombres, la figura geométrica que se forma naturalmente en torno a él es el círculo. De esta forma, en plena madurez, Asplund ha logrado desligarse completamente de lo material, de la forma, para establecer por enésima vez, el encuentro entre el círculo y el rectángulo a través de lo natural, del fuego (figura 7).

29. "...el fuego que para nosotros es tan familiar, donde [el rey] Gustav Vasa y todos sus grandes hombres se han sentado..." BERGH, Richard: "Konst akademier" en *Efter Låmnade skrifter om konst och annat*. Estocolmo: Bonnier, 1921, p. 140. "...el sentimiento del hogar es diferente en una nación que no necesita una chimenea..." Ellen Key citada en FACOS, Michelle: Op. cit. pp. 62-63.

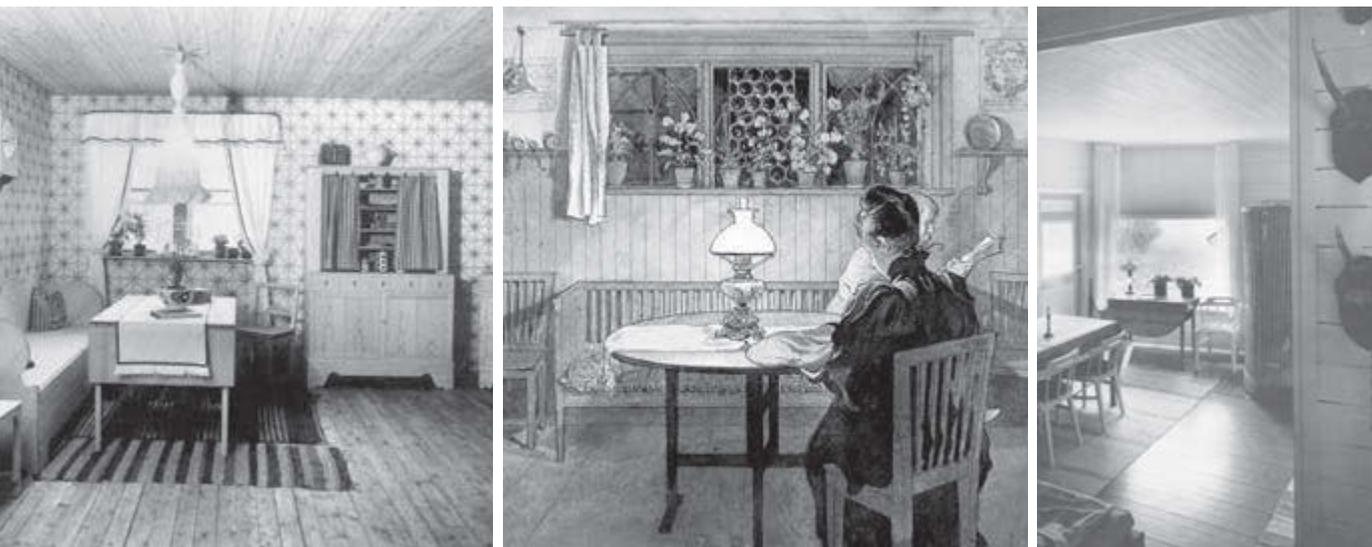
30. Lilla Hyttnäs es la villa de Carl Larsson y su mujer en Dalarna que decoraron ellos mismos y publicaron en *Ett hem (Un hogar)* en 1899, considerada como el hogar Romántico Nacional por excelencia. Skansen, en Estocolmo en 1891, fue el primer parque etnográfico del mundo al aire libre dedicado a generar un nuevo entusiasmo por la vida popular sueca tradicional. Vid FACOS, Michelle: Op. cit. pp. 71-72 y BLUNDELL-JONES, P.: Op. cit. pp. 196 y ss.

31. Entre los artistas del Romanticismo Nacional, el paisaje nórdico se había convertido en centro de sus estudios. La influencia de la obra de von Heidenstam sobre la vinculación entre paisaje y construcción se explica en WREDE, Stuart: "Paisaje y arquitectura. Clásico y vernacular en Asplund" en CALDENBY, Claes y Olof HULTIN (eds.): Op. cit., pp.: 41-46. La vivienda tiene su antecedente más inmediato en la *sportstuga* (casa de verano) construida en Stavnäs (1934-37).

32. En 1926, Schindler escribió una serie de artículos en las columnas periodísticas del dr. Lovell, que versaban sobre la arquitectura y la salud (vid GEBHARD, David: *Schindler*. Barcelona: Orkos-tau, 1979. p. 56). Ejemplos de estas teorías son la vivienda del Dr. Lovell en Newport Beach (1925-26) o la Casa de la Cascada (Wright, 1934-37) donde se funden arquitectura y naturaleza salvaje. Sin embargo estas presentan un orden tecnológico altamente sofisticado lo que representa una negación de la naturaleza en una pretensión de dominio antropológico. No obstante, el Romanticismo Nacional sentía que la inmersión física en la naturaleza fomentaba el primitivismo que ellos consideraban esencial para el *habitus* sueco. Ya en la década de 1870 el fisiólogo Fritihof Holmgren, el balneólogo Carl Curman y el escritor Vykto Rydberg promovían la salud de la gimnasia, cultura física y baños al aire libre. Adelantándose a las teorías del biólogo alemán Ernst Haeckel en *Die Welträthsel* (1901).



8. Izquierda: Cocina doméstica (Gunnar Asplund, 1917 - Exposición del Hogar). Centro: "Cuando los niños se han acostado" (Carl Larsson, 1894-96 (Nationalmuseet, Estocolmo). Derecha: Casa de verano (Gunnar Asplund, 1937, Stennäs). El hogar como epítome del arraigo es una figura propia del discurso en el Romanticismo Nacional: Lilla Hyttnäs fue la residencia en la naturaleza de los Larsson y modelo de construcción autóctona que ha llegado a nuestros días; La tradición nominativa de las villas rurales ponía de relieve una identidad de significado metafísico, a la vez estructural y de localización para sus habitantes.



8

El retorno que, con este gesto, produce Asplund trasciende a los comienzos del siglo XX: en una sociedad estupefacta ante la innovación técnica, Asplund regresa al refugio más primitivo (contra las rocas, como en las cavernas) donde se ampara el hombre para vencer a la obscuridad y al frío, descubre el fuego. Si en la Capilla del Bosque la cuestión geométrica era reducida al encuentro de pirámide y esfera en volumen y al de cuadrado y círculo en planta o en la Biblioteca eran cilindro y prisma, en Stennäs ni siquiera necesitó encontrar formalmente al círculo con el rectángulo, simplemente colocó una chimenea. Una chimenea propia de una villa de Oktorp de 1700, mientras que su interior no deja de ser una evolución de aquellas cocinas que presentó en la *Hemutställningen* (Exposición del Hogar) de 1917 en Estocolmo (promovida por la entonces Svenska Slöjdföreningen) bajo las teorías y cuadros de Larsson³³, sobre un *verdadero* estilo nacional (figura 8).

Estocolmo 1930.

El concepto de *verdad* en Asplund se desprende desde el artículo que escribió a su vuelta de su viaje de investigación de 1910 en *Teknisk Tidskrift A*, donde no sólo desarrolló conocimientos sobre superficies y revestimientos, sino que afianzó sus convicciones sobre la honestidad de la obra³⁴. Estos principios le acompañaron durante toda su carrera y alcanzaron su culminación en el manifiesto *Acceptera* (Aceptad) publicado un año después de la Exposición de Estocolmo y un año antes de que los Social-Demócratas llegaran al poder, curiosamente cuando las vanguardias europeas – según Tafuri – habían finalizado: una vez más Suecia parecía llegar tarde³⁵. Sin embargo, aunque su *verdad* tuviera cierta conexión con la de Loos y los modernos, el manifiesto sueco se desligaba de la cuestión formal y de la estandarización promulgando la necesidad del valor sueco en cada creación³⁶. En Suecia, el racionalismo nacía de la reacción contra una clase

social establecida, con sus patrones, hábitos y normas instituidas basadas en influencias externas, mientras que otras clases sociales vivían en condiciones deplorables. Suecia era el país con el mayor grado de hacinamiento de Europa y la promoción estaba en manos privadas. La clase trabajadora de Estocolmo vivía en los años 20 en una vivienda con una habitación, cocina y aseo, con agua caliente, pero sin baño. La conciencia social en la vivienda era algo que se venía desarrollando desde el cambio de siglo en el seno de una cultura igualitaria propia del *rettferd* sueco³⁷. Por aquellos años se había fundado la Hyresgästernas sparkasseoch byggnadsförening (Sociedad para la creación y ahorro de los inquilinos), veinte años después de la Centralförbundet för social arbete (Federación Social del Trabajador) interesadas ambas por las condiciones de vida de los trabajadores. Si desde el punto de vista formal puede parecer que los métodos modernos se empleaban ya en Suecia, aún estaban lejos de la metodología constructiva derivada de la industrialización que no llegó hasta la década de 1950. Así las formas modernas eran adoptadas en Suecia en la medida que los planteamientos eran adaptables al espíritu y comprensión de la problemática escandinava: en correspondencia con el clima, condiciones de salubridad e

higiene y el planeamiento del espacio libre y los parques³⁸. Con este espíritu, uno de los objetivos y de las doctrinas centrales de la Svenska Slöjdföreningen (Sociedad sueca de artesanía y diseño, cuyo director era Gregor Paulsson desde 1923) en el desarrollo de su Exposición de Estocolmo de 1930, fue que los artistas debían colaborar con la industria para desarrollar productos altamente útiles y dispuestos para la masa. Con estos principios, el 1 de junio de 1927, el Consejo Superior de Artes Suecas encargó a un pequeño grupo formado por Asplund, Lagerström y Paulsson que perfilase las directrices de una exposición en Suecia: dos propuestas fallidas dan paso al viaje por Centroeuropa que Paulsson y Asplund tomarán para desarrollar una idea que satisficiera al comité de la exposición³⁹. En 1928, visitaron la Weissenhof-Siedlung, Frankfurt-Am-Main y Brno y conocieron a Gropius, Giedion y Pierre Jeanneret entre otros. Finalmente en el invierno de 1928 se aprobó la propuesta que sería construida. No sólo estas estancias influyeron notablemente en el desarrollo de la propuesta: como en Stuttgart, se incluyeron pabellones residenciales que venían a resolver la problemática de la vivienda en Suecia; se amplió el sentido urbano de la propuesta como en Frankfurt y se adoptaron formas modernas para construir los pabellones expositivos don-

33. LARSSON, Carl: *Ett hem*. Estocolmo: Bonnier, 1899, y FOSSLUND, K. E.: *Storgarden: En bok om ett hem*. Estocolmo: Wahlström & Widstrand, 1900. Ambas publicaciones iniciaron el *hembygdsrörelse* (movimiento aldeano nativo).

34. "...el moderno - y sano - principios de Verdad en arquitectura quiere realmente frustrar toda esta nueva creación de material, pues éste sería sólo copia de la piedra natural y, como tal copia, falsa..." ASPLUND, Erik G.: "Notas sobre un moderno material de fachada alemán" en LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (ed.): Ed. cit. (o.1911). pp.: 18-27.

35. Vid TAFURI, Manfredo: *Progetto e utopia*. Bari: Laterza, 1973

36. Cf. LOOS, Adolf: "Ornamento y delito" en OPEL, Adolf y Joseph QUETGLAS (ed.): *Escritos / 1897/1909*. El Escorial: El Croquis, 1993 (o.1908) pp.: 346-355. En contradicción con el concepto de verdad de los suecos: "...la belleza puede ser lograda de multitud de formas. Pero lo falso y lo deshonesto raramente llegan a ser bellos, a la larga, incluso aun satisfaciendo puntualmente. La belleza no está vinculada a un esquema formal ni funcional. Depende de la forma en que esté hecho el objeto..." ASPLUND, Erik G. et al: *Acceptera*. Estocolmo: Tiden, 1931, p. 103. Para ver un desarrollo de Asplund del mismo concepto y en contra de la estandarización vid ASPLUND, Erik G.: "Nuestro concepto arquitectónico del espacio" en LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (ed.): Op. cit. pp.: 170-184.

37. El representante de SDP (Partido Social-Demócrata) Per Albin Hansson en 1928 en sesión parlamentaria expresaba este sentimiento: "...el marco básico del hogar es cooperación y un sentimiento de pertenencia. El buen hogar no conoce ningún privilegio ni prejuicio; no tiene miembros favoritos ni abandonados. Allí, un miembro no mira a otro altivamente; allí, nadie busca sacar provecho a expensas del otro; el fuerte no oprime ni roba a los débiles. En el buen hogar igualdad, consideración, cooperación y servicialidad son las reglas. Adaptado a las más grandes "casas populares", esto significaría la disolución de todas las diferencias sociales y económicas que dividen actualmente a los ciudadanos en privilegiados y desfavorecidos, dominantes y dependientes, ricos y pobres, los que tienen y los que no tienen, saqueadores y saqueados..." (de las sesiones parlamentarias de los años 20 en HOLMBERG, Per e Ingemar LINDBERG: *En Bok om rättvisa*. Estocolmo: Brevskolan LO, 1993)

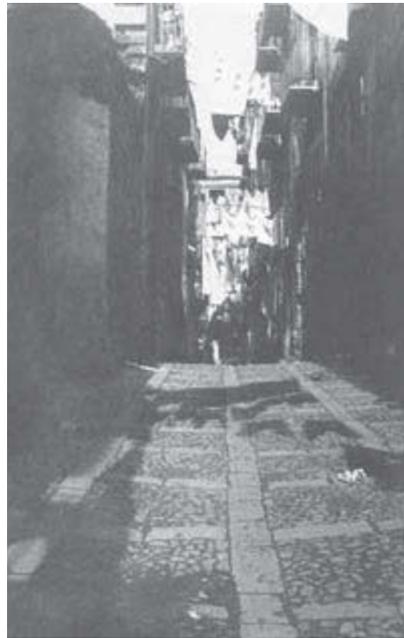
38. Para un desarrollo de la cuestión vid RUDBERG, Eva: *The Stockholm Exhibition 1939. Modernism's breakthrough in swedish architecture*. Estocolmo: Stockholms Förlag, 1999, pp. 25-32.

39. Para una explicación de estas propuestas vid . PAULSSON, Gregor: *Upplévt*. Estocolmo: Experiences, 1974, pp. 25 y ss.

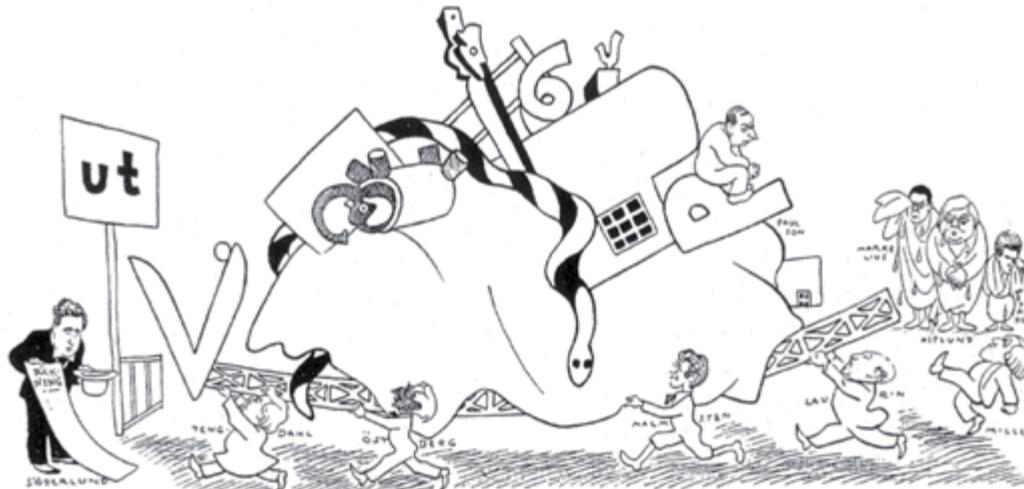


9. Izquierda: Restaurante Paradiset (Gunnar Asplund, 1930) Arriba: "Österlanggatan" (Eugene Jansson, 1904, Thielska Galleriet). Centro: Fotografía de Italia (Gunnar Asplund, 1914). Abajo: Fotografía de Túnez (Gunnar Asplund, 1914). Asplund registró instantáneas de las ropas y banderas en las calles de Italia, al igual que Jansson hizo con la tradición sueca de las banderas de las tabernas marineras y las ropas de los marineros al caer la tarde en los barrios mercantes. Además de las banderas, el uso del espacio exterior de Túnez, en el contacto con la naturaleza estival sueca de Djurgarden presente en la Exposición de 1930.

10. "Fin de los *funkis*" (Carl Jacobson, 1930 - *Dagens Nyheter*, 29/9/30). Con el cierre de la Exposición de 1930, Jacobson muestra el reflejo de las críticas en la caricatura donde los artistas que denigraron a la exposición (entre ellos Östberg, profesor de Asplund en la Klara Skola y Milles, que realizó el Ángel de la Muerte en la Capilla del Bosque para Asplund) transportan los restos de la Exposición sobre los que se sienta Paulsson, su director. Frente a esto, Asplund, Markelius y Ahre (los arquitectos protagonistas) lloran la situación mientras que, al otro lado, Söderlund representa el coste económico que le supuso a la ciudad.



finis funkis – många sörja, andra glädjas.



10

de incluso una base constructivista radica en la materialización de la propuesta⁴⁰. Sin embargo, la asunción formal racionalista tiene más que ver con la formación de un telón neutro y aséptico que permitiera dar paso a la verdadera esencia de la muestra: la calle (Corso) era la verdadera exposición e inclusive los pabellones se habrían a ella. El espíritu nórdico primitivo de habitar en la naturaleza cobraba importancia desde la propia ordenación: a un lado del Corso se construye, al otro se deja libre la vista al agua y a la vegetación intacta. Desde la otra orilla el agua es el espejo de la arquitectura. La escala de la arquitectura construida en las dos orillas enfrentadas del canal acota la dimensión del ancho del agua. Asplund, mediante el empleo de la luz del verano sueco, el color de las banderas, el aire que las movía y les regalaba cualidad formal, la comunicación, las flores y el agua, el discurrir por el recinto... creó una estructura inmaterial entre los cuerpos geométricos, una interacción imperceptible que guarda estrechas relaciones con el subconsciente humano. De algún modo emplea lo construido, no como artificio, sino como exaltación de lo natural, otorgándole *forma* y proporción. Aunque sus viajes por Centroeuropa con Paulsson se han visto como determinantes para el proyecto de la exposición, el origen está más próximo a Túnez y el comercio y vida en el espacio público exterior que le llevó a la construcción en

la naturaleza de los románticos suecos; a las banderas y carnavales de Italia que ensalzaron a las festividades del verano rural sueco y las tradiciones urbanas de los barrios marineros⁴¹ (figura 9).

Así la figuración moderna alcanzada por Asplund en la Exposición de 1930, sólo fue eso: formas que se adaptaban a las necesidades en la medida que resolvía cuestiones inherentes al patrón escandinavo y al motivo del proyecto ante las críticas recibidas por sus propios compatriotas y colegas: la prensa socialista influida por la URSS que veían a la modernidad como expresión del capitalismo de la burguesía; la prensa conservadora que no la consideraba suficientemente sueca; sus colegas Boberg y Clason; incluso desde el interior de la Svenska Slöjdföreningen, donde se creía que los productos industriales habían sido mejor tratados que los artesanos etc. Sin embargo la idea de crear un enlace orgánico entre cultura y naturaleza, de prever la integración de la arquitectura en la naturaleza y la historia para el encuentro del sueco medio en un lugar reconocible para él, son las bases de la arquitectura y espíritu nórdico tradicional que Asplund había llegado a dominar. El encuentro entre estructura topográfica, ecológica y sociológica de un territorio y sus habitantes provocó que la Exposición fuera visitada por cuatro millones de personas cuando la población total del país en 1930 era de seis millones de habitantes (figura 10).

40. Aunque se ha argüido mucho sobre el fundamento constructivista (derivado de la Modernidad) que radica no sólo en la formalización de los pabellones, sino en la disposición de carteles, quioscos, letreros, la torre de Lewerentz... Cf. FRAMPTON, Kenneth "Estocolmo 1930. Asplund y la herencia de los *Funkis*". En CALDENBY, Claes y Olof HULTIN (eds.): Op. cit., pp.: 35-40. Ya en 1800 la mayoría de los suecos sabían leer y escribir, ya que desde el s. XVII los párrocos examinaban anualmente a los adultos en las lecturas religiosas, esto provocó que en el XIX Suecia, aunque fuera una sociedad eminentemente agraria, tuviera el índice de alfabetización más alto del continente. Por lo que al entrar en el s. XX, este tipo de publicidad y mensajes escritos, propios de la formalización constructivista tuviera una gran acogida entre el público sueco.

41. Para ver un desarrollo de su viaje por Italia como fuente de la exposición *vid* FANT, Ake: Op. cit.

Por esto, no debemos ver una adscripción de Asplund al racionalismo, del que nunca fue coincidente ni partícipe. Curiosamente lo efímero de la Exposición vino a coincidir con la duración de la obra “moderna” de Asplund que prácticamente duró lo que la muestra. Tampoco se puede decir que viniera a definir una etapa de madurez del arquitecto, sino la extremada sensibilidad de Asplund para hacer converger arquitectura, naturaleza y hombre (con todas las necesidades que llevan estas dos últimas) que le hizo comprender qué arquitectura era la adecuada para resolver una cuestión más. Catálogo y clasificación, es decir, el establecimiento de signos reconociblemente similares en distintas obras que pudieran ser identificables bajo una envolvente figurativa que designe los patrones de un movimiento unificador son – en Asplund – cuestiones bizantinas. Su lenguaje fue un acto honesto desprendido de lo meramente técnico, funcional o exclusivamente simbólico. En sus obras los elementos, las articulaciones, los volúmenes y los espacios encerrados en ellos tienen una construcción que abarca la amplitud

del mundo. Una mirada estereoscópica de la acción de construir, porque no sólo construía edificios, creaba un mundo... En Asplund, el asunto de las influencias es tan volátil, que más vale desplazarlo hacia el territorio de las correspondencias, de manera que las obras surgen de una matriz común, de una cierta idea de forma de vida escandinava, independiente a su fecha de producción. De esta forma, el viaje, en génesis: la influencia extranjera, es adoptada en tanto la conciencia nacional intrínseca al nórdico – interiorizada de forma inconsciente – lo permite. En este sentido, la obra de Asplund pertenece a la tradición mencionada sin dejar de compartir con ella una experiencia severamente contemporánea. El viaje es entonces, tan revelador de las tendencias de la época como reafirmador de la propia nacionalidad. Así, en el acuerdo de las fuentes exteriores de inspiración con las misiones específicas que le condujeron a la naturaleza del lugar y el espíritu nórdico se situó la obra de Asplund, legándonos cientos de cuestiones que, como en cada uno de sus proyectos, no nos dejan sino más años de preguntas. ■

Bibliografía

- AA.VV.: *Asplund, 1885-1940. Arsbok*. Estocolmo: Arkitekturmuseet, 1986.
- ALHBERG, Hakon: *Gunnar Asplund, Arquitecto. 1885-1940*. Madrid: COAAT, 1982 (o. 1943)
- ASPLUND, Erik Gunnar, et al: *Acceptera*. Estocolmo: Tiden, 1931.
- BERGH, Richard: "Konst akademier" en *Efter Lämnade skrifter om konst och annat*. Estocolmo: Bonnier, 1921.
- BLUNDELL-JONES, Peter: *Asplund*. NY: Phaidon, 2006.
- CALDENBY, Claes y Olof HULTIN (eds.): *Asplund*. Barcelona: GG, 1988 (o. 1983).
- CALDENBY, Claes.; Joran LINDVALL y Wilfried WANG (eds.): *Sweden. 20th-century architecture*. NY: Prestel, 1998.
- CORNELL, Elias: "El Cielo como una Bóveda", en ALHBERG, H.: *Gunnar Asplund, Arquitecto. 1885-1940*. Ed. cit. (o. 1961).
- DONNELLY, Marian C.: *Architecture in the scandinavian countries*. Boston: Massachusetts Inst. of Technology, 1992.
- ENGFORS, Christina: *E.G.Asplund: Architect, friend and colleague*. Estocolmo: Arkitektur Förlag, 1990.
- LANE MILLER, Barbara: *National romanticism and modern architecture in Germany and scandinavian countries*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 2000.
- LARSSON, Carl: *Ett hem*. Estocolmo: Bonnier, 1899.
- LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel: *La Arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel y Luis Moreno MANSILLA (eds.): *Escritos 1906-1940. Cuaderno de Viaje a Italia de 1913*. El Escorial: El Croquis, 2002.
- LYN, Francis E.: "Mediterranean resonances in the work of Erik Gunnar Asplund" en LEJEUNE, Jean Françoise y Michelangelo SABATINO (eds.): *Modern architecture and the vernacular dialogues and contested identities*. NY: Routledge, 2010.
- FACOS, Michelle: *Nationalism and the nordic imagination. Swedish art of the 1980s*. Londres: Un. California Press, 1998.
- JOSEPHSON, Ragnar.: *Nationalism och Humanism*, Estocolmo: Bonnier, 1935.
- KENT, Neil: *The soul of the north. A social, architectural and cultural history of the Nordic Countries*. Londres: Reaktion Books, 2001 (o.2000).
- MATTSON, Helena y Sven O. WALLENSTEIN: *1930-1931. Den svenska modernism vid vägskälet*. Estocolmo: AXL, 2009.
- PAULSSON, Gregor: *Upplevt*. Estocolmo: Experiences, 1974.
- RUDBERG, Eva: *The Stockholm Exhibition 1939. Modernism's breakthrough in swedish architecture*. Estocolmo: Stockholmia Förlag, 1999.
- VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983.
- WREDE, Stuart: *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*. Barcelona: Júcar Universidad, 1992 (o.1980).
- ZEVI, Bruno: *Erik Gunnar Asplund*. Buenos Aires: Infinito, 1957.

Pablo López Santana (Alicante, 1981) Arquitecto (E.T.S.A. de Sevilla, 2005). Socio-fundador de SVAASCP y del grupo multidisciplinar Escultura. Premios en concursos: 2005: finalista XXIII Dragados PFC. 2007: finalista Ordenación ARI-DS-01; 1er. Accesit Rehabilitación Polígono Sur. 2008; 1er. Premio Mejor Edificio Residencial de Málaga. 2009: 1er. Premio Cdad. Dpva. R. Betis. Vinculación a la Universidad de Sevilla: Colabora con el Grupo de Investigación HUM-632 (Universidad de Sevilla); Asistente Honorario Dpto. Proyectos Arq. (E.T.S.A. de Sevilla). 2008/09: Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenible (E.T.S.A. de Sevilla); Profesor contratado (Dpto. Proyectos Arquitectónicos, E.T.S.A. de Sevilla). 2009: Profesor invitado Universidad de Sevilla. 2010: Codirector proyecto de investigación Topografías de la percepción, expuesto en WL (Sevilla) y LABORAL CAC (Gijón); Director serie de cortometrajes experimentales Sentidos. Últimas Publicaciones: Serendipities, Oxymorons, Palindromes and Other Issues Related to Dublin Heritage (UPM, 2009) Naturaleza y Esperanza (TICCHI, 2009) Sísifo en Mont Veadoux (TICCHI, 2009).

HUGO HÄRING, ESPACIOS COREOGRÁFICOS DEL DEVENIR

HUGO HÄRING, CHOREOGRAPHIC SPACES OF BECOMING

Fernando Quesada López

RESUMEN El espacio puede leerse como el escenario para el despliegue de lo cotidiano o de acciones rituales. La arquitectura puede negociar forma y uso en el espacio desde lo protésico y desde lo coreográfico. Lo protésico opera como una disciplina ergonómica en la que la forma depende de usos previamente asignados. Lo coreográfico trabaja con y a través de formas que no responden directamente a ningún uso específico, sino que “esperan” la asignación de tal uso. Ambas estrategias parten del cuerpo como dato. Partiendo de lo orgánico y las prótesis, Hugo Häring desarrolló un corpus teórico muy rico dirigido a la propuesta de espacios coreográficos del devenir y conectado con la cultura alemana de la modernidad. Sin embargo, en sus propios proyectos, operó en el régimen protésico, proyectando espacios que funcionan como guiones teatrales para el despliegue de la vida. Para Häring, la metáfora orgánica debía culminar en una forma de espacio de los acontecimientos como estado de culminación de la cultura de las prótesis.

PALABRAS CLAVE Casa, Hugo Häring órgano, prótesis, espacio, coreografía, acontecimiento.

SUMMARY Space can be read as the scenario for the unfolding of the day-to-day or of ritual actions. Architecture can negotiate form and use in space from the prosthetic and the choreographic. The prosthetic operates as an ergonomic discipline in which form depends on previously assigned uses. The choreographic works with and through forms which do not directly respond to any specific use, but which “wait” for the allocation of such use. Both strategies come from the body as data. Starting off from the organic and the prostheses, Hugo Häring developed a very rich theoretical corpus directed to the proposal of choreographic spaces of becoming and connected with the German culture of modernity. Nevertheless, in his own projects, he operated in the prosthetic regime, projecting spaces that work as theatre scripts for the unfolding of life. For Häring, the organic metaphor had to culminate in a form of space of the events as a state of culmination of prosthetic culture.

KEY WORDS House, Hugo Häring, organ, prosthesis, space, choreography, event.

Persona de contacto / Corresponding author: fernandoquesadal@yahoo.com. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares.

Hugo Häring (1882-1958) vivió siempre en Alemania, sin emigrar tal y como hicieron muchos de los protagonistas de la arquitectura moderna alemana, que posteriormente ejercieron una enorme influencia a nivel internacional. Esto supuso para su carrera mucho más de lo que pudiera parecer, porque gracias a ello se mantuvo con una fidelidad inquebrantable en los parámetros incontaminados de sus ideas, que expuso en un corpus de textos muy sofisticado.

Häring realizó tres grandes aportaciones al desarrollo del Movimiento Moderno. La primera como cofundador del *Ring*, una organización de arquitectos progresistas con una fuerte carga política, en la que participaron, junto a él: Otto Barning, Walter Curt Behrendt, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut, Max Taut, y Mies van der Rohe. La segunda como participante activo y crítico en los CIAM, desde su arranque. Y la tercera como paladín y propagandista de la llamada *Neues Bauen*, alineado con Mies en este sentido y enfrentándose a los puntos de vista defendidos por Hannes Meyer y a los de Walter Gropius en la Bauhaus. De Meyer criticó su dogmatismo positivista, de Gropius su pedagogía, que desembocaría en un decorativismo derivado del constructivismo.

Los grandes críticos de arquitectura de ese momento, Pevsner y Giedion, tendieron a eliminar cualquier presencia de Häring en sus libros¹ por considerarlo un arquitecto

expresionista, mientras que el tercer gran analista del momento, Adolf Behne, fue consciente de su importancia y analizó en profundidad tanto la obra construida de Häring como su ensayística². Behne entendió que Häring no se enmarcaba fácilmente en el Expresionismo, sino que escapaba a sus fronteras para situarse en otro lugar bien diferente, el de un funcionalismo genuino y estrictamente arquitectónico, al contrario que el de Hannes Meyer, más afectado por las disciplinas de la sociología y la antropología según el propio Behne.

Adolf Behne acusó con mucha perspicacia la distinción entre una tradición racionalista y otra funcionalista. La primera, el racionalismo, se vincula con la teoría de los tipos y la sacralización de las formas puras, una genealogía que hoy día podemos establecer claramente desde el arranque de la modernidad en el siglo XVIII con el neoclasicismo francés, la tectónica alemana de Gilly, Schinkel y Böeticher, el racionalismo estructural de Viollet-le-Duc, la obra de Choisy, la de Perret y Tony Garnier, hasta llegar a Le Corbusier. La segunda, el funcionalismo, se vincula a otra tradición arquitectónica paralela, la del empirismo y el sensacionalismo inglés, el idealismo romántico alemán, el pintoresquismo, el Arts and Crafts y finalmente la arquitectura orgánica.

Como cualquier labor de etiquetado, esta división resulta parcial pero altamente operativa, no responde certeramente a la realidad histórica e introduce bandos por

1. PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin Books, 1949 (publicado originalmente en 1936 con el título *Pioneers of Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*). GIEDION, Siegfried: *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.

2. BEHNE, Adolf: *Der Moderne Zweckbau*. München: Drei Masken Verlag, 1926. Versión castellana: *La construcción funcional moderna*. Madrid: Serbal, 1994.

los que, al parecer, un arquitecto moderno de la década de los 20 debía tomar partido necesariamente para ser tomado en serio en ese momento del siglo³.

Häring se traslada a Berlín en 1921 procedente de Allenberg tras estancias en Ulm y Hamburgo. A su llegada a Berlín se asocia al *Novembergruppe* y, entre 1922 y 1926 comparte estudio con Mies. Estos son los años en los que Mies desarrolló sus famosos 5 proyectos utópicos: el rascacielos de cristal ondulado, el de la Friedrichstrasse, el edificio de oficinas de hormigón, la casa de campo de ladrillo y la casa de campo de hormigón. Por su parte, Häring realiza en este periodo dos proyectos de villas y su obra magna, la granja Gut Garkau en Mecklenburg, y escribe un ensayo fundamental, *Wege zur Form* (Caminos hacia la forma) en 1925, que es de por sí un título bastante significativo.

LO ORGÁNICO Y LA CULTURA ALEMANA

Hay una metáfora subyacente en la totalidad del trabajo de Häring, la de lo orgánico, planeando por todos sus escritos, su lenguaje y sus proyectos. En Häring, como síntoma de pertenencia a su tiempo, el concepto de lo orgánico está vinculado a una creencia en un futuro mejor, a una cierta valencia utópica que se opone al pasado y a sus regímenes de generación de las formas en el arte, y además a una cierta conciencia política y nacional o regional, que tiene que ver con la tradición, con su relación con la modernidad y con el futuro que ya entonces se vislumbra.

El espíritu orgánico, muy presente en el Expresionismo bajo diversas formas, se construye, desde una herencia muy arraigada en la cultura del Romanticismo alemán, por oposición a la tradición cultural más importante de Occidente, la que proviene de Grecia y sobre todo de una idea de cultura clásica construida no en la propia Grecia clásica, sino en la Europa ilustrada y romántica, es decir, en el transcurso de los siglos XVIII y XIX. Esa visión del mundo clásico asociado a la geometría como expresión directa de la racionalidad es un producto típicamente ilustrado, criticado por el Romanticismo primero y mucho más aún por el Expresionismo después. Häring, como tantos otros protagonistas de la cultura alemana, y bajo la potente influencia de Worringer, establece una dualidad entre lo geométrico y lo orgánico que es muy

característica del modo de pensar occidental, dialéctico, estableciendo opuestos en lucha y un horizonte de síntesis de esos opuestos que estaría más allá del tiempo, en el tiempo y el espacio del futuro. Sin embargo, Häring insiste una y otra vez en la idea del espacio orgánico como el lugar en el que se produce la vida, el lugar del acontecer de las cosas, una especie de plano base en el que los eventos de lo cotidiano se desarrollarían en libertad.

Esa dualidad de tipo cultural entre geometría y organismo aparece en el ámbito arquitectónico alemán en la oposición entre dos términos para referirse a la arquitectura, por una parte *Architektur* y por la otra *Bauen*, de una importancia crucial. *Architektur* se asocia con ese régimen cultural clásico o geométrico, mientras que *Bauen* lo hace con su opuesto, el régimen moderno y funcional, que en el caso concreto del Expresionismo además se vinculó, por vía de la latencia romántica, con la herencia gótica. El Expresionismo tiene esa cualidad de bisagra cultural entre un pasado casi remoto, mítico y local, el del gótico, y un futuro claramente utópico y radicalmente moderno.

Según Häring, la *Architektur* se sirve de patrones geométricos que impone con cierta violencia sobre las formas de las herramientas, los artefactos y los edificios, y considera que esos patrones geométricos son heredados y que por tanto obedecen a razones funcionales discutibles porque se deben al curso del tiempo, la sedimentación de los tipos, las convenciones y la historia. Es decir, que para él estas formas geométricas tienen significados asignados de antemano, de manera que:

“Es contradictorio dar una forma a las cosas determinándola desde el exterior, imponer cualquier regla de ganancia, imponiéndoles violencia. Sería erróneo transformarlas en un teatro de demostraciones históricas, tanto como reducirlas a nuestros humores personales. Igualmente se equivocan los que reconducen las cosas a figuras primigenias geométricas o cristalinas, porque así imponemos nuevamente violencia (Le Corbusier). Las figuras geométricas fundamentales no son ni formas ni configuraciones originarias. Al contrario son abstracciones, estructuras que obedecen a leyes. Esa unidad que fundimos sobre la base de las figuras geométricas, más allá del aspecto de muchas cosas, no es sino unidad de la forma, no unidad en lo vivo”⁴.

De esta crítica se sigue que para Häring la Architektur coloca la forma, como categoría, sobre el espacio, mientras que el arte de construir o Bauen, haría lo contrario, privilegiar un uso de la tecnología de la construcción subordinado a una voluntad de creación de espacio. Esto es algo heredado de las teorías de Alois Riegl acerca de la “voluntad de forma” del artista sobre el contexto cultural, contrapuesta a las de Gottfried Semper, que defendía lo contrario, la preeminencia del contexto material y cultural sobre la voluntad. La voluntad de forma implica, por descontento, un cierto síntoma de autonomía del arte, con la que Häring tiene algunos problemas pese a todo.

En otro escrito posterior Häring critica a Le Corbusier, en concreto su libro *Hacia una Arquitectura*, en el que Le Corbusier presentaba imágenes de aviones y demás artefactos del universo tecnológico moderno junto al Partenón, indicando con ello un entendimiento darwinista o evolucionista de la cultura, es decir, la historia como una cadena de acontecimientos progresivos, positivos, que lleva hacia la perfección formal por la vía de una evolución pseudo científico-técnica.

“Él (Le Corbusier) encuentra los orígenes estéticos de las formas funcionales en las figuras fundamentales de la geometría, según él éstos son los componentes esenciales de la forma funcional. Es una opinión equivocada: la forma acuñada en el uso no está en absoluto en relación con las figuras geométricas fundamentales. Allí donde se verifica esta identificación, en general por motivos técnicos, el elemento geométrico no traduce nada esencial en la forma de uso, presentándose más bien como coercitivo”⁵.

Häring presenta una revisión personal de la historia de la arquitectura al identificar esa oposición entre el espíritu geométrico y el orgánico, o en otras palabras, que son las que usaban los historiadores de arte del momento, la voluntad de forma en el vocabulario de Riegl, y su

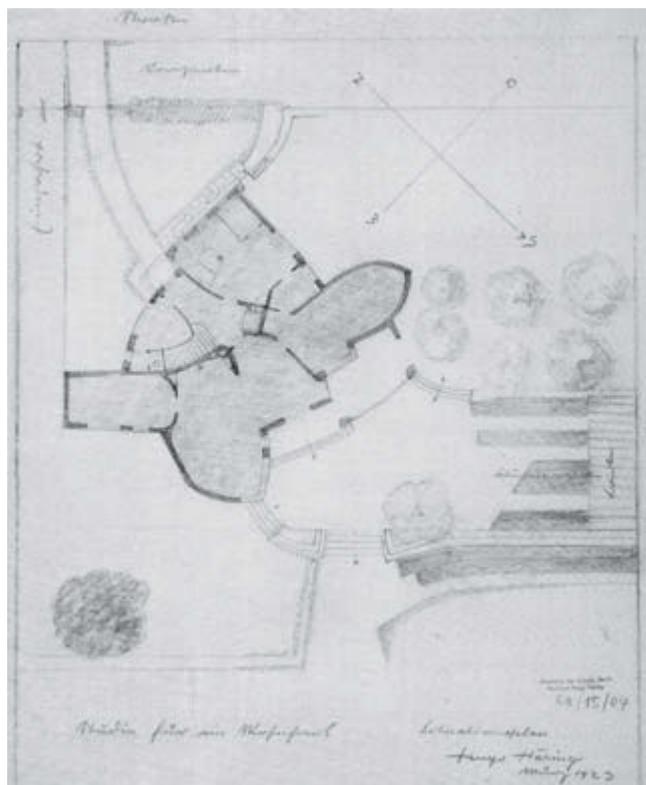
opuesto la voluntad de vida en las formas, que era la aspiración de Häring. La cadena de términos opuestos estaba ya presente en ese primer escrito de Häring de 1925, en el que argumentaba sobre la dialéctica entre expresión y función, asociando la expresión a la forma geométrica y la función a la forma orgánica. Adolf Behne fue el que dio nombre a esta manera de hacer arquitectural llamándola funcionalismo orgánico, en el que el ajuste entre forma y función es perfecto, o unívoco. Häring, en este primer escrito, discute sobre las formas de las herramientas producidas por el hombre, dando a entender que las herramientas son resultados formales de compromiso entre esos dos opuestos. No propone que se abandone el modo operativo del régimen geométrico, es decir, no propone la ausencia de formas heredadas, sino la subordinación de la forma obtenida al espíritu orgánico que está dominado por el uso y lo cotidiano, que está en constante transformación y que por tanto requiere ser actualizado, verificado y discutido constantemente. En esa línea de pensamiento afirma que un avión, en lugar de ser el final de una cadena de evolución formal, tal y como lo presentaba Le Corbusier, tiene una forma que no obedece en absoluto a dicha evolución, sino a un programa muy exigente de funcionamiento, o de comportamiento como herramienta. Por tanto considera que un avión no es algo formalmente geométrico, sino orgánico, y que esto debe dar claves para realizar el salto que llevaría desde la herramienta orgánica a la arquitectura. Del avión dice Häring que es una herramienta, pero que no es arte, no es *Bauen*, y como tal herramienta puede proporcionar claves de operatividad.

En un proyecto de villa de 1923 realizado para un cliente y lugar imaginarios, pero no utópicos, es bien visible cómo la forma surge lentamente desde un abanico muy complejo de las variables generadoras que había descrito en *Wege zur Form*.

3. Valga como ejemplo otra publicación en la que participó Pevsner: *The Anti-Rationalists and the Rationalists*. Oxford: Architectural Press 2000. Eds. Nikolaus Pevsner, J.M.Richards y Dennis Sharp. Este libro reúne en un solo volumen dos libros publicados con anterioridad por los mismos autores: *The Antirationalists*, 1973 y *The Rationalists*, 1978

4. HÄRING, Hugo: *Wege zur Form. Die Form*. Octubre 1925, nº 1. Citado de BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999, p. 78.

5. HÄRING, Hugo: *Bemerkungen zum ästhetischen problem des neuen bauens. Bauwelt*. 1931, nº 19. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p. 21.



1

1. Villa de 1923, planta de situación.
2. Villa de 1923, planta baja.
3. Villa de 1923, plantas primera y segunda.

En primer lugar y atendiendo al plano de situación (figura 1), se observa un motivo dominante, la presencia del norte. El acceso se realiza desde el norte, mientras que por el sur y el este la casa se abre hacia el jardín escalonadamente. Sólo uno de los muros de la casa se apoya en el perímetro del solar, el resto del lugar se construye, tanto por límites rectos como curvos, siguiendo la evolución del sol y presumiblemente de las vistas.

En la entrada, las dos paredes que reciben al visitante se abren en curva hacia fuera, una mostrando la escalera e invitando a subir, la otra hacia lo que parece un ascensor, de modo que esta primera manipulación formal va a ir guiando al resto de espacios como en un castillo de naipes en equilibrio.

Trazando una línea curva este-oeste resulta posible entender la lógica del programa y su despliegue en el espacio, y lo que es más importante, la forma resultante global. Para Häring, la forma no es el contorno de la casa, su perfil inscrito, que es quebrado, caprichoso, informe. La forma sólo se entiende en la ecuación casi científica del soleamiento, las vistas y el movimiento del cuerpo en el espacio.

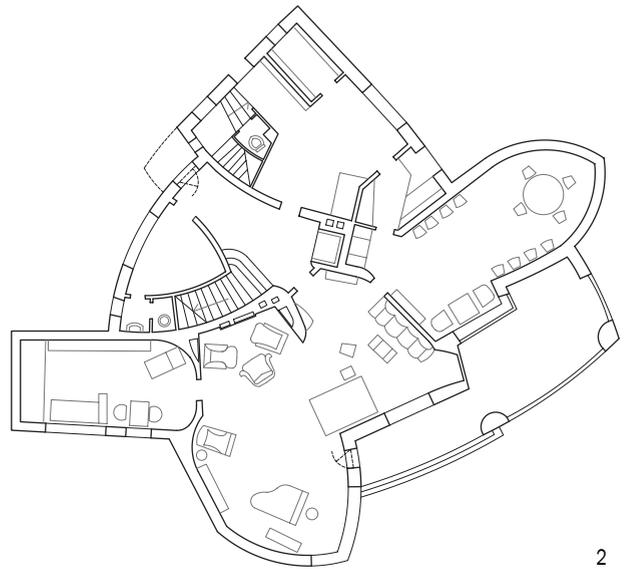
En planta baja (figura 2) el salón se divide en tres ámbitos espaciales atendiendo a tres gradientes de ritualidad en los actos cotidianos: la proximidad del fuego, las vistas sobre el jardín y la posibilidad de recogimiento

individual. La división parcial en tres bolsas espaciales delimita la forma exterior de esta parte de la casa, que se configura como una flor sin acudir en ningún momento a la analogía. En menor medida sucede con el comedor, que posee un nicho para la informalidad del desayuno o la comida en solitario o a dos, junto a una gran mesa para más comensales que, en su expansión concéntrica, dicta la forma del muro exterior.

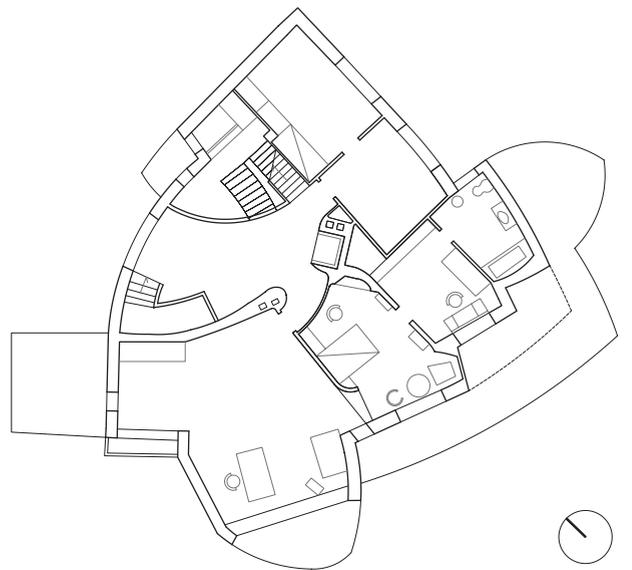
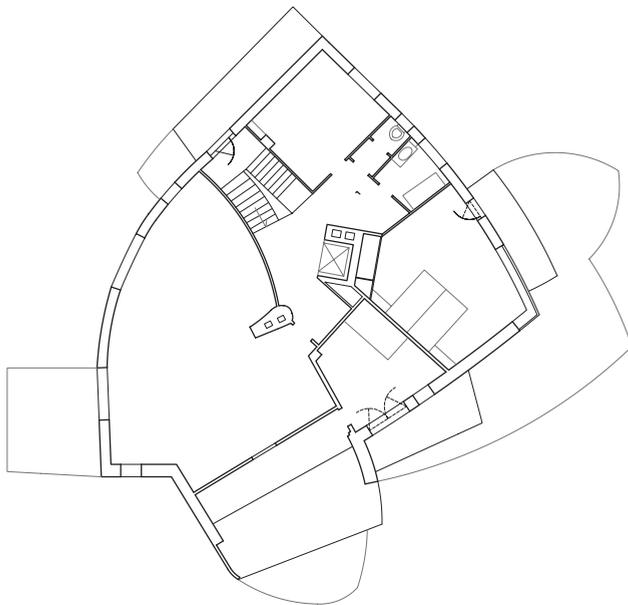
En planta primera (figura 3) se localizan las estancias de la mujer y el hombre, siendo por tanto la casa orgánica un espacio sexuado, según la tradición burguesa alemana que no se ve en absoluto discutida, sino enfatizada. Las estancias de la mujer son más generosas y están mejor orientadas, hacia la luz del sur y el jardín, concatenadas en una danza de habitaciones conectadas. Las del hombre, que presumiblemente pasará menos tiempo en la casa, se orientan al norte, son mucho más compactas y más cerradas.

Finalmente, la planta segunda se dedica a los invitados, con un despliegue similar al de las dependencias de la mujer.

Así, tomando un posible origen en el punto de entrada, cada espacio se va apoyando suavemente en el anterior, en una delicada construcción que debe su equilibrio formal a la concatenación sucesiva de los recintos. La funda exterior quebrada encierra en una figura de tensión

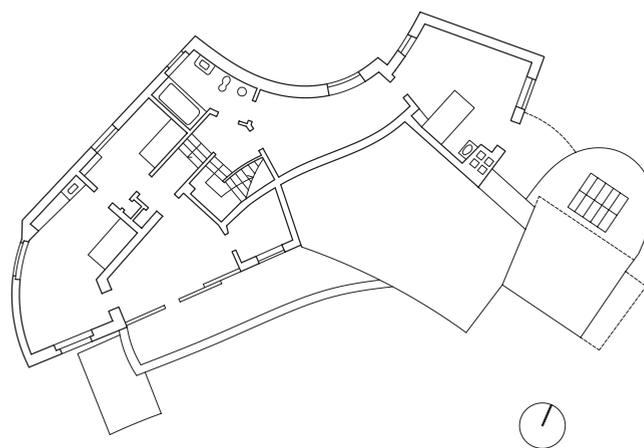
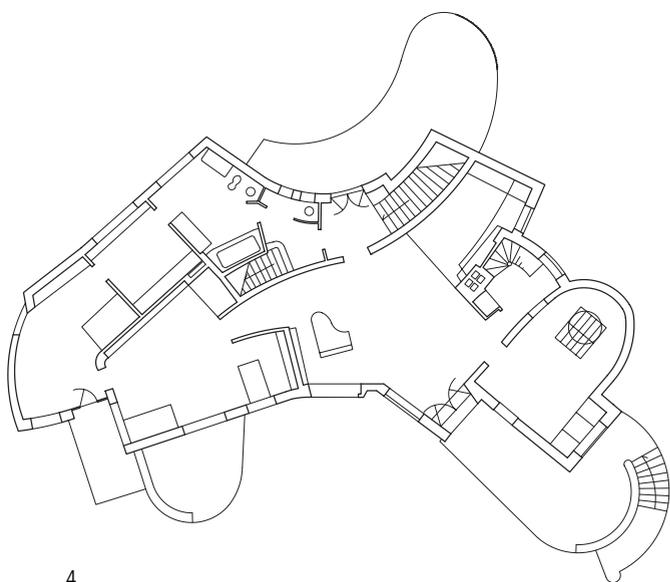


2



3

4. Villa de 1923-24, plantas baja y primera.
5. Gut Garkau, 1922-1926, axonometría de conjunto.
6. Gut Garkau, 1922-1926, planta y sección de la nave de vacas.



una serie de espacios que se encuentran en estado de fluidez, como buscando un sitio fijo.

En 1923-24 Häring proyecta otra villa (figura 4) donde va más allá en algunas de las cuestiones mencionadas. Los aspectos programáticos se repiten sensiblemente, ampliando el gradiente de abanicamiento o embolsamiento espacial no sólo en el frente sur, sino en el norte, así como en el tránsito de uno a otro. En este proyecto la entrada vuelve a hacerse desde el norte, pero ambos frentes, norte y sur, se acercan entre sí describiendo sendas concavidades para facilitar las circulaciones y conseguir mayor superficie de contacto con el exterior. En este proyecto más que en el anterior, la atención al movimiento del cuerpo es primordial. El cuerpo se ve fuertemente dirigido y sus movimientos facilitados para la correcta deambulación.

Los muros de la casa absorben una gran cantidad de usos en su propio grosor, actuando como máquinas y consiguiendo así espacios más puros y netos. Las chimeneas, la escalera y el armario se ven sometidos a un

fuerte control formal en esa incorporación al muro, que se ondula para acompañar al cuerpo en su movimiento.

El movimiento de estancia en estancia se trata como línea fluida, de modo que las interconexiones se hacen ondulantes, sinuosas, como lo es el deambular humano no sometido a la presión. La construcción muraria ondulante queda pues al servicio del programa y del dinamismo corporal asociado. No hay exaltación alguna de la forma ni de la técnica constructiva.

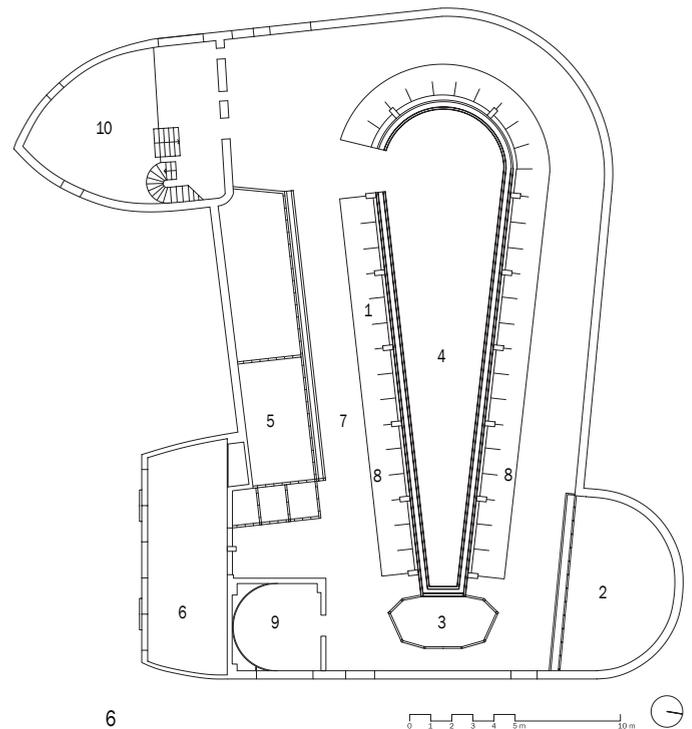
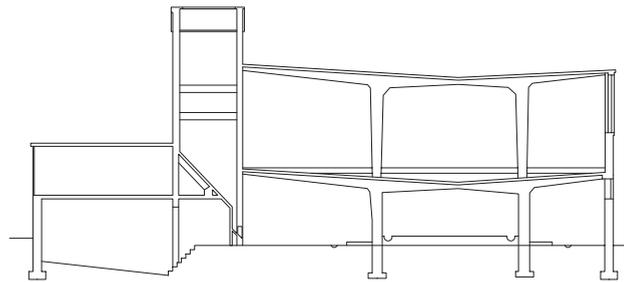
La obra magna de Häring, que además señala con mayor claridad sus ideas respecto al funcionalismo orgánico, es el conjunto agrícola Gut Garkau, realizado entre 1922 y 1926 (figura 5). A pesar de la complejidad de este proyecto, del que sólo se llegó a construir una parte (el granero, la nave de vacas y las naves anexas, dejando sin construir la casa granja, la nave de los cerdos y otras dependencias), es la nave de vacas la que, por sí sola, contiene el máximo de claves.

La planta en forma de pera responde al estudio del movimiento de las vacas y a la disposición más eficaz del

1 - Stand para cuarenta y una vacas. 2 - Establo para animales jóvenes. 3 - Toros. 4 - Zona de alimentación. 5 - Terneros. 6 - Novillos. 7 - Corredor. 8 - Zona y canales de desagüe de aguas residuales. 9 - Cámara de la leche. 10 - Depósito de alimentación.



5



6

comedero y de los animales para un rendimiento óptimo (figura 6). Las vacas se sitúan enfrentadas, siguiendo la línea que rodea al eje de alimentación. Pero es en la sección donde se observa un despliegue mayor de recursos.

La nave tiene dos plantas con un forjado inclinado hacia el centro, hacia el eje del edificio, que coincide con la línea de pesebres. La inclinación produce un doble efecto: por una parte el techo inclinado ayuda a la convección de las corrientes de aire caliente, el aliento de las vacas, que circula hacia arriba y es dirigido por el forjado inclinado hacia la rejilla de ventilación continua dispuesta sobre la línea de ventanas. Además, la inclinación hacia el centro sirve para que la comida, almacenada en el piso superior, caiga por gravedad hasta el comedero lineal (figura 7).

La sección, entendida como sistema estrictamente funcional, podría haber dado lugar a un edificio lineal, pero Häring decide plegar la línea por dos razones. La primera es que desea hacer un edificio concreto y acabado, no un sistema para 41 vacas y un toro semental. La segunda es que las vacas tienden a disponerse, para

alimentarse, en círculo, y el círculo habría dado una medida de diámetro excesivo, por lo que Häring construye mediando entre línea y círculo, con la forma de pera.

Junto al extremo más ancho de la pera se sitúa el silo, del cual cae la comida hasta el punto central de dicho extremo, para continuar en línea recta hasta el otro extremo estrecho, que es el punto de entrada y salida de las vacas, siguiendo la línea continua de alimentación.

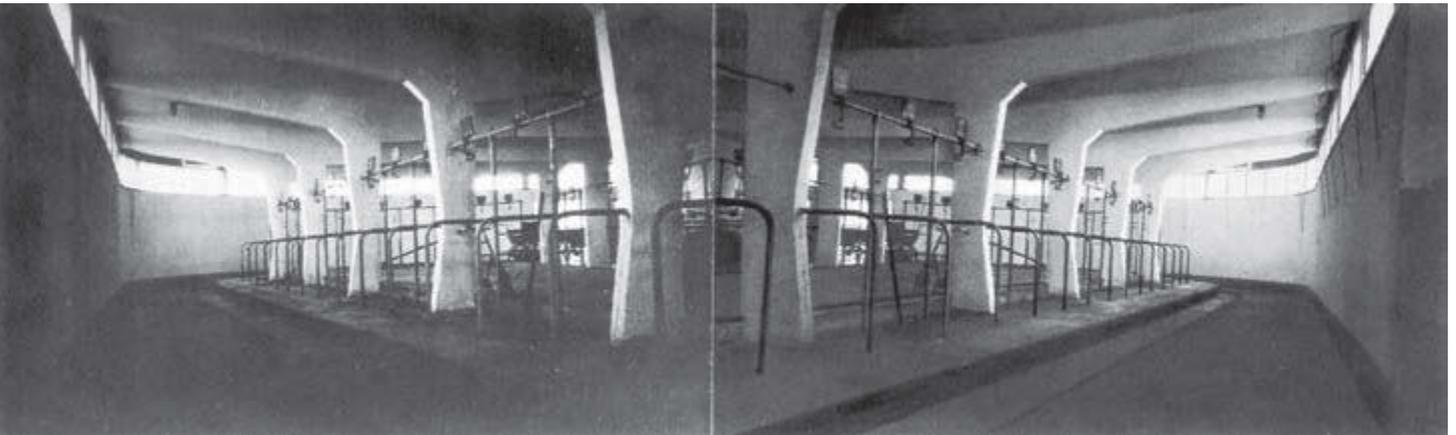
La estructura del edificio consiste en pórticos de hormigón armado, visibles desde el exterior como marcos rellenos de ladrillo en planta baja, e invisibles en planta alta, escondidos tras una piel continua de madera sin tratar y sin aislamiento alguno, puesto que lo que se necesita es ventilación, no temperatura constante (figura 8).

La forma es el resultado del proceso orgánico de desarrollo de la actividad humana o animal, sujeta a convenciones, y en el caso de una vivienda, es la conformación de una sucesión de actos, lo que llamamos lo cotidiano, que se realizan rutinariamente cada día. Las plantas de Häring están llenas de rastros del ritual doméstico, a la

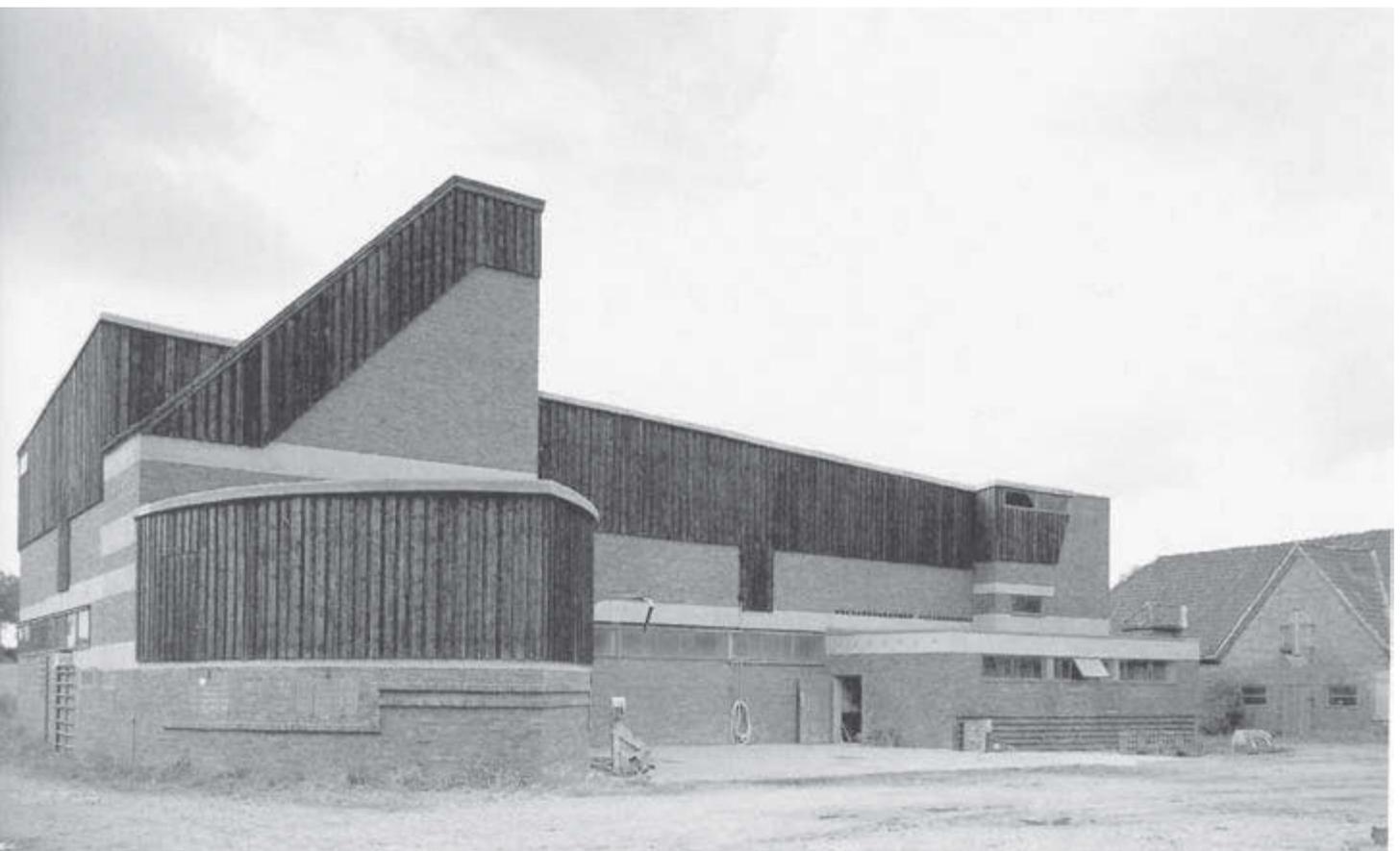
7. Gut Garkau, 1922-1926, fotomontaje del interior, de El Lissitsky.

8. Gut Garkau, 1922-1926, exterior de la nave de vacas.

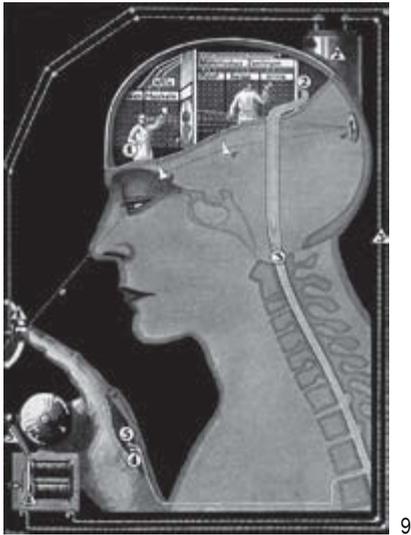
9. Das Leben des menschen, Fritz Kahn, 1926.



7



8



9

vez pistas y huellas de las actividades de sus ocupantes. Algunos elementos, como las estanterías, siempre embutidas en el grosor del muro, son indicaciones o pistas sobre su propio uso, mientras que otros elementos, como los muebles, son huellas o trazos de las actividades comer, conversar o descansar. Estos elementos y su distribución en el espacio aparecen como si la actividad cotidiana de habitar ya tuviera lugar desde el propio dibujo, en el lugar donde se ha de construir la casa antes de que se erija incluso. Las casas de Häring, una vez construidas, son constataciones de un modo de vida.

PRÓTESIS

Häring escribió sobre la idea de la casa moderna como prótesis humana o como un apéndice o extensión del cuerpo. Esto marca un horizonte que necesitaría un estado previo, el de la perfección de las herramientas (protésicas) que ya había discutido en su primer escrito. Häring establece en la creación de prótesis el primer signo visible de la transición del espíritu geométrico al orgánico.

En sus referencias a las prótesis, Häring citó a un filósofo de la ciencia muy vinculado al Expresionismo, llamado Adrien Turel, que en 1934 publicó un libro llamado *Technokratie, Autokratie, Genetokratie* (Tecnocracia, Autocracia, Genetocracia). También tomó ideas de un paleontólogo de prestigio llamado Edgar Dacqué, y en concreto de su libro *Das Leben als symbol* (La vida como Símbolo), de 1928.

Citando extensivamente a Turel, Häring escribe:

“Técnica significa instrumento, prótesis, y el sentido de cada creación protésica es la extensión del dominio

del hombre. El instrumento, la prótesis es un órgano suplementario que ha flanqueado definitivamente de necesidad evolutiva a la forma anatómica del hombre, liberándolo de la exigencia de adiestrar el cuerpo para aumentar la capacidad de luchar y las facultades físicas de correr, nadar, volar, ver y oír”⁶.

Se revela así una noción particular del cuerpo humano ayudado por prótesis para operar en el espacio, y se describe una forma de espacio arquitectónico como prótesis material del cuerpo, o dicho de otra manera, como órgano suplementario del hombre (figura 9). En este discurso de la eficacia de las prótesis el movimiento corporal se convierte en un motor del proyecto arquitectónico y la ergonomía adquiere un protagonismo como nunca antes lo había tenido. En tono visionario Häring anticipa nuestra contemporaneidad, en la que nuestros cuerpos poseen miembros extendidos tecnológicamente y nuestra noción de espacio es la de un campo perceptivo ampliado a través de canales tecnológicamente asistidos.

De Edgar Dacqué toma Häring la idea de inscribir la cultura de las prótesis en el pensamiento evolucionista de Lamarck, describiendo la cultura de las prótesis como un estado en una cadena de acontecimientos científicos y culturales inesperados para el futuro, aportando la visión de un porvenir de lo que llama espacios trascendentes que seguiría esa fase intermedia y necesaria de las prótesis, en la se inscribe su propia arquitectura orgánica funcionalista:

“Las prótesis han permitido al hombre conservar su primitiva estructura anatómica (¿o quizás reconstruirla?), sustraerse a la especialización, conquistar un dominio

6. HÄRING, Hugo: Probleme der stilbildung. *Deutsche Bauzeitung*. 1934, n° 43. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p 71.

mediante la creación de órganos extraños al cuerpo. Con las prótesis el hombre ha sido capaz de superar las posibilidades que ofrece la naturaleza a sus criaturas para avanzar en el agua, la tierra y el aire, logrando controlar tales prestaciones al propio gusto hasta obtener el dominio sobre las formas íntimas de la naturaleza. Se puede intuir una relación causal entre la anatomía primitiva del hombre y la creación de prótesis: el hombre renuncia a entrenar sus propios órganos porque con las prótesis consigue ampliar sus múltiples posibilidades de acción que difícilmente habría podido esperar conseguir con el adiestramiento físico. El hombre puede entonces desprenderse de todo aspecto y de toda forma cruel. Los cruces entre hombre y animal (hombres con cabeza de bestia o de pájaro, hombres alados de dos y cuatro patas, hombres-pájaro y hombres-pep, gigantes y gnomos de un único ojo frontal) y todos los tipos de hombre primitivo pueden desaparecer del curso de la evolución. (...) La suerte está echada: se trata ahora de perfeccionar la creación de prótesis”⁷.

Häring apuesta por una cultura material de las prótesis como algo necesario e incluso urgente, una tarea de su presente, para ser seguida inmediatamente por una perfección de las mismas para alcanzar la plena creación cultural orgánica.

¿Cuál sería el paso siguiente a la perfección de las prótesis? Häring responde con los espacios trascendentes, que él mismo se ve incapaz de proyectar, apuntando a los proyectos de Mies van der Rohe como una posible ilustración de sus ideas:

“Después del estado mágico la arquitectura se ha hecho racional, mientras que lo orgánico es trascendente. ¿Podemos aplicar esta cualidad de la cultura orgánica de lo trascendente al espacio miesiano? Porque el espacio de Mies no se adapta del todo bien a la racionalidad que caracteriza la cultura arquitectónica”⁸.

DE LAS PRÓTESIS AL ÓRGANO

Con la casa como órgano Häring establece una continuidad en sus ideas que podemos establecer en la cadena herramienta-máquina-prótesis-órgano-casa, de modo que los límites entre estas nociones se desdibujan y se funden los unos con los otros. Aunque la máquina no es un órgano, para Häring ambas son creaciones orgánicas cuyo significado radica en su comportamiento, que está

ayudado en ambos por el movimiento, el poder y la tensión⁹. A partir de aquí comienza a dar definiciones de la casa-órgano que se alejan de sus propios proyectos y de los que nos resulta difícil obtener una imagen clara si no proyectamos esas visiones en el futuro:

“La tecnología moderna tiende completamente hacia construcciones elásticas. Considera el edificio como un cuerpo viviente, favorece los materiales de comportamiento flexible, yendo de la piedra a la madera y el acero, e interesándose por los materiales que pueden ser moldeados y en los que tiene la mayor elasticidad (...) de la edificación masiva a la edificación en esqueleto (...) de la estructura cristalina a la estructura vertebrada (...)”¹⁰.

Además, comienza a defender más claramente los aspectos del comportamiento de la arquitectura, su *performividad*, escribiendo que “la idea de lo abstracto, estático y en reposo se reemplaza por la idea de lo vivo, lo móvil y el devenir”.

Incluso llega a anunciar una nueva generación de materiales de construcción que debían conformar pieles envolventes de espesor no ya métrico, como sus propios muros de carga, sino milimétrico, extremadamente delgados, restando materia a la arquitectura a favor del espacio y sobre todo del uso, y todo ello siempre con la idea de un esqueleto estructural sustentante:

“Las paredes de nuestras casas, ya no más muros de piedra de espesor métrico, se han transformado en una epidermis que se mide en centímetros, que flanquea diversos estratos según la función que desempeñe en analogía con los cuerpos orgánicos. Esta piel está sujeta gracias a un esqueleto. La cáscara de los crustáceos cede el puesto al esqueleto de los vertebrados: una clara evolución biológica hacia una organización superior. La técnica sigue a la naturaleza y limita el papel de la geometría trazada”¹¹.

Comienza así a materializar su casa-órgano cada vez más como un exoesqueleto portante, como un puro espacio para los eventos interiores, como una superficie horizontal encerrada en una membrana donde cualquier acontecimiento es posible.

Aparece así la idea de la casa-órgano como segunda piel del cuerpo humano, que se conecta directamente con la arquitectura de las prótesis, en la que no existe distancia o espacio de separación entre las dos pieles, la corporal y la arquitectónica, mientras que en la casa-órgano se aspira a generar un espacio colchón entre las dos:

“A muchos les puede parecer inconcebible desarrollar una casa como una figura orgánica, cultivarla en el terreno de la forma que responde al comportamiento, una casa considerada como una segunda piel humana y por consiguiente como un órgano”¹².

Aún así es dentro del pleno discurso de las prótesis como Häring proyecta sus viviendas y la nave de las vacas, en las que el espacio entre pieles está poco desarrollado y en las que el grado de acomodo entre segunda y primera piel es muy alto porque emplea una ergonomía radical, incluso hasta llegar a proponer estas nuevas técnicas constructivas elásticas en las que no existe apenas diferenciación entre casa y cuerpo, lo cual le lleva a un mundo formal muy vinculado a las huellas corporales del cuerpo en movimiento en el espacio.

ESPACIOS COREOGRÁFICOS

Sin embargo deja también apuntada la posibilidad de que exista una especie de espacio *otro* entre las pieles, que llamaremos el espacio del devenir o coreográfico. En sus propios proyectos el espacio está sujeto o amarrado por la piel, que es siempre una envolvente continua tensa que impide que se desparramen hacia el exterior las funciones y sus espacios asociados, que sería su tendencia natural, de manera que la idea de transformación está presente a través de la posibilidad de crecimiento, un modo de componer las formas en sintonía con un espacio del devenir.

Siegfried Ebeling, alumno de la Bauhaus, publicó en 1926 un libro llamado *Der Raum als Membran* (El Espacio como Membrana) en el que se dice que la casa es “un

órgano multicelular de espacios vacíos o huecos, que es relativamente rígido como conjunto”¹³. Tal espacio hueco o vacío contrasta con los espacios de Häring, que tienden a presentarse llenos. El grado de negatividad o vacío del espacio según Ebeling es tal que:

“la arquitectura debería nivelar el espacio tridimensional, físicamente definido, con una membrana tridimensional biológicamente definida, entre nuestro cuerpo como sustancia lábil, y las formas precisas de las esferas”¹⁴.

A esta forma de espacio se le ha llamado negativa o neutra porque más que generar espacio real lo que hace es contribuir o provocar unas condiciones psicológicas previas en el usuario de estos espacios que apenas están materializados. Pero esta idea de espacio es muy similar a lo que Häring había llamado espacio trascendente al referirse a Mies, y sería un estado transitorio hacia un espacio de activación aún más abstracto: un espacio de reconocimiento corporal, de corte trascendente.

Ebeling, muy influido por Nietzsche y su dualismo entre Apolo y Dionisos y por el advenimiento del “hombre nuevo”, habla de ese espacio hueco o negativo como un espacio dedicado al movimiento libre y rítmico, como de baile, inspirado por el vitalismo dionisiaco¹⁵. Esto supone pensar en espacios que serían aptos para bailar o mejor dicho, para desplegar el cuerpo en movimientos libres fuera de cualquier código de uso previo, y esto es muy similar a lo que Häring llamaba espacio de los acontecimientos.

ESPACIOS DE LOS ACONTECIMIENTOS

La contradicción entre prótesis y órgano para el devenir se presenta en uno de los últimos proyectos de vivienda

7. Ibid., 71.

8. Ibid., 75.

9. HÄRING, Hugo: Kunst und strukturprobleme des bauens. *Zentralblatt der Bauverwaltung*. 1931, nº 29. Citado de BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999, p. 77.

10. Ibid., 77.

11. HÄRING, Hugo: Versuch einer orientierung. *Die Form*. Junio 1932, nº 7. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p. 36-37.

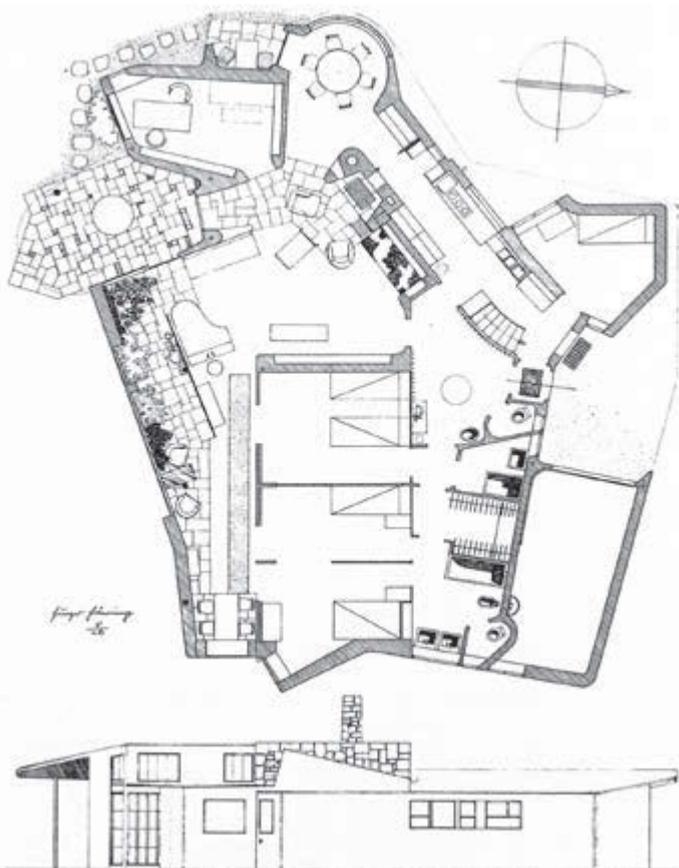
12. Ibid., 39.

13. EBELING, Siegfried: *Der Raum als Membran*. Dessau: Dünnhaupt Verlag, 1926. Citado de NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis editorial, 1995, p. 268.

14. Ibid., 269.

15. Para un desarrollo completo de este tema véase QUESADA, Fernando: *La Caja Mágica, Cuerpo y Escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, pp. 143-179.

10. Villa de 1946, planta y alzado.



10

de Häring de 1946, en el que los espacios colchón entre pieles y geometrías parecen estar mucho más trabajados (figura 10). Las pieles son de diverso tipo, unas profundas, otras delgadas, portantes o no portantes, y siempre hay un espacio indeterminado muy fluido, como derramado, que sirve de atado a todas ellas. Las pieles se especializan tecnológicamente aunque los principios de composición son los mismos: orientación, concatenación, encabalgamiento, etc.

Con esta casa la teoría de las prótesis parece muy perfeccionada, pero no es posible leerla como un espacio hueco o vacío en el sentido de Ebeling, o como espacio trascendente en el de Häring mismo. Sigue habiendo multitud de huellas de los usos de lo doméstico que establecen una correspondencia formal directa y unidireccional entre lo que podemos llamar el acontecimiento corporal y la propia forma de la arquitectura. Como ejemplo basta fijarse en cómo Häring dibuja un par de guantes en la mesita de la entrada, que hace que la casa se comporte como una constatación de una serie de comportamientos

que ya existen con antelación a la propia existencia de la casa misma. En este caso la arquitectura sigue siendo prótesis y por lo tanto contradice las propias predicciones futuras de Häring, que escribe una vez más sobre su ideal de espacio doméstico, pero ahora de un modo contradictorio con su propia arquitectura, poco después de proyectar esta casa:

*"El espacio donde se mueven las criaturas y donde desarrollan su vida es un espacio de acontecimientos. La geometría construye en su interior un espacio geométrico que únicamente toca la esfera conceptual, pero no el espacio de los acontecimientos. Es un concepto especial técnico que proporciona las construcciones de un mundo corpóreo material de acuerdo con el proyecto espacial establecido por la geometría para la construcción de los elementos"*¹⁶.

Habrá que buscar en otros arquitectos ese espacio de los acontecimientos, en sintonía con la filosofía del devenir de Nietzsche, que el propio Häring no fue del todo capaz de proporcionarnos en su obra proyectada, aunque lo retratase con extrema precisión en sus escritos. ■

16. HÄRING, Hugo: *Geometrie und organik-eine studie zur genesis des neue baunens. Baukunst und Werkform*. 1951. Citado de POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983, p. 120.

Bibliografía

- BEHNE, Adolf: *Der Moderne Zweckbau*. München: Drei Masken Verlag, 1926 . Versión castellana: *La construcción funcional moderna*. Madrid: Serbal, 1994.
- BLUNDELL JONES, Peter: "Problems of Art and Structure in Building," *9H*, 1985, no. 7.
- BLUNDELL JONES, Peter: "Hugo Häring and the search for a responsive architecture", *AA Files*, autumn 1986, no. 13.
- BLUNDELL JONES, Peter: "The organization of Architectural Form," *A+U*, April 1987, no. 137.
- BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999.
- EBELING, Siegfried: *Der Raum als Membran*. Dessau: Dünnhaupt Verlag, 1926.
- GARCÍA ROIG, José Manuel: *Hugo Häring (1882-1958)*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2002.
- GARCÍA ROIG, José Manuel: *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2003.
- GIEDION, Siegfried: *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.
- GURIDI GARCÍA, Rafael: *Habitar la noche: Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del tercer Reich*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2008.
- JOEDICKE, Jurgen y LAUTERBACH, Heinrich: *Hugo Häring, Schriften, Entwürfe, Bauten*. Stuttgart: Karl Krammer Verlag, 1964.
- MUÑOZ, María Teresa: *El Laberinto Expresionista*, Madrid: Molly editorial, 1991.
- NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe Das Kunstlose Wort*, Berlin: Siedler Verlag, 1986. Versión castellana: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis editorial, 1995.
- PEVSNER, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin Books.
- PEVSNER, Nikolaus, RICHARDS, J.M. y SHARP, Dennis (Eds.): *The Anti-Rationalists and the Rationalists*. Oxford: Architectural Press, 2000.
- POLANO, Sergio: *Hugo Häring, il Segreto della Forma*. Milano: Jaca Book, 1983.
- QUESADA, Fernando: *La Caja Mágica, Cuerpo y Escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- SCHIRREN, Mathias (ed.): *Hugo Häring: architekt des neuen bauens 1882-1958*, Berlin: Hatje Cantz, 2001.

Fernando Quesada López, arquitecto por la ETSAM (1995) y doctor arquitecto por la UPM (2002). Ha realizado estudios de postgrado en la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York, entre 1998 y 2000. Desde 2001 es profesor de proyectos arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Alcalá, UAH. Ha sido profesor del Master Oficial de Proyecto y Ciudad, del Master en Práctica Escénica y Cultura Visual, de la UAH, y del Master Paesaggi Straordinari, del Politecnico di Milano. Autor del libro "La Caja Mágica, cuerpo y escena" (2005). Co-director, desde 2001, de la revista O-Monografías, con 6 volúmenes editados por el COAG. Ha realizado actividades de investigación postdoctoral en la Delft School of Design, DSD, TU University Delft, Holanda, durante el año 2009-2010.

ESTRUCTURA Y FORMA, COMPAÑEROS DEL VIAJE DE OWEN WILLIAMS DE LA INGENIERÍA A LA ARQUITECTURA

STRUCTURE AND FORM, COMPANIONS IN THE PASSAGE OF OWEN WILLIAMS FROM ENGINEERING TO ARCHITECTURE

Teresa Rovira Llobera

RESUMEN Este artículo tiene como hilo conductor la figura de sir Owen Williams (1890-1969), ingeniero y arquitecto. Su obra como ingeniero, con ejemplos de innegable valor como el trazado de la autopista M1 en Inglaterra, se equilibra con sus propuestas arquitectónicas y por ello el análisis de algunos ejemplos permite plantear una reflexión sobre aquello que es específico de ambas profesiones. No se pretende con ello elaborar una teoría para delinear el límite entre arquitectura e ingeniería, sino tratar de reconocer en sus edificios, con mirada de arquitecto, cualidades universales que, en su mayoría, son comunes a ingenieros y arquitectos. Se inicia el texto con la presentación del personaje y al desvelar su posición singular entre los profesionales y críticos de su época se entienden con mayor claridad los motivos de ese voluntario deambular de la arquitectura a la ingeniería. Las obras permiten enmarcar con mayor precisión su figura y dar respuesta a algunas cuestiones. El dominio de los avances tecnológicos y el rigor en el proyecto de estructuras de hormigón, ¿aproximan o distancian a arquitectos e ingenieros? Ser arquitecto e ingeniero al mismo tiempo, ¿enriquece o coarta la concepción, el diseño y el cálculo de las obras? Hombre riguroso, práctico, objeto de polémica y sin duda en todo momento atento a las innovaciones tecnológicas y a las posibilidades de los nuevos materiales. Así fue Owen Williams.

PALABRAS CLAVE Sir Owen Williams, Arquitectura Moderna, Ingeniería, Hormigón armado,

SUMMARY This article uses the figure of Sir Owen Williams (1890-1969), engineer and architect, as a conducting element. His work as an engineer, with examples of undeniable value such as the layout of the M1 motorway in England, balances with his architectural proposals. For that reason, the analysis of some examples of his work allows a reflection on what is specific to both professions. This is not to try to formulate a theory to delineate the limits between architecture and engineering, but to try to recognize in his buildings, from an architect's viewpoint, those universal qualities that are, in the main, common to engineers and architects alike. The article begins with the presentation of the person, who, on having revealed his singular position among the professionals and critics of his time, the reasons for that voluntary stroll from engineering to architecture can be understood with much more clarity. The works allow Williams to be framed more accurately and to give answers to some questions. Do mastery of technological advances and rigour in the planning of concrete structures bring architects and engineers closer together, or drive them further apart? Does being an architect and engineer at the same time enrich or restrict the conception, design and calculation of works? A rigorous man, a practical one also, always being at the centre of controversy and undoubtedly always alert to technological innovations and the possibilities of the new materials. That was Owen Williams.

KEY WORDS Sir Owen Williams, Modern Architecture, engineering, reinforced concrete.

Persona de contacto / Corresponding author: info@estudioctr.com. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya.

Construir con precisión, concebir con rigor, aplicar el principio de economía, son principios que presidieron la trayectoria profesional de Owen Williams.

¿Son estas características propias del quehacer de un ingeniero o de un arquitecto? ¿El gusto por las cosas bien hechas, la búsqueda de la simplicidad en las decisiones, son actitudes tecnológicas o estéticas? ¿Se puede ser arquitecto e ingeniero al mismo tiempo o es preciso desplazarse de una profesión a la otra para llevar a cabo cometidos diversos?

A lo largo de este artículo vamos a realizar en varios tiempos y en ambas direcciones ese viaje entre ingeniería y arquitectura, a través de la obra de sir Owen Williams, ingeniero primero, arquitecto después, ingeniero más tarde y en todo momento atento a las innovaciones tecnológicas y a las posibilidades de los nuevos materiales.

Walter Curt Behrendt, en su libro *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas* (1937) Reflexiona sobre el papel del ingeniero en la construcción de la modernidad arquitectónica. El autor define su obra en el prefacio como “*un ensayo sobre el espíritu de la arquitectura moderna, sus orígenes, problemas y formas*”¹.

Retomando sin duda ideas vertidas por Le Corbusier en “Hacia una Arquitectura”, reconoce el papel de los ingenieros en los inicios del siglo XX cuando afirma que “*En tanto que en general la arquitectura era en esos días reaccionaria en su actitud y reminiscente en su efecto (...) la obras de los ingenieros aparecieron como construcciones de naturaleza realmente creadora, anunciando algo nuevo y señalando hacia el futuro*”².

Con objeto de seguir la pista a la obra de arquitectos que, iniciados en la ingeniería, hicieron de la arquitectura la base de su trabajo, en 1995 organizamos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona una exposición que, bajo el título *Craig Ellwood, Carlo Mollino, Jean Prouvé, Owen Williams, ¿Ingenieros? ¿Arquitectos?*, tenía como objetivo reflexionar sobre esos cuatro personajes, de personalidad y formación muy distintas y pertenecientes a países y culturas diversas.

Reconocíamos entonces como rasgo común a todos ellos la habilidad para moverse a través de cualquier escala de diseño así como su capacidad para extraer de sus conocimientos tecnológicos los mecanismos para depurar las formas y al mismo tiempo llevar la concepción tecnológica al grado de abstracción capaz de elevar la estética del ingeniero a la categoría de obra de arte. Diseñar un tornillo o concebir una autopista son dos estadios extremos de una misma actitud: la búsqueda de la solución más económica, mas precisa, mas universal y, consecuentemente, más bella.

Desde entonces han surgido muchas publicaciones sobre la obra de los tres primeros, pero sobre la figura de Williams, siendo tal vez quien ejemplifica mejor esa relación no siempre cómoda entre ingeniería y arquitectura, ni ingenieros ni arquitectos se han dedicado a profundizar debidamente a fin de poder determinar el papel que un personaje de esta categoría jugó tanto en la técnica del hormigón armado como en el desarrollo de la modernidad arquitectónica en Gran Bretaña.

La obra de Williams transitó desde edificios, oficinas, hoteles o fábricas, hasta el diseño de aviones, pasando

1. BEHRENDT, Walter Curt: *Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas*, 1937. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1959.pág. 2.

2. *ibidem*. pág. 42.

1. Fábrica Boots (1930-1932). Vista Exterior.

por puentes, aeropuertos y autopistas. El documento que da cuenta de su obra con mayor rigor es la publicación, a cargo de David Cottam, del catálogo-libro de la exposición³ que le dedicó la Architectural Association de Londres en 1986 y cuyos artículos orientan algunos temas desarrollados en este escrito.

Williams nació en 1890. Sus biógrafos⁴ señalan que se gradúa como ingeniero en la University of London -carrera que estudiaba por las noches mientras trabajaba de día en la Metropolitan Electric Tramway Company - en 1911 con diploma de honor y en 1912 entra en la Trussed Concrete Steel Company donde diseña y calcula diversas construcciones como puentes, edificios industriales y depósitos. En dicha compañía trabajó con Moritz Kahn hermano de Julius y Albert de Detroit, arquitectos ambos fundadores de la compañía y propietarios del sistema Trussed Concrete. Reyner Banham reconoce el papel fundamental de Albert Kahn en la evolución de la construcción industrial norteamericana y su influencia en los arquitectos europeos de la época, aunque para Banham el impacto de las imágenes de algunos edificios, como el Packard-10 de 1906 de Kahn no traducía con total fidelidad la realidad del edificio, si bien sirvió de inspiración para mucha arquitectura posterior

“Lo que en las fotografías y las revistas parecía tan excitante para los arquitectos modernos europeos, a once mil kilómetros de distancia, tiene en realidad un aspecto pobre y desagradable”⁵.

En 1914 se incorpora como ayudante en el diseño de aviones en la Wells Aviation Company y de ahí al diseño de barcos de hormigón durante la primera guerra mundial. En 1919 crea su empresa consultora Williams Concrete Structures que después de la II Guerra Mundial se convierte en Sir Owen Williams and Partners. Hasta el final de la primera guerra mundial Williams transita por las distintas facetas de la ingeniería; puentes, barcos y aviones constituyen su ocupación cotidiana.

Gavin Stamp⁶, lo define como un Hombre Moderno, un hombre del Siglo XX, polifacético, capaz de escribir en el Times no solo sobre arquitectura e ingeniería si no sobre cualquier tema de actualidad y cuya figura no encajaba en el panorama arquitectónico británico de los años 30, dividido maniqueamente entre tradicionalismo y modernidad.

Aunque en su tiempo no fuera considerado entre los arquitectos del Movimiento Moderno, tal vez en parte por su proximidad a los estamentos oficiales- no hay que olvidar que en 1924 fue nombrado Sir por el proyecto de la British Empire Exhibition, donde no solo realiza los palacios de exposición de la Industria y de la ingeniería, sino que también diseña el estadio que mas tarde será conocido como el estado de Wembley – y en parte por el reconocimiento del manifiesto eclecticismo en el aspecto exterior de sus edificios, sin duda la ligereza y calidad de los espacios interiores de las obras de este período, en las que concibe cubiertas acabadas a base de vidrio o pavés soportado por estructuras metálicas de cuidado diseño, presagian una aproximación a la forma que remite a las afirmaciones de Walter Curt Berhendt, aproximándose a una concepción moderna del espacio arquitectónico.

¿Qué fue lo que motivó que en 1930, con cuarenta años, siendo ya un ingeniero de reconocido prestigio, decidiera inscribirse también como arquitecto? Tal vez fruto de su colaboración con el arquitecto Ayrton en el diseño de puentes surge la conciencia de la importancia del detalle como material de proyecto y en ese transitar de la ingeniería a la arquitectura decide asumir la arquitectura plenamente.

¿Qué incorpora desde su maleta de ingeniero a la de arquitecto? Sin duda en primer lugar el principio de economía, tanto en la concepción del diseño estructural más idóneo para cada proyecto, como en el uso de los materiales, pocos e integrados de forma racional al proyecto. Javier Muñoz Álvarez en su libro *Anatomía de la ingeniería Silva de varia lección*⁷, recoge artículos de varios autores

3. COTTAM, David: *Sir Owen Williams 1890-1969*. Londres: Works III Architectural Association, 1986

4. *ibidem*. Artículo de Stephen Rosenberg, pág. 17.

5. BANHAM, Reyner: *La Atlántida de hormigón : edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*, Madrid: Nerea, 1989., pág. 87.

6. *ibidem* nota 3 Artículo de Gavin Stamp, pág. 9.

7. MUÑOZ ALVAREZ, Javier: *Anatomía de la ingeniería. Silva de varia lección*. Madrid: Fundación ESTEYCO, 2007



1

que reflexionan sobre ingeniería y arquitectura. Carlos Fernández Casado⁸ define así la figura del ingeniero: *“El ingeniero ha de dar geometría a la función y encauzar esfuerzos que plasman la estructura empleando los materiales mas adecuados en cantidades estrictas. Esta aspiración a la mínima perturbación de lo natural destaca lo económico como categoría suprema de lo ingenieril”*. En este mismo libro, Javier Rui-Wamba⁹ nos ilustra sobre aquello que tal vez sedujo a Williams para asumir el rol de arquitecto: *“El mundo de los arquitectos, mas extrovertido que el de los ingenieros, y que domina las artes de la seducción, describe al hormigón destacando atributos que no son puramente resistentes, y sugiriendo al hacerlo posibilidades enriquecedoras de utilización”*. El hormigón es el vehículo que utiliza Williams para este viaje. Las posibilidades de formalizar la estructura de hormigón con una geometría estricta y a su vez el descubrimiento de las propiedades plásticas del material, su capacidad para adoptar formas y la variedad de sus texturas le llevan con naturalidad de un proyecto a otro, de una escala a otra.

David Cottam¹⁰, al estructurar la cronología de la obra de Williams distingue cuatro periodos, que identifica como *los primeros años de 1890 a 1921, el ingeniero consultor de 1921 a 1929, el arquitecto ingeniero de 1929 a 1939 y de arquitecto a constructor de carreteras de 1939 a 1969*. En los diez años en que lo califica como arquitecto-ingeniero, reconoce el cambio en el pensamiento de Williams, quien pasa de considerar al arquitecto como un mero decorador a convencerse de su capacidad para llevar a cabo la síntesis entre ambas profesiones y concebir piezas de arquitectura *“cuyas formas estuvieran determinadas por las características estructurales de su material preferido, el hormigón armado”*¹¹. Sin duda el período entre 1929 y 1939 concentra la mayor parte de sus edificios y merece detenerse en algunos de ellos para poder valorar el interés de sus propuestas.

En la fábrica Boots, (1930-32) (figura 1), recién estrenado como arquitecto, combina con gran habilidad una sistematicidad en el diseño y dimensionado de las estructura con una rigurosa expresión volumétrica, donde

8. ibídem. Carlos Fernandez Casado pág. 23

9. ibídem. Javier Riu-Wamba pág. 21.

10. ibídem. nota 3.

11. ibídem. nota 3, pág. 163.

2. Fábrica Boots (1930-1932). Perspectiva general.

3. Fábrica Boots (1930-1932). Vista Interior.



2

la repetición del módulo de cerramiento queda pautada por el juego de los volúmenes que rítmicamente sobresalen de la altura general de las naves (figura 2). En el interior (figura 3), en la concepción de los espacios centrales, de cinco plantas de altura, utiliza un conjunto de recursos constructivos y funcionales como la cubierta a base de pavés, o las cintas transportadoras que atraviesan el espacio en diagonal, que dan fe de su total autoridad como arquitecto moderno.

¿Es Williams el arquitecto o el ingeniero quien concibe este proyecto? En realidad la concepción es el fruto de una síntesis equilibrada entre las cualidades de ambos.

Ya hemos mencionado que Williams no fue muy bien considerado en su faceta de arquitecto por un sector de la Arquitectura de su época, aunque sus obras fueron publicadas en muchas revistas de arquitectura. Su

gran confianza en las posibilidades del hormigón, tanto tecnológicas como expresivas, y en el dominio de las posibilidades de los nuevos materiales de construcción, el hierro y el vidrio, fueron los condicionantes que le llevaron a asumir la unión entre arquitectura e ingeniería, y al mismo tiempo los que le distanciaron de los arquitectos contemporáneos, quienes con Maxwell Fry a la cabeza defendían una arquitectura más doméstica y sus preocupaciones se centraban en las nuevas formas de habitar.

Si la figura de Jean Prouvé -personaje que realizó de manera brillante y continuada ese viaje entre arquitectura e ingeniería- es alabada por Le Corbusier, quien reconoce en él a un verdadero constructor de formas plásticas, Williams es considerado un ecléctico, tal vez porque es capaz de simultanear su diseño impecable de muro cortina con el interiorismo Art Deco de Oliver Bernard.

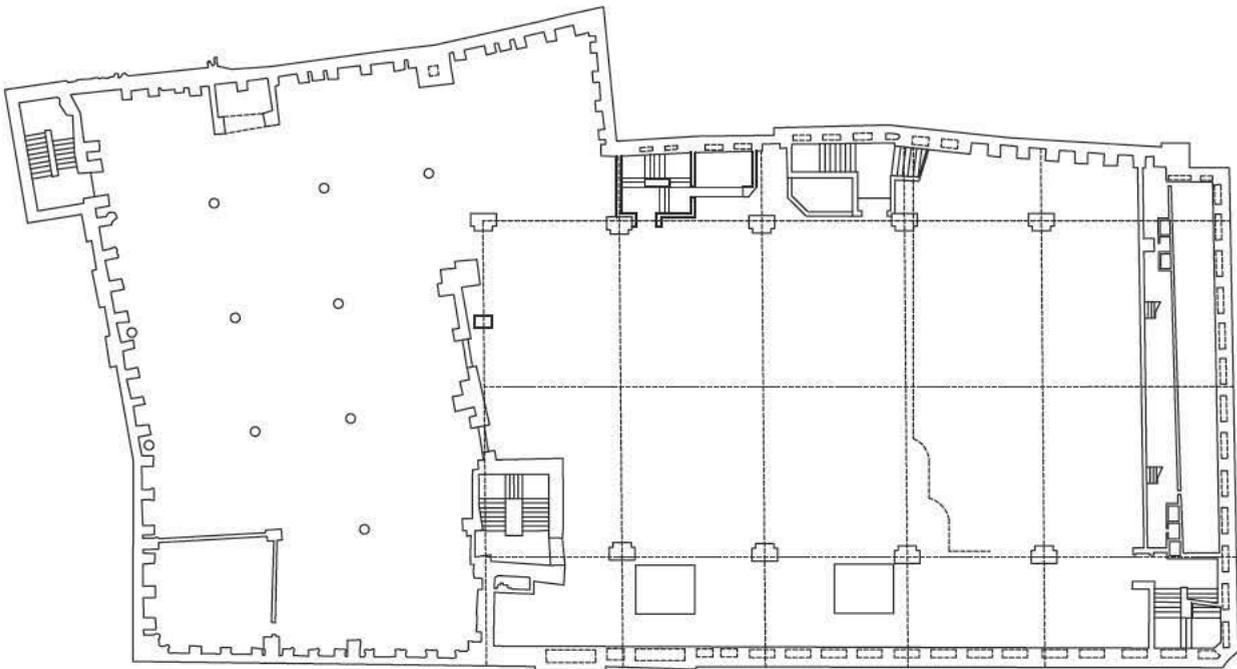


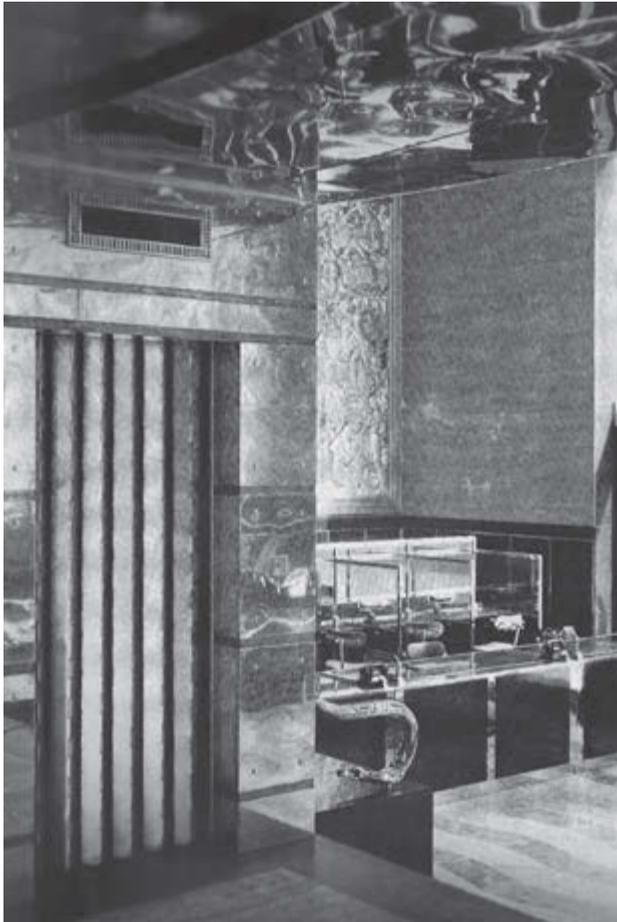
3

Esto sucede en el edificio del Daily Express, tal vez el más difundido entre los arquitectos. La solución estructural del cuerpo principal, a base de una trama ordenada de cinco pares de pilares que salvan una luz de unos 20 metros en el interior, permite liberar el espacio del sótano para situar la maquinaria del periódico y su diseño es un ejemplo de depurado cálculo de estructura de hormigón, pero al mismo tiempo, la decisión de llevar el cerramiento de carpintería por exterior de la línea de los forjados, revistiendo la estructura de vidrio negro y unificando con vidrio transparente el plano de fachada a fin de poder cerrar con un continuo acristalado (figura 4), es tal vez el momento en que el arquitecto y el ingeniero se funden en uno solo. La sabia proporción del modulador de la fachada y el juego entre vidrios fijos y practicables, es capaz de aceptar con naturalidad la marquesina de entrada y el trabajo del decorador de interiores.

Si bien algunos de los críticos de su obra aseguran que la decisión de la carpintería no fue suya, basándose en un primer croquis de Williams en el que la estructura de hormigón se hacía aparente en la fachada, esa autoría queda confirmada por la concepción arquitectónica de muchos de los edificios que construye en esta época anterior a la Segunda Guerra mundial; al contemplar el panorama de la Arquitectura Moderna de ese período en gran Bretaña, difícilmente se puede encontrar un edificio que ejemplifique mejor la idea de modernidad. Dos grandes decisiones, la estructura y el cerramiento aúnan este deambular de la ingeniería a la arquitectura y aseguran la validez del proyecto con tal rotundidad que no solo acepta si no que incluso magnifica las intervenciones del decorador. El edificio, sin inmutarse, acoge los acabados interiores. Suelos marmóreos, chapas brillantes, paneles grabados,

- 4. Daily Express (1929-1931). Vista exterior y planta sótano.
- 5. Daily Express (1929-1931). Vista interior.





5

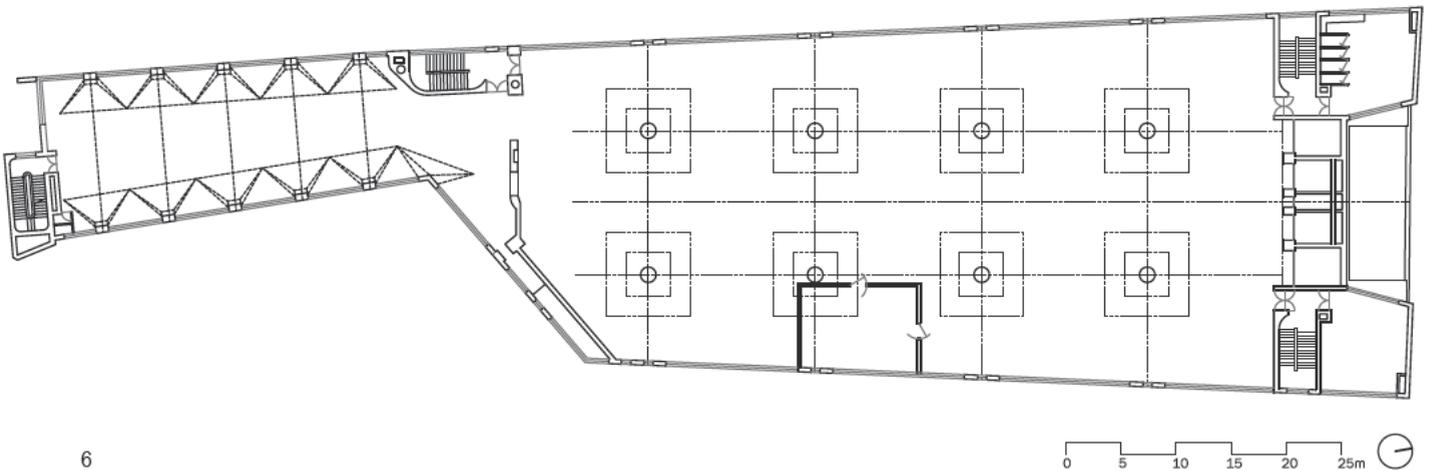
crystal, espejo (figura 5), ese abigarramiento de materiales en el interior contrasta con la sobriedad de las decisiones comentadas, y al tiempo que satisface sin duda el gusto de los usuarios de la época, contribuye a la puesta en valor de la obra del arquitecto-ingeniero. Si en el momento de su construcción el edificio planteó algunas dudas a la crítica contemporánea, hoy puede afirmarse que el paso del tiempo lo ha ennoblecido y ratificado en su validez.

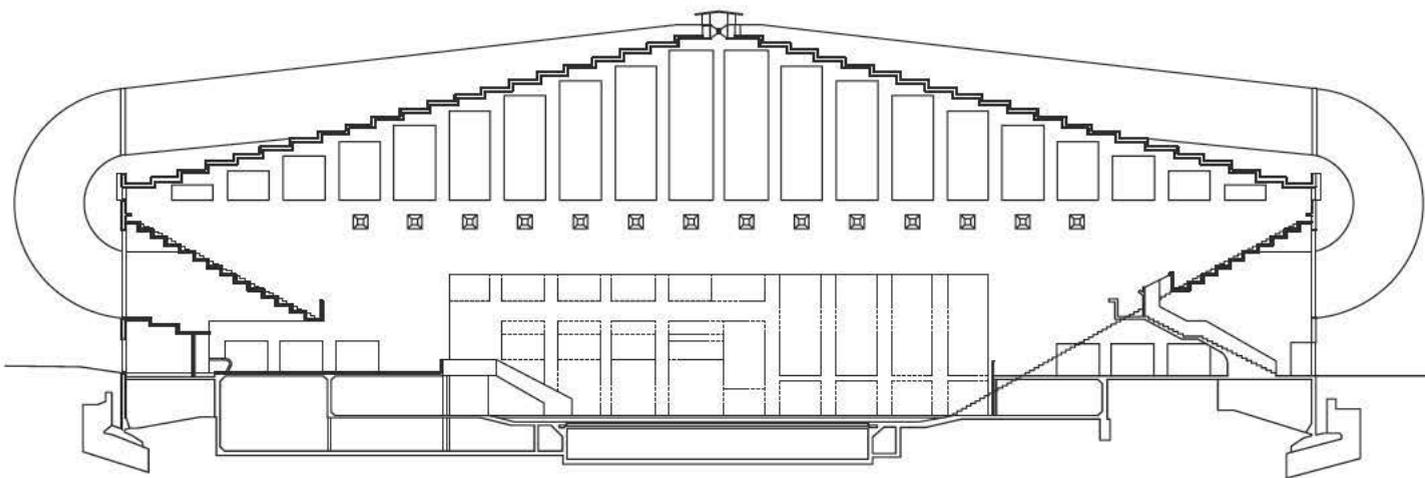
Emparentado con este edificio en la solución estructura y de fachada es el de la Sainsbury Factory and Warehouse, 1931-33 (figura 6), edificio de cinco plantas, de carácter industrial, dedicado a la producción de productos cárnicos. Las dimensiones de la planta, formada por dos partes, una más ancha y otra sección más estrecha, le lleva a proponer una solución estructural en hormigón armado diversa para cada una de ellas. El cuerpo

ancho se resuelve a base de gruesos pilares redondos con capiteles cuadrados y una estructura de pilares extremos emparentada con la del Daily Express, liberando la esquina. En el cuerpo estrecho los pilares se llevan a los extremos y los capiteles se reducen a una cuarta parte. Deja el hormigón visto en fachada y “decora” el remate del edificio con un elemento proyectado que soporta la canasta de limpiar los vidrios. Ese recurso se convertirá en una solución de culminación que aplicará en muchas de sus obras. De nuevo estructura y cerramiento definen por completo la intervención.

Pero en el trabajo de Williams no siempre el binomio ingeniero-arquitecto se resuelve de manera tan satisfactoria. Así en la piscina Empire de Wembley, Middlesex 1933-34 (figura 7), situada en el entorno donde se realizó la Exposición en 1924, Williams, ahora arquitecto, está convencido de que la expresión en fachada del sistema

- 6. Sainsbury Factory and Warehouse (1931-1933). Vista exterior y planta tipo.
- 7. Empire Pool (1933-1934) Vista exterior y sección.





7

0 2 4 6 8 10 20m

8. Daily Express Manchester (1935-1939).
Vista exterior.

estructural le va a resolver totalmente la forma del edificio. David Cottam¹² señala que esa intención fue anunciada por el propio Williams en una charla en la Architectural Association recién terminado el edificio, explicado que incluso la inclinación de la cubierta venía dada por las propiedades funcionales del hormigón armado. Sin duda aquí la seguridad del ingeniero, y su confianza en el sistema estructural que es capaz de cubrir mas de setenta metros de luz, entran en conflicto, sin que él lo perciba, con la concepción arquitectónica, que hubiera tenido que intervenir de forma mas profunda en las dimensiones y proporciones de estructura y huecos, así como en el control de la cubierta para producir una obra de mayor armonía, aunque con ello violara la sinceridad estructural. Lo verdadero no siempre es verosímil en arquitectura y tanto la idea de pesantez que emana del edificio como los pilares que emergen en las fachadas laterales levantándose por encima de la cubierta para soportar la estructura de ésta, lejos de mostrarse como un alarde estructural aparecen como un exceso de retórica arquitectónica. El arquitecto parece en este caso haber concebido el edificio desde el interior donde, al no evidenciarse las dimensiones de los elementos estructurales en su verdadera magnitud, este adquiere una gran ligereza que ser refuerza con el diseño en voladizo de la gradería.

La brevedad de un artículo no permite detenerse en todas sus obras y, si bien aquí se describen las de mayor interés, en un recorrido mas pausado por todas ellas se podría constatar la ausencia de confort que en algunos casos acompaña los trayectos entre ingeniería y arquitectura.

En 1935 recibe el encargo de las oficinas par el Daily Express en Manchester, y resuelve el edificio tomando las mismas decisiones que en el de Londres. El esquema estructural es de hormigón, con una doble hilera central de pilares cuadrados salvando una luz de unos trece metros con luces laterales de ocho metros apoyándose en los pilares menores de fachada.

Para el revestimiento de fachada utiliza también el juego entre el vidrio negro revistiendo pilares y forjados y transparente en el resto, si bien al minimizar la dimensión de la estructura de hormigón en fachada se reduce la proporción entre vidrio opaco y transparente y confiere mayor ligereza al cerramiento. Si a esto se le añade la simplificación del diseño debido a la ausencia de Atkinson el decorador y el hecho de que la colocación de la maquinaria del periódico en planta baja, y la mayor altura de esta planta proporciona un efecto mas dramático, en particular con la visión nocturna del interior, el proyecto puede considerarse totalmente concebido en la ortodoxia moderna. Esta estricta optimización de la estructura y del programa le permite poner el énfasis en la guía para la limpieza de los cristales, que actúa a modo de remate del edificio, repitiéndose en la planta superior que se retira de la fachada, como única concesión a la expresividad formal (figura 8).

Para el Daily Express realizará todavía otro edificio en Glasgow a continuación del construido en Manchester. Se trata de un edificio entre medianeras que no trata, como con los anteriores, de resolver la integración en la ciudad y en el cual al retirar la planta baja volando el resto del edificio elimina la estructura en fachada y la líneas opacas y transparentes pautan el edificio horizontalmente de manera continua, solo flanqueada por las escaleras en los extremos, dejando tal vez demasiado en manos del Owen ingeniero la concepción del edificio.

Varios autores han reflexionado sobre las causas que motivaron que su obra no fuera valorada entre sus contemporáneos. Stephen Rosenberg afirma que ello se debió en parte a su propio carácter. Williams "criticaba públicamente la obra de otros arquitectos, y hablaba de manera despectiva de los edificios mal contruidos revestidos de ornamentos triviales"¹³.

Retomando la figura de Prouvé, resulta curioso comprobar como pese a las grandes diferencias existentes entre ellos, es la ingeniería aeronáutica el lugar

12. *ibídem*. nota 3, pág. 89.

13. *ibídem*. nota 4, pág. 22.

14. RUI-WAMBA, Javier *En torno a la ingeniería y el medio ambiente*. Madrid: Fundación ESTEYCO, 2006 pág. 26.



8

donde ambos buscan la inspiración. Prouvé como metáfora al proponer la manufactura de artefactos ligeros para habitar, Williams a partir de su relación con la construcción de aviones y aeropuertos. Para ambos, el diseño de las piezas y la facilidad de ensamblaje serán fundamentales. Ahí es donde reside el interés de la obra de ambos arquitectos-ingenieros: en su capacidad para partir del diseño del detalle y del sistema constructivo, para evolucionar hasta la concepción total del edificio; en su capacidad para ir y venir del detalle a la fachada, de la fachada al edificio. Es así como en sus edificios el detalle de la sección de fachada les resuelve la forma del edificio. Ese detalle es pues un auténtico material de proyecto, de proyecto de ingeniería y de proyecto de arquitectura.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Williams orienta su trabajo hacia las grandes infraestructuras, en el transporte aéreo y más tarde en proyectos de autopistas, aunque realiza también algunos edificios. Tal vez de entre todas las grandes obras de su época de madurez es en los diferentes puentes que diseña para carreteras y autopistas, donde el arquitecto vuelve a acudir en ayuda del ingeniero para concebir soluciones de gran plasticidad.

El diseño de un puente es un ejercicio fascinante para ingenieros y arquitectos. Si el cálculo y la elección del material son definitorios de la forma, la concepción del mismo, como elemento de tránsito entre dos lugares, así como su capacidad para integrarse en el paisaje deben orientar ese cálculo.

9. Puente sobre el río Ouse en la autopista M1 tramo Luton y Crick (1951-59) y Puente Monstrose (1927-1930).

10. Archivo Sir Owen Williams and Partners. "Spaghetti junction". Vista general.

Ya en el diseño del puente de Montrose, de 1927-30 demuestra como con una solución de gran simplicidad basada en un cuidado diseño de los elementos estructurales tiene como resultado una forma que se adelanta a las propuestas arquitectónicas de su tiempo (figura 9).

En el libro de Javier Rui-Wamba¹⁴, *En torno a la ingeniería y al medio ambiente*, en un artículo que firma él mismo, ingeniero de caminos, Lourdes Cabello, bióloga y Pilar Carrizosa y Francisco Navarro, ambos arquitectos, afirman, refiriéndose al Puente de Alcántara "El puente de Alcántara, como tantas obras de la antigüedad y otras construidas en tiempos mas recientes, demuestra que utilidad y belleza no son conceptos contrapuestos, y que lo que nace con vocación insoslayable de utilidad, puede ser a demás obra de arte, o aún mejor obra maestra: por cuanto tiene de pedagogía y estímulo para construcciones posteriores". Una obra bien concebida, bajo los principios del rigor, la economía y la precisión constituye siempre un estímulo para realizaciones posteriores.

La integración paisajística de la M1, autopista entre Luton-Crick (1951-1959) que se resuelve mediante puentes y túneles es ejemplar. En puente, con una expresión rigurosa de la solución estructural, en túnel, integrando con vegetación el paisaje circundante. David Cottam¹⁵ señala especialmente el viaducto sobre el río Ouse, cuyas bóvedas de hormigón cortadas en diagonal configuran unos planos inclinados que son rellenados por vegetación creando, de manera artificial, un paisaje natural. Esa intervención ha orientado un sinfín de propuestas de autopista desde entonces.

En los últimos treinta años de su vida el cambio de escala que supone su trabajo en las infraestructuras aleja su obras de los círculos de la arquitectura, si bien refuerza su convicción de que la belleza de una estructura bien concebida es el resultado de la fusión entre ingeniería y arquitectura y su experiencia como arquitecto le acompañará a lo largo de esas décadas, aflorando con mayor o menor intensidad en diversas obras.

Intentar descubrir las distintas etapas del ir y venir de Owen Williams entre ingeniería y arquitectura, en particular



9

15. ibídem. nota 3, pág. 140.

16. RICE, Peter *Memoires d'un ingénieur*. Paris: Le Moniteur, 1998, pag. 281.



10

en su época anterior a la Segunda Guerra Mundial, ha sido la intención de este artículo, que podría concluir con la imagen de la Spaghetti Junction que realizó Williams en la autopista Midland en 1960, donde la complejidad de las intersecciones, la ligereza de los voladizos y el elegante trazado de las curvas podría ser considerada como la rúbrica de un arquitecto en su labor como ingeniero (figura 10).

Una última reflexión mas allá de la obra de Owen Williams y su continuo desplazarse de la ingeniería a la arquitectura ¿Hay respuesta para la pregunta de si realmente existe esta división entre ambas profesiones?

Muchos han sido los textos dedicados a explorar las diferencias entre ambas profesiones. Algunos analizan los programas de las respectivas carreras para reconocer

que el cálculo domina la ingeniería y el diseño la arquitectura, y en este debate tiene un saldo a favor de unos o de otros según la orientación de quien compara.

¿Podríamos identificar con rigor la línea que separa al ingeniero del arquitecto? Dado que la historia ha producido varios arquitectos-ingenieros seguramente resulta más apropiado hablar de profesiones complementarias y no antagónicas pues, como se ha podido observar en la obra de Williams muchas son las cualidades que les son comunes. Los propios profesionales no son capaces de acotar totalmente las diferencias entre ellas. No obstante tal vez escuchándoles se pueda llegar a perfilar algunas conclusiones, o al menos definir algunas premisas que podrían ser objeto de desarrollo en otro artículo. Así por ejemplo Peter Rice, en su libro *Memoria de un ingeniero*¹⁶

ilustra, aunque sin acotar claramente los equívocos que existen en torno a ello.

“Soy un ingeniero. Creyendo que me halagan, la gente a menudo me califica de arquitecto ingeniero, piensan así que designan a un ingeniero más imaginativo y mas orientado hacia la forma que un ingeniero tradicional. Dicho de otra manera, el ingeniero, en el espíritu del público se asocia a soluciones sosas y sin imaginación. Cuando lleva a cabo proyectos originales, que solamente un ingeniero es capaz de realizar, se tiene la necesidad de otorgarle una distinción suplementaria, de ahí el calificativo de arquitecto ingeniero. No es que yo encuentre ningún inconveniente en oírme calificar así: en según que caso parece incluso apropiado. Pero no en nombre de un ingeniero o el de un arquitecto o el de un diseñador.”

En realidad para Rice la diferencia entre un ingeniero y un arquitecto podría identificarse con el hecho de que ante la concepción de una obra, la respuesta del arquitecto es fundamentalmente creativa, la del ingeniero es esencialmente inventiva. Si nos remitimos al diccionario de la Lengua española para cotejar las definiciones de ambos conceptos resulta extremadamente difícil establecer la diferencia entre crear, que es producir de la nada e inventar, que es descubrir una cosa nueva. Rice utiliza aquí la palabra creación aludiendo a la idea de originalidad, de algo novedoso, que no existía con anterioridad mientras que la palabra invención se identifica mas con la idea de aplicar el método científico, de invención por evolución es decir, partiendo del estado de la cuestión, avanzar en la generación de nuevas soluciones.

Entendida así la obra de Williams se aproximaría más a la de un Ingeniero brillante que a la de un arquitecto creativo. Su constante exploración de las posibilidades de los materiales y su voluntad de expresar en todo momento la veracidad de la estructura y de optimizar, según el principio de economía, el diseño de los elementos le impide en ocasiones introducir soluciones de mayor interés visual, si estas transgreden los principios antes mencionados.

No voy a profundizar en el pensamiento de Banham y su idea de aquello que es propio del ingeniero o del arquitecto. Tampoco glosaré las objeciones que Helio Piñón formula a la asunción literal que Banham realiza sobre la máquina de habitar y que le lleva a criticar duramente a Le Corbusier por la manipulación que éste realiza en *Vers une Architecture* de las imágenes de los silos de grano y su comparación con obras de arquitectura en un “serio intento de de falsificar el testimonio que aportan los propios edificios para acercarlos a sus preferencias estéticas”¹⁷ Es, en definitiva, la crítica, un tanto despiadada a la aproximación visual del arquitecto.

No obstante, de las muchas afirmaciones de Le Corbusier tal vez la que aproxima mejor arquitectura e ingeniería es la que afirma que “La arquitectura es un acto de voluntad consciente. Hacer arquitectura es poner en orden ¿Poner en orden que? Funciones y objetos. Ocupar el espacio con edificios y caminos. Crear tanto los recintos para el hombre como las comunicaciones para encontrarse”¹⁸. Bajo esta definición podremos afirmar sin reservas que Owen Williams es sin duda un auténtico arquitecto e ingeniero. ■

17. BANHAM, Reyner *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*, Madrid: Nerea, 1989, pág. 206.

18. LE CORBUSIER *Precisiones respecto al estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona: Poseidón, 1978, pág. 90.

Bibliografía

BANHAM, Reyner: A Concrete Atlantis: US Industrial Building and European Modern Architecture. The Massachusetts Institute of Technology, 1986. Versión castellana: La Atlántida de hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925, Madrid: Nerea, 1989.

BEHRENDT, Walter Curt: Modern building. Nueva York: Harcourt Brace, 1937. Versión castellana: Arquitectura Moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1959.

COTTAM, David: Sir Owen Williams 1890-1969. Londres: Works III Architectural Association, 1986.

LE CORBUSIER: Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris: Apostrophes, 1930. Versión castellana: Precisiones respecto al estado actual de la arquitectura y del urbanismo. L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona: Poseidón, 1978.

MUÑOZ ALVAREZ, Javier: Anatomía de la ingeniería. Silva de varia lección. Madrid: Fundación ESTEYCO, 2007.

RICE, Peter: Memoires d'un ingénieur. Primera edición. Londres:Ellipsis London Limited, 1994. Paris: Le Moniteur, 1998.

RUI-WAMBA, Javier: En torno a la ingeniería y el medio ambiente. Madrid: Fundación ESTEYCO, 2006.

Teresa Rovira. Nacida en Barcelona el 2 de septiembre de 1946. Arquitecta por la Universidad de Laval, Québec, Canadá en 1970 y por la Universidad Politécnica de Cataluña en 1972. Doctora Arquitecta Cum Laude por la Universidad Politécnica de Cataluña en 1987. Profesora Titular en la ETSAB desde 1987. Ha publicado en Ediciones UPC: Problemas de Forma: Shoenberg y Le Corbusier en 1998 y, junto a Cristina Gastón, El proyecto moderno, pautas de investigación en 2007. Investigadora principal del grupo de investigación FORM del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB de la UPC reconocido por la Generalitat de Catalunya como Grupo de Investigación Consolidado en 2009. Ha coordinado la edición de los trabajos de investigación del grupo: 3 volúmenes de Documentos de Arquitectura Moderna 1950-65 editados por Casa América Catalunya en 2004, 2005 y 2006. Con la misma editorial ha publicado en 2006 Documentos de Arquitectura Moderna 1950-65, 25 arquitectos que incluye un CD y ha editado por Casa América, en colaboración con ediciones ETSAB, el catálogo del la exposición Arquitectura Moderna en América Latina en 2007.

VERANO DE 1948. BUCKMINSTER FULLER EN BLACK MOUNTAIN COLLEGE. LA ARQUITECTURA COMO ACONTECIMIENTO

SUMMER 1948. BUCKMINSTER FULLER AT BLACK MOUNTAIN COLLEGE. ARCHITECTURE AS AN EVENT

María Teresa Muñoz Jiménez

RESUMEN El paso de Buckminster Fuller por Black Mountain College, y que ha asociado permanentemente su nombre al de esta institución de North Carolina, se concentra y se limita a tres episodios: el experimento fracasado de erigir una cúpula geodésica con ayuda de los estudiantes en el verano de 1948, su participación en la obra de Eric Satie promovida por Cage y Cunningham ese mismo verano, y su nuevo experimento con una cúpula geodésica en 1949, esta vez sí conseguido con ayuda del equipo de ingenieros que había realizado los cálculos estructurales. Es cierto que la mayoría del tiempo pasado en North Carolina fue dedicado por Fuller a sus conferencias y conversaciones con profesores y alumnos, a exponer sus teorías sobre los temas más diversos e incluso a la lectura de sus poemas. Pero queda en la memoria colectiva únicamente el dato de que fue allí, en Black Mountain, donde Buckminster Fuller erigió la primera cúpula geodésica de su carrera, una de las construcciones más identificadas con él y cuya ambición de cubrir grandes espacios, o incluso ciudades enteras, estaba muy lejos de lo limitado de ese primer ensayo con una burbuja de vinilo multicolor que no sobrepasaba las dimensiones de una cabaña.

PALABRAS CLAVE Buckminster Fuller; Black Mountain College; cúpula geodésica; experimento; acontecimiento.

SUMMARY The time spent by Buckminster Fuller at Black Mountain College, and which has permanently associated his name to this North Carolina institution, is focused upon, and limited to, three episodes: the failed experiment to erect a geodesic dome with the help of the students during the summer of 1948; his participation in the work of Eric Satie promoted by Cage and Cunningham that same summer; and, his new experiment with a geodesic dome in 1949, this time with the help of the engineering team which had made the structural calculations. Most of the time spent by Fuller in North Carolina was dedicated to his lectures and conversations with teachers and students, to expound his theories on the most diverse subjects and even to the reading of his poems. However, all that remains in the collective memory is that it was at Black Mountain where Buckminster Fuller erected the first geodesic dome of his career. This is one of the constructions most identified with him, and his ambitions to cover huge spaces, or even whole cities, were to be developed far beyond this limited, first test with a vinyl, multicoloured bubble no bigger than a cabin.

KEY WORDS Buckminster Fuller; Black Mountain College; geodesic dome; experiment; event

Persona de contacto / Corresponding author: mariateresa.munoz@upm.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Tras un breve periodo de formación académica en Harvard, entre 1913 y 1915, y su experiencia como soldado en la Primera Guerra Mundial, Richard Buckminster Fuller que había nacido en 1895 desarrolla su primera propuesta de vivienda "Dymaxion" (*dynamic plus maximum efficiency*) en 1927. Es el momento en que se producen las obras más representativas de la llamada arquitectura moderna y se construye en Stuttgart el barrio experimental Weissenhof, en el que participaron los más destacados arquitectos europeos con sus nuevos modelos de habitación bajo la dirección de Mies van de Rohe. Buckminster Fuller no tenía formación académica de arquitecto y su propósito era construir una máquina de habitar, pero no en el sentido metafórico que utilizaba este concepto Le Corbusier, sino en un sentido literal. La vivienda Dymaxion era un artefacto en que convivían los servicios mecánicos y las áreas habitables y estaba basada en una estructura con un pilar central y una planta elevada de forma hexagonal.

Casi veinte años después, en 1946, Fuller desarrolla un prototipo basado en esta casa Dymaxion, pero ahora con planta circular, es la llamada Wichita House de la que se conserva una maqueta en el MoMA de Nueva York. La Wichita House tenía igualmente una estructura de pilar central y estaba realizada fundamentalmente con paneles de aluminio y su cubierta se movía con el viento proporcionando ventilación al espacio interior. Solamente se construyó alguna de estas Wichita Houses a escala real, y se realizaron algunas fotografías a sus eventuales habitantes saludando desde el exterior o mostrando las distintas habitaciones con su mobiliario. La intención de Fuller era que estas viviendas pudieran prefabricarse, a bajo coste, utilizando los medios de la industria del automóvil o la aviación.

El segundo frente abierto por Buckminster Fuller fue el de las cúpulas geodésicas y su mayor realización en este campo fue la construida para la Expo de Montreal de 1967. Pero, casi equidistante en el tiempo del primer modelo de su casa Dymaxion y la construcción de la gran cúpula de Montreal, tiene lugar un episodio circunstancial en la vida y la carrera de Buckminster Fuller, pero que merece la pena ser examinado con detalle. Se trata de su estancia durante el verano de 1948 en el Black Mountain College, una institución que tuvo su sede en el Estado de North Carolina, cuyo objetivo era poner a prueba una nueva pedagogía basada en el trabajo comunitario y donde se dieron cita gran número de las más importantes figuras del arte y el pensamiento del siglo XX. El Black Mountain College, que fue fundado en 1933 y se cerró en 1956, se ha asociado a nombres relevantes del arte americano como Willem de Kooning o John Cage, y a algunos de sus estudiantes como Robert Rauschenberg y Kenneth Noland, pero, como sucede en el caso de Buckminster Fuller, la mayoría de las veces su contacto con Black Mountain fue puntual y poco relevante en el desarrollo de sus respectivas carreras, aunque para la institución de North Carolina estos nombres se han convertido en una de sus señas de identidad, quizá injustamente, ya que fueron otros sus protagonistas y a ellos pertenecen tanto la determinación de sus objetivos como sus eventuales logros. No es, sin embargo, el objeto de este escrito considerar lo ocurrido en el Black Mountain College en su conjunto y a lo largo de toda su historia, sino por el contrario examinar uno de estos episodios puntuales y que tiene como protagonistas a Buckminster Fuller y la arquitectura, una disciplina apenas presente en el currículum de Black Mountain, donde la música y las artes visuales fueron consideradas los campos centrales de su actividad.

Buckminster Fuller ya había construido pequeños modelos de sus cúpulas geodésicas antes de viajar a North Carolina en el verano de 1948, lo había hecho en su casa de Nueva York y en el Instituto de Arte de Chicago. Pero el verdadero ensayo de este tipo de estructuras tuvo lugar con la ayuda de los estudiantes del College, para lo cual llevó consigo una serie de rollos del material con el que pretendía erigir su cúpula geodésica, láminas de aluminio teñidas en distintos colores de las que se empleaban en las persianas venecianas. La cúpula, para la que realizó los cálculos matemáticos también durante su estancia en Black Mountain, debía alcanzar una altura de unos cinco metros. El experimento que deseaba llevar a cabo durante este curso de verano tendría como marco un público de artistas y una colaboración muy directa por parte de los alumnos. Por otra parte, la decisión de Fuller de considerar el color como un ingrediente más de su experimento de cúpula geodésica tuvo que ver sin duda con el hecho de que Josef Albers, un artista que había hecho del color su principal territorio de interés, hubiera sido su principal introductor en Black Mountain.

En 1941, el Museo de Arte Moderno de Nueva York había expuesto su propio jardín una vivienda Dymaxion a escala real que estaba compuesta por dos células conectadas para albergar los distintos espacios habitables destinados a una familia. Y años más tarde, en el mismo jardín del MoMA se construyeron tres estructuras de Fuller, una cúpula geodésica, un mástil y una estructura tridimensional, de las que únicamente la primera configuraba un lugar destinado a la habitación, el almacenaje o la protección de maquinaria. Fuller, por tanto, estaba acostumbrado a encontrar acomodo a sus investigaciones, a las que muchos negaban la condición de arquitectura, en el campo más general del arte contemporáneo. Sus experimentos estructurales no se realizaban en el ámbito de la industria o de la ingeniería, sino en el contexto de las instituciones artísticas y con la complicidad de pintores, escultores, músicos o escritores. Por tanto, la experiencia del verano pasado en Black Mountain no supondría ningún cambio sustancial con respecto al

modo de trabajar a que estaba habituado. Buckminster Fuller tenía un discurso teórico que sobrepasaba los límites de sus propias realizaciones físicas, un discurso que aludía a la naturaleza del universo y a la importancia de las estructuras geométricas en la definición del hábitat humano, con ciertos matices metafísicos y místicos. Así, en Black Mountain, hablaba a los estudiantes de la posibilidad de, en determinadas condiciones, llegar a sentir el propio movimiento de la tierra y también de la empatía que se produce con determinadas figuras geométricas, como el tetraedro al que se refería como "*nuestro amigo el tetraedro*".

La llegada de Buckminster Fuller a North Carolina en 1948 coincidió con otro hecho significativo que tenía que ver con la arquitectura. Pocos meses antes, en primavera, se había planteado por parte de los directores de la institución la necesidad de ampliar las instalaciones de la misma, tanto las destinadas a las clases como las de residencia de estudiantes, y se trataron de buscar a un arquitecto capaz de realizar el proyecto. La elección no fue de un arquitecto, sino de un grupo, el llamado The Architects' Collaborative que encabezaba Walter Gropius y acababa de constituirse, y a ellos se les encargó realizar una propuesta de conjunto. Es significativo el hecho de que no existiera ningún arquitecto dentro del grupo de profesores de Black Mountain, aunque parece que la arquitectura era un campo que interesaba a ciertos alumnos, que llegaron incluso a realizar algunas propuestas sobre viviendas mínimas. Gropius, por tanto, era un extraño en el College y la propuesta realizada por The Architects' Collaborative no encontró una acogida favorable por parte de los residentes, profesores y alumnos, que apenas habían tratado de negociar con los arquitectos. Se limitaron a rechazar el proyecto alegando que no se integraba bien con el paisaje natural y que ellos mismos eran capaces de realizar una propuesta mejor, con edificios más pequeños y más acordes con las características de la pequeña sociedad que debía habitarlos.

Durante su estancia en Black Mountain, Fuller se dedicó fundamentalmente a hablar. Sus clases sobre

arquitectura e ingeniería industrial eran un mero pretexto para organizar interminables charlas, con apenas unas horas para el descanso y para las comidas, en que exponía a los estudiantes teorías sobre todo, sobre la diferencia entre las culturas terrestres y marítimas, sobre las posibilidades de eliminar las paredes de los edificios o de cargar pilas de casas en aviones para descargarlas en los lugares en que fueran necesarias. Su discurso directo y apasionado, aunque no siempre inteligible según comentaban sus oyentes, creaba una atmósfera de admiración y compromiso muy apropiada en un lugar destinado al aprendizaje. Pero el mayor acontecimiento durante el verano de 1948 fue su intento de construir una cúpula geodésica, aunque el día en que debía culminar el experimento, un día lluvioso que congregó en torno a él a toda la comunidad de Black Mountain, el hemisferio de aluminio multicolor no consiguió siquiera levantarse del suelo. Fuller se refirió a ella como la "cúpula tumbada" porque, al intentar levantarse, pareció no tener fuerza suficiente, como sucede con un neumático al que le falta presión suficiente en el aire. Los asistentes al experimento fallido buscaron alguna razón para el fracaso que dejara en buen lugar a Fuller, mientras que a él mismo no pareció importarle mucho esta decepción que ya había anticipado a Elaine de Kooning cuando le dijo: "*no creo que funcione, pero de todos modos lo intentaré*". Merce Cunningham comentó que no habían podido disponer del material necesario y que Buckminster Fuller había trabajado con unos medios muy pobres, pero el hecho es que la cúpula que no llegó a levantarse fue un experimento que no empañó en absoluto la reputación de Fuller ni como visionario ni como constructor.

Inmediatamente, el fracaso en la construcción de la cúpula geodésica se convirtió en un argumento mucho más poderoso que el que hubiera supuesto verla levantada y estable.

Fuller explicó que había diseñado la cúpula deliberadamente para que no pudiera mantenerse, que los cálculos matemáticos que había realizado no se cumplían con el material empleado y, además, que el colapso de

la estructura había demostrado que nadie sufriría daños si un edificio así llegaba a derrumbarse. Se trataba de alcanzar, como sucede en condiciones de laboratorio, un punto crítico a partir del cual la estructura no soporta ninguna carga adicional, de hacer patente su límite de resistencia. Otros compañeros de estancia, como el cineasta Arthur Penn y el escultor Lippold, comentaron la excitación que produjo contemplar esta estructura en tensión y animaron a Fuller a seguir trabajando en este camino. En definitiva, previsto o no, el fracaso en la construcción de la cúpula geodésica fue el verdadero acontecimiento que Fuller aportó a ese curso de verano de Black Mountain College, una aportación al campo de la arquitectura que no tenía por qué dejar ningún rastro físico tras su fugaz experiencia. Si Gropius había fracasado en llevar a cabo la ampliación del College, Fuller había convertido su intento fallido de construir una de sus estructuras habitables en el mayor éxito de su estancia en North Carolina.

Pero Fuller no se limitó en Black Mountain a llevar a cabo sus propios experimentos, sino que él mismo estuvo dispuesto a participar en otros acontecimientos del curso de verano de 1948. John Cage acaparaba gran parte de las actividades del College y convirtió a la música en su principal protagonista, con sus cursos sobre la estructura musical y la coreografía, y sus actuaciones con Merce Cunningham. Una de las propuestas de Cage fue la puesta en escena de la obra de Eric Satie "*Le Piège de Méduse*", escrita antes de la Primera Guerra Mundial y que sólo había sido representada una vez en Francia, e invitó a Elaine de Kooning a representar el papel femenino principal y a Buckminster Fuller a personificar al Baron Méduse, acompañando a Merce Cunningham que también intervenía con una coreografía compuesta por él y a algún otro actor improvisado entre los asistentes al curso. Cage encontró la actuación de Fuller magnífica y éste comentó años después que su éxito como conferenciante se debía en gran medida a su trabajo en la obra teatral de Satie. Esta representación promovida por John Cage llegó a convertirse en una especie de mito, de manera que incluso el Museo de Arte Moderno de Nueva York pidió a

Arthur Penn, otro de los participantes, que lo reprodujera en el propio Museo de manera que pudiera ser filmado.

El verano siguiente, el de 1949, Buckminster Fuller asumió un papel más organizativo en el College, y al mismo tiempo se propuso realizar un nuevo experimento con sus estructuras geodésicas. Esta vez se trataba de un hemisferio, también de unos cinco metros de radio construido con tubos de aluminio y láminas de vinilo, en cuyos cálculos el propio Fuller y varios ingenieros habían estado trabajando a lo largo de todo un año en el Instituto de Diseño. La cúpula geodésica finalmente se erigió y se mantuvo estable hasta el mes de septiembre, cuando finalmente se desplomó. Los ingenieros en esta ocasión habían reemplazado a los alumnos, que tuvieron poco que ver en el experimento, y Fuller celebró el éxito con una fiesta para toda la comunidad de Black Mountain en la que también se leyeron algunos de sus poemas. Con frecuencia se citan estos dos experimentos como si fueran uno solo, afirmando que los estudiantes fueron los artífices de la primera cúpula geodésica construida con éxito por Fuller, antes de sus grandes construcciones para Baton Rouge en 1958 o Montreal en 1967. Pero lo cierto es que los estudiantes sólo participaron en el intento fallido de 1948, mientras que la cúpula finalmente levantada en Black Mountain un año después fue llevada a cabo tras un trabajo intensivo del grupo de ingenieros que después se encargaría también de su montaje.

El paso de Fuller por Black Mountain College, y que ha asociado permanentemente su nombre al de esta institución, se concentra y se limita a estos tres episodios: el experimento fracasado de erigir una cúpula geodésica con ayuda de los estudiantes en el verano de 1948, su participación en la obra de Eric Satie promovida por Cage y Cunningham ese mismo verano, y su nuevo experimento con una cúpula geodésica en 1949, esta vez sí conseguido con ayuda del equipo de ingenieros que había realizado los cálculos estructurales. Es cierto que la mayoría del tiempo pasado en North Carolina fue dedicado por Fuller a sus conferencias y conversaciones con profesores y alumnos, a exponer sus teorías sobre los temas más

diversos e incluso a la lectura de sus poemas. Pero queda en la memoria colectiva únicamente el dato de que fue allí, en Black Mountain, donde Buckminster Fuller erigió la primera cúpula geodésica de su carrera, una de las construcciones más identificadas con él y cuya ambición de cubrir grandes espacios, o incluso ciudades enteras, estaba muy lejos de lo limitado de ese primer ensayo con una burbuja de vinilo multicolor que no sobrepasaba las dimensiones de una cabaña.

A semejanza de lo que estaba ocurriendo por esos mismos años en América en el campo de la pintura, Fuller ofrecía con sus cúpulas geodésicas, más todavía que con sus proyectos Dymaxion, un nuevo concepto de arquitectura en el que estaban involucrados en igual medida la cualidad del objeto y el modo de producirse, la forma y el acontecimiento. Las cúpulas geodésicas representaban una forma alternativa de habitación, o algo más que habitación, de protección de las actividades del hombre o incluso de las máquinas, que tenía poco que ver con cualquier arquitectura anterior. Pero al mismo tiempo, su construcción o quizá mejor su modo de producción resultaban ser esenciales en esta nueva arquitectura, ya que su nacimiento y hasta su eventual destrucción eran acontecimientos instantáneos que afectaban a su misma naturaleza.

La cúpula geodésica es sólo un interior, pero la materia con la que está construida es sólo una envolvente donde se concentra todo el esfuerzo técnico que hace posible su existencia, y su gran problema como habitáculo es el hermetismo de esta envolvente, ya que no puede ser traspasada sin destruir la estabilidad del sistema estructural que la sustenta. Este problema pasa a ser secundario en cúpulas de grandes dimensiones, donde hay posibilidades de acceder por medio de canales subterráneos o de construir estructuras adicionales conectadas a ella que actúen como conductos de entrada, pero es mayor en las pequeñas cúpulas, sin apenas espacio para estas operaciones. Así, las cúpulas geodésicas experimentales construidas en Black Mountain no eran en realidad edificios que pudieran ser habitados, sino recintos herméticos

que únicamente podían ser experimentados desde el exterior, lo que las convertía en inútiles para el propósito que habían sido ideadas y en simples experiencias sobre sus posibilidades de existir. La propia puesta en escena del experimento de Fuller con los alumnos de Black Mountain, creando una tensión entre los asistentes y la incertidumbre sobre el resultado de las operaciones llevadas a cabo ajustando las barras metálicas y tensando las láminas de vinilo, debía conducir al momento culminante en que sólo cabía el éxito o el fracaso del experimento. Tanto en uno como en otro caso, el acontecimiento había culminado sin importar si la cúpula era incapaz de levantarse del suelo o se podía mantener en pie durante varios meses.

La principal objeción que había puesto la comunidad de Black Mountain College, y en particular los estudiantes, al proyecto de ampliación del Campus presentado por Walter Gropius y The Architects' Collaborative era que no se adaptaba a las condiciones naturales del lugar, situado en las montañas de North Carolina, para el que se demandaba una arquitectura de pabellones de menor escala y una ordenación más libre de la edificación. Pero, a pesar de la coincidencia en el tiempo, en ningún caso los experimentos arquitectónicos de Buckminster Fuller se consideraron como una alternativa al proyecto de Gropius. A pesar de que parecía ofrecer modos de construir y posibilidades de alojamiento distintos a los de la arquitectura tradicional, la actividad de Fuller en Black Mountain se mantuvo dentro del ámbito docente y experimental, y nunca fue tenido en cuenta como un arquitecto capaz de llevar a cabo una intervención física duradera sobre el territorio del College. Una de las características más sobresalientes de las cúpulas geodésicas, todavía en mayor medida que de las casas Dymaxion, era que podían ser erigidas en cualquier lugar, ser grandes o pequeñas, estar aisladas o acompañadas de otras muchas, sólo importaba la estabilidad constructiva y formal del habitáculo, su viabilidad estructural y acondicionamiento ambiental, sin ningún otro requerimiento que tuviera que ver con su localización en la ciudad o en la naturaleza.

Las visiones de Fuller de aviones transportando casas y dejándolas caer en cualquier lugar explican bien su concepto de una arquitectura si ninguna vinculación con el territorio y su difícil convivencia con el terreno horizontal, como sucede con un globo o un paracaídas.

Sin posibilidades de enraizarse en un lugar ni de crear un espacio exterior cualificado en relación con su interior, las cúpulas geodésicas de Fuller ofrecían toda su potencia arquitectónica como estructuras de protección de personas o instalaciones, incluso de ciudades enteras. No existiría relación alguna entre exterior e interior, sino sólo un interior cualificado y controlado climáticamente, que se constituiría en un nuevo territorio artificial dependiente de esa envolvente pero con la voluntad de prescindir al menos visualmente de ella en su funcionamiento habitual. Se trata de una arquitectura que desaparece desde el interior y no establece límites al mundo que encierra, mientras que se somete a las leyes estrictas de su estructura y su control climático que deben estar permanentemente vigilados desde fuera. Por tanto, los experimentos de Fuller trataban de explorar las posibilidades de este control externo, dejando a un lado lo que ocurría en el interior, su verdadera razón de ser si se consideraban como arquitectura. Y, como experimentos, como acciones o representaciones, tenían que llegar hasta el límite de sus posibilidades haciendo que las estructuras se desplomasen o fallaran al levantarse sobre el suelo, porque esto era la prueba de que la exigencia de un control externo cualificado resultaba indispensable.

Como las carpas de los circos o las tiendas de campaña, sus antecedentes más claros, las cúpulas geodésicas deberían garantizar las posibilidades de alojar temporalmente a unos eventuales habitantes o algún tipo de acontecimiento, pero al mismo tiempo deberían garantizar igualmente la posibilidad de desaparecer sin dejar rastro del lugar donde se instalaron. Son las cualidades exigibles a cualquier arquitectura efímera, aunque no todas las arquitecturas efímeras aspiran a exhibir una destreza constructiva y una imagen tan perdurable como las cúpulas de Fuller. Porque, por una parte, es cierto que

se agotan en el proceso mismo de su construcción, o incluso de su destrucción, pero por otra parte aspiran a convertirse en algo tan permanente como una fórmula matemática o una partitura musical, dispuestas a actualizarse en cualquier momento una vez experimentadas por primera vez.

La estancia de Buckminster Fuller en Black Mountain tiene lugar cuatro años antes de que el crítico americano Harold Rosenberg escriba, en la revista *Art News* en 1952, su famoso ensayo "The American Action Painters", en el que afirma que en la pintura americana del momento lo que se produce sobre el lienzo no es un cuadro, sino un acontecimiento. Por tanto, el interés por lo producido debe ser más un interés dramático que un interés crítico, ya que se ha abierto paso un nuevo principio creativo según el cual el artista es un actor y el espectador debe introducirse en la naturaleza de la acción. Habría que considerar entonces las fases del desarrollo de esa acción, su comienzo, su duración y su dirección y atender al estado psíquico del creador, su concentración o pasividad y la alerta durante la espera. Sin pretender realizar una acción artística, la tentativa de Fuller de erigir por primera vez una cúpula geodésica cumple todas las condiciones que Rosenberg reconoce en el acontecimiento, como también la aparición de una mítica privada del creador y la intervención del público en la propia acción, algo que

resultará esencial en el desarrollo posterior, durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, de los llamados *happenings* de los que el músico John Cage había sido el iniciador precisamente en Black Mountain College.

Más relacionado con los experimentos técnicos de los inventores de artefactos, como el avión o el submarino, en los que la probabilidad de fracasar causaba una emoción y una ansiedad en el público que le hacía partícipe de la aventura del protagonista, el intento de Fuller de construir su cúpula geodésica con la complicidad de los estudiantes se convierte en una ocasión para demostrar la capacidad de la arquitectura de ser también ella acontecimiento, de existir sin necesidad de servir para un fin ni perdurar como una construcción estable. Entre técnica y arte, la arquitectura que Buckminster Fuller trata de desplegar en Black Mountain en ese preciso momento del verano de 1948 se convierte en un paso al límite en los intentos de proponer un nuevo modo de construir y también de habitar un lugar por parte del hombre. Las cúpulas geodésicas demostrarían después su viabilidad constructiva y su durabilidad, así como sus posibilidades de alojar vida en su interior sin apenas hacer sentir su presencia. Sin embargo, el momento heroico de ese primer experimento fallido se convirtió sin duda en el acontecimiento más importante del desafío lanzado por Fuller a los límites de la arquitectura. ■

Bibliografía

DUBERMAN, Martin: *Black Mountain. An Exploration in Community*. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1993 (E.P. Dutton and Company Inc., 1972)

ROSENBERG, Harold: "The American Action Painters". En *Art news*, December 1952. vol. En *The Tradition of the New*. McGraw-Hill Book Company, New York, Toronto, 1959, 1965.

María Teresa Muñoz Jiménez es Doctora arquitecto y Profesora Titular de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

CHAND LC 4445 CAPITOL. EL TERCER VIAJE DE LE CORBUSIER A CHANDIGARH, MARZO-ABRIL 1952

CHAND LC 4445 CAPITOL. THIRD TRIP OF LE CORBUSIER TO CHANDIGARH, MARCH-APRIL 1952

Pere Fuertes Pérez

RESUMEN El tercer viaje de Le Corbusier a Chandigarh, un año después de su primer contacto con la India, está íntimamente ligado a la definición del Capitolio en tanto que plataforma activa, capaz de poner en tensión los palacios institucionales de la que forman parte, y en tanto que realidad aislada de la ciudad y únicamente vinculada a la experiencia de las vastas dimensiones del país, al llano que la sustenta, a su techo de cielo y a las montañas que ponen fin al terreno horizontal. Durante los veinticinco días que permanece en el lugar, Le Corbusier define el Capitolio como recinto y determina sus límites, introduce la física de los reflejos combinados, intensifica la topografía como tema arquitectónico que anima la plataforma del Capitolio y dibuja los jardines que preceden al palacio del Gobernador, como síntesis de todos los temas expuestos. Los resultados darán lugar, a su vuelta, al plano con número de atelier CHAND LC 4445 CAPITOL. Más adelante, a medida que se definen los palacios, el Capitolio irá modificándose para alcanzar una nueva situación de equilibrio respecto a ellos, pero siempre en relación a aquello que sucedió durante esos días de 1952.

PALABRAS CLAVE Le Corbusier, Chandigarh, Capitolio, jardines.

SUMMARY The third trip of Le Corbusier to Chandigarh, a year after his first contact with India, is closely bound to the definition of the Capitol as an active platform, capable of pulling together the institutional palaces of which it forms a part and as a reality isolated from the city and uniquely linked to the experience of the vast dimensions of the country, to the plain that supports it, to its ceiling of sky and to the mountains that end the horizontal land. During the twenty-five days he stayed there, Le Corbusier defined the Capitol as an area and determined its limits. He introduced the physics of the combined reflections, intensified the topography as an architectural theme that animates the platform of the Capitol and drew the gardens that lead to the Governor's palace, as a synthesis of all the presented themes. The results would give rise, on his return, to the plan with the studio number of CHAND LC 4445 CAPITOL. Later, as the palaces came to be defined, the Capitol would be modified to achieve a new position of balance with respect to them, but always in relation to what happened during those days of 1952.

KEY WORDS Le Corbusier, Chandigarh, Capitol, gardens.

Persona de contacto / Corresponding author: pfuertes@coac.net Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès. Universitat Politècnica de Catalunya

Le Corbusier llega a Chandigarh, procedente de Ahmadabad, hacia el día 21 de marzo de 1952¹ y permanecerá en el terreno hasta mediados del mes siguiente. La ciudad ya está en obras y los trabajos de construcción del palacio de justicia se iniciarán en pocos meses, bajo la dirección de su primo y antiguo socio Pierre Jeanneret. El primer ministro Jawaharlal Nehru se desplaza hasta allí, el día 2 de abril, para respaldar públicamente el proyecto de la nueva capital del Punjab Oriental, que el joven Gobierno ha considerado necesario tras la cruenta segregación entre Pakistán y la India en 1947². En Ahmadabad todo avanza más lentamente. Los encargos recibidos un año atrás de diversos miembros de la Asociación de Hilanderos siguen todavía en discusión. No será hasta 1953 que dé comienzo la primera obra, la sede de la propia asociación.

Se trata del tercer viaje que Le Corbusier realiza a la India desde febrero de 1951. Durante los próximos 14 años, su rutina de trabajo incluirá, sin apenas variación, dos viajes anuales de un mes de duración, hasta sumar un total de 23. En esos momentos, sin embargo, poco puede imaginarse que Chandigarh le acompañará el resto de su vida.

Viajar ha sido y es una actividad esencial para Le Corbusier. Desde 1907 hasta 1911, su formación como persona y como arquitecto está vinculada a un programa de itinerarios por Europa que concluye con un viaje a Oriente, hasta el lejano Estambul. Seis años más tarde, abandona la Suiza natal y se establece en París.

Todo lo aprehendido durante estos años, meticulosamente dibujado y descrito en sus cuadernos de viaje y, sobre todo, impreso profundamente en su mente, irá liberándose lenta y persistentemente durante toda su obra.

Tras la primera guerra mundial, a medida que su prestigio y su capacidad polémica van en aumento, es invitado como conferenciante en numerosos países y sus cuadernos le acompañan en todo momento. Son viajes de carácter muy distinto y, a pesar de ello, la capacidad de observación y de aprendizaje de Le Corbusier se refuerza con nuevos puntos de vista, como el que ofrece el avión, revelándose como un eficaz instrumento de comprensión de la realidad a escala territorial. En esa escala se mueven sus propuestas urbanas, capaces de poner en relación la ciudad con la geografía, como sucede de manera visible con Río de Janeiro o Argel.

Pero ninguno de los planes que se sucederán durante esos años irá más allá de unos dibujos sobre el papel, y eso permite entender la negativa inicial a aceptar el encargo que le ofrece en 1950 una comisión facultada por el Gobierno de la India. Quizá, en ese instante, sopesa los esfuerzos volcados en los anteriores 19 planes urbanos y diversos estudios que no prosperaron. La mediación de Claudius Petit –Ministro de la Reconstrucción francesa y alma política de la *unité* en construcción– y del arquitecto británico Maxwell Fry serán decisivas para que cambie de opinión y vea en Chandigarh la oportunidad que ha estado esperando todos esos años. Le Corbusier cuenta con 63 años.

1. Aunque las fechas varían según la fuente consultada, éstas son las más probables, contrastando los dibujos de sus cuadernos con la agenda personal de Le Corbusier (FLC F3-9-9), donde se indica que ha pasado en Ahmadabad los días 18 a 20 de marzo.

2. "India's Prime Minister, Pandit Jawaharlal Nehru, visited Punjab's new Capital in the making for the first time today". *Tribune*, 2 Abril 1952. Arbalá (India). Reproducido en Cohen, Jean-Louis; Benton, Tim: *Le Corbusier Le Grand*, Londres: Phaidon Press, 2008. p. 471.

1. El plano CHAND LC 4387, de 5 marzo 1952.

A partir de este momento, cada viaje a la India será un concentrado de observaciones y decisiones, animadas por un objetivo. En unas semanas, deberá verter sobre el terreno su trabajo previo y reunir el material arquitectónico capaz de alimentar los siguientes seis meses. Los cuadernos de esos años constituyen un material muy valioso para reconstruir ese doble proceso y poder vislumbrar así las intenciones que subyacen en su arquitectura.

El primer viaje, realizado entre febrero y marzo de 1951, le permite trazar la ordenación urbana de la ciudad³ y conocer diversos ejemplos de arquitectura en Delhi y Ahmadabad, incluidas las operaciones de Edwin Lutyens en Nueva Delhi, que han concluido tan solo veinte años antes.

En este tercer viaje, Le Corbusier se concentra en el recinto del Capitolio. Con el proyecto para el palacio de Justicia terminado unas semanas antes y el Secretariado en fase avanzada, resulta urgente definir el soporte que los pone en relación entre sí y con el resto de edificios institucionales y que acabará dando lugar al plano CHAND LC 4445, de 5 de junio.

HUELLAS SOBRE LA LLANURA

El Capitolio se ha propuesto desde un inicio como periferia de la ciudad. Se podría pensar, por el parentesco con la *ville Radieuse*, que se encuentra a la cabeza de Chandigarh, dirigiendo su destino. Sin embargo, la ciudad se organiza en torno a un centro comercial y de servicios, ubicado en el Sector 17. Le Corbusier ha dispuesto el Capitolio deliberadamente al margen del funcionamiento cotidiano de Chandigarh; en una posición que sólo se explica por la proximidad de las cercanas montañas del Himalaya. A pesar de las diferencias, se puede reconocer la huella todavía fresca del centro cívico de Saint-Dié (1945), tomando como equivalentes el curso del río en ésta última y el canal artificial que debía separar el Capitolio de la ciudad.

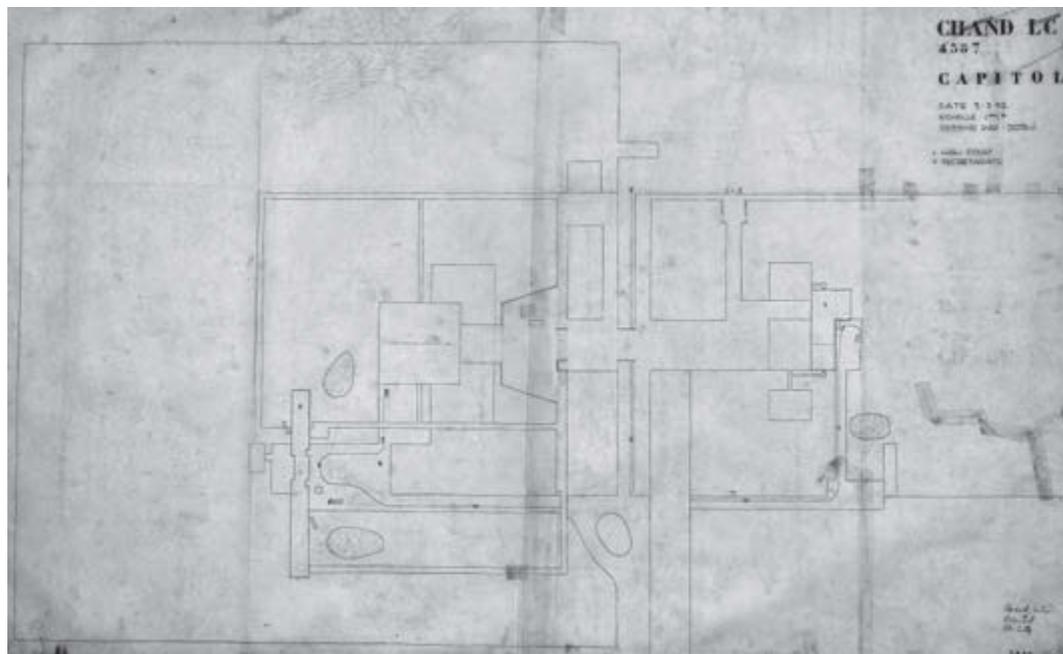
En Saint-Dié, el centro cívico es una plataforma peatonal que aglutina las instituciones y los edificios culturales y que se prolonga, elevada sobre las vías de circulación, hasta cruzar el río. Como el Capitolio, se asienta en el llano y tiene por fondo la montaña. Incluso el Secretariado ocupará una posición y formato equivalentes a una de las dos *unités* que Le Corbusier ha previsto a ambos lados

del centro cívico, favoreciendo la dirección río-montaña. Pero en Chandigarh no se levanta un ágora sino un extenso parque.

Las condiciones cambian y, si Saint-Dié se levanta sobre sus propias ruinas, la India permite a Le Corbusier enfrentarse a un terreno virgen, en el punto justo en el que la llanura inconmensurable sirve de soporte a los primeros Himalayas. Las dimensiones y el carácter cambian y, con ellos, las proporciones también lo hacen. Parece que las vastas dimensiones de la India tengan cabida en la composición, de modo que la arquitectura y la naturaleza resulten mutuamente reforzadas.

Si el Capitolio se constituye como parque, resulta tentadora la idea de que Le Corbusier considerase el arquetipo del *chahar-bagh*⁴, un jardín cuatripartito de origen persa en el cual el agua subraya cada acontecimiento geométrico y que los emperadores mogoles utilizaron con profusión en la India entre mediados del siglo XVI y finales del XVII. Los croquis esbozados durante el primer viaje parecen apuntar en esa dirección: un cuadrado de 800 metros de lado centrado en la Asamblea, yuxtapuesto a otro de 400 metros que rodea al palacio de Justicia; ambos divididos en cuatro partes. Sin embargo, esa combinación es extraña en estos jardines. Es más probable que el punto de partida sea un modelo concreto; y ese modelo se encuentra a escasos 22 kilómetros de distancia, en ruta hacia Simla, donde Le Corbusier está trabajando en el plan Director. De la visita a Pinjore, durante su primer viaje, quedan al menos tres testimonios: un esquema acotado de la planta y dos croquis desde el eje del canal central; el segundo, con fondo de montañas, tras las cuales se ubicará precisamente el Capitolio⁵.

El jardín de Pinjore, iniciado por el emperador Aurangzeb (1618-1707), responde a esa misma geometría de cuadrado y cuadrado doble, subdivididos en cuartos e hilvanados por un canal escalonado que salva el desnivel del terreno. Si bien el esquema inicial pronto se impregna de la mano de Le Corbusier, el Capitolio conservará hasta el final las improntas de ambas figuras hechas visibles, a partir del plano de 5 de junio, por la implantación de obeliscos en sus vértices. En Pinjore la geometría pretende resolver, a favor de la acción humana, la pugna entre arquitectura y naturaleza, domesticando a ésta última. En Chandigarh, Le Corbusier no lo plantea



1

así. Incluso los grupos de mangos que salpican el Capitolio actúan como indicios de una naturaleza transformada por la presencia de la arquitectura, pero no sometida.

Dentro de la red que se va tejiendo en el Capitolio, los edificios se modifican y evolucionan. A cada movimiento de sus piezas, el conjunto se reequilibra. La jugada clave que tiene la propiedad de asentar al resto es la metamorfosis del Secretariado durante el segundo viaje de Le Corbusier⁶. Abandona la forma de pantalla vertical paralela a la montaña, desmontándose en dos mitades por su 'línea de corte', que se disponen una junto a la otra, separadas por la aparición de un cuerpo central de despachos ministeriales. El edificio se orienta perpendicularmente al Himalaya, girando 90° respecto a su posición anterior. A partir de entonces, adopta la forma

de límite oeste del Capitolio, de manera comparable a una de las dos *unités* que cierran los flancos del centro cívico de Saint-Dié.

LAS REGLAS DE LA PARTIDA

En el tercer viaje, Le Corbusier lleva consigo el plano CHAND LC 4387⁷ con la planta del Capitolio (figura 1). Con un contorno intenso y preciso, se dibujan los proyectos más avanzados: el palacio de Justicia y el Secretariado. Con trazo más leve, dos rectángulos indican la posición de la Asamblea y el palacio del Gobernador. La Mano Abierta ocupa su posición como contrapunto a la silueta de éste último. La situación de los edificios quedó fijada el noviembre anterior, in situ, con la ayuda de mástiles en las aristas de los palacios⁸. Tal como explicará

3. El plan director de Chandigarh quedará listo el 30 de marzo de 1951, firmado *in situ* por Le Corbusier, Albert Mayer –su antecesor como responsable del planeamiento–, Pierre Jeanneret y Maxwell Fry, ambos 'senior architects' junto a Jane Drew, esposa de éste último.

4. Álvarez, Darío: "Ici pas d'autos = un parc. El Capitolio de Chandigarh, un jardín de la memoria". *Massilia 2004bis. Le Corbusier y el paisaje*. Sant Cugat del Vallès (España): Associació d'idees, 2004. p. 101.

5. El dibujo en planta está fechado el 26 de febrero de 1951 (álbum *Punjab, Simla, Chandigarh*). Las vistas corresponden a los cuadernos de notas E18 (FLC W1-2-331, de 25 de febrero) y E19 (FLC W1-2-392, sin fecha). En el cuaderno E18, Le Corbusier anota "Patiala" en lugar de "Pinjore", quizás por el hecho de que los jardines pertenecieron al maharajá de esa ciudad.

6. FLC W1-2-27, "ne faut-il mettre le Secrétariat en travers?", octubre-noviembre 1951.

7. Se trata de un plano a escala 1:1000, de 5 marzo 1952, dibujado por B. Doshi (FLC 5145). Millet, Marion: *Architecture: de la restitution face à l'inconstruit*. París: École d'Architecture de Paris-Belleville, 2003. DEA no publicado. Millet cita por error el plano de *atelier* 4385.

8. "Au moyen de mats plantés sur le terrain, vérification et rectification de la situation définitive des édifices du Capitol (sic)". *Grille Capitole*, FLC P1-12-48, 18 noviembre 1951. La *Grille Capitole* es un documento elaborado al regreso del tercer viaje de Le Corbusier a París, con las decisiones estratégicas tomadas hasta el momento, indicando la fecha en cada ficha.

2. El plano CHAND LC 4445, de 5 junio 1952.

más adelante en el *Modulor 2*⁹, fue necesario contrastar las proporciones y trazados de la planta con la realidad del lugar. Pero los edificios por sí mismos sólo constituyen una parte del Capitolio. Queda el espacio que los pone en relación y, a pesar de que el plano es parco en líneas, es la decantación de un proceso que contiene más información de la que aparentemente muestra.

El acto fundacional del Capitolio es un trazado de naturaleza matemática dibujado, en planta, sobre la llanura que sustenta la ciudad, en base a los cuadrados de 800 y 400 metros y sus descomposiciones. Este bastidor geométrico constituye un límite simbólico: segrega de la llanura ilimitada el espacio del Capitolio y, dentro de éste, traza el espacio vacío alrededor del palacio de Justicia y de la Asamblea, en base a un preciso juego de tangencias y axialidades en el que participan el palacio del Gobernador y el Secretariado. Da forma a un enrejado que permite regular la disposición de los edificios y la relación entre las partes.

A su vez, este enrejado sirve de soporte a un ámbito de naturaleza perceptiva, definido por la posición de los tres palacios y de la Mano Abierta y subrayado lateralmente por el *muro* del Secretariado. La densidad de acontecimientos sobre el plano hace reconocible este ámbito pero, sobre todo, lo define aquello que no se dibuja: la orientación coral que adoptan el pórtico del palacio de Justicia y de la Asamblea, junto con el perfil característico del palacio del Gobernador y de la Mano Abierta. Progresivamente, a partir de los primeros esquemas, esta explanada se perfila como una prolongación de los propios edificios sobre el suelo que, en el plano CHAND LC 4387, adopta la forma de estelas pavimentadas y estanques. El resto de los terrenos del Capitolio se limita a proveer espacio desocupado alrededor.

El palacio de Justicia y la Asamblea se disponen a caballo de dos cotas distintas: el nivel de la explanada central y el nivel deprimido por el que se mueven los vehículos, invisibles al paseante. Ambos edificios se atracan al borde de esa explanada, que adopta el aspecto de una plataforma doble, cortada a cuchillo por los pasos en trinchera. Con las modificaciones que se introducirán a raíz de este viaje, el palacio del Gobernador también adoptará esta eficaz estrategia de anclaje.

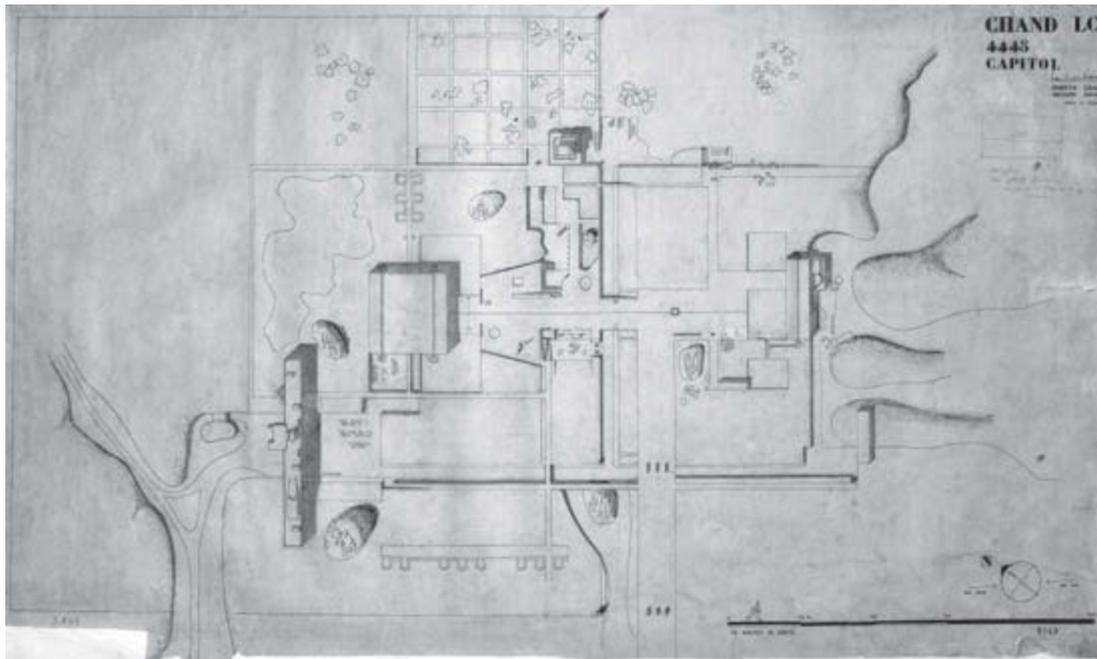
El proyecto del palacio de Justicia se ha terminado a inicios de marzo y ese desfase con el esquematismo del plano del Capitolio debe interpretarse con cautela, puesto que el edificio contiene las reglas básicas para su encaje: el pórtico que se abre a la explanada central, los estanques que lo preceden y el desnivel entre el acceso peatonal y el de vehículos. El pórtico permite establecer un vínculo con los otros edificios. Los estanques prolongan el palacio sobre el suelo, haciendo visible la impronta del espacio vacío que completa su volumen: "*le cube d'aspect et le cube réel sont instantanément jaugés, pressentis par l'intelligence*"¹⁰. El desnivel de una planta en su contacto con el suelo, asigna al palacio una posición respecto a la plataforma, *anclado* en su mismo borde. Las mismas reglas se observan para la Asamblea y, con excepciones, para el palacio del Gobernador, todavía simples rectángulos sobre el plano.

Si fuese necesario modificar la posición de un palacio, el pórtico, los estanques y el desnivel –y con éste, el límite de la plataforma– se desplazarían con el edificio. Este sistema abierto permite a Le Corbusier avanzar en la definición del Capitolio sin comprometer el proyecto ya terminado y le permitirá, en un futuro, modificar la Asamblea y el palacio del Gobernador, manteniendo la coherencia del conjunto.

El plano CHAND LC 4387 indica también la presencia de algunas colinas. La materia inerte de la llanura se transforma, desplazándose fruto de un impulso inicial, como ya indicó a propósito del plan Voisin para París de 1925: "*lorsqu'on creusera les gigantesques fondations des immeubles de bureaux, des montagnes de terreau surgiront de la fouille [...] nous laisserons s'accumuler les terreaux entre les fouilles, au beau milieu des parcs, nous planterons d'arbres ces montagnes, et les sèmerons de gazon*"¹¹. En marzo de 1952, los movimientos de tierras no se han iniciado todavía en el Capitolio, pero las colinas ya han hecho su aparición sobre el papel, ciñéndose al propósito pintoresco enunciado por Le Corbusier y, sin embargo, esto está a punto de cambiar.

INTENSIFICACIÓN DE LA TOPOGRAFÍA

En comparación con el plano CHAND LC 4445 de 5 de junio, publicado en la *Œuvre complète 1946–52* (figura 2), el documento que lleva consigo a Chandigarh puede



2

considerarse una simple base de trabajo, una planta preparada por el *atelier* para ser expuesta simultáneamente a las manos de Le Corbusier y a la acción de los elementos. Prueba de ello son los terrenos situados más allá de la explanada central –en el primer plano, una superficie neutra sin más información que los límites del Capitolio– que serán sometidos a la acción modeladora del agua que parece manar del Secretariado y del palacio de Justicia¹²; en este último, como antítesis de los estanques geométricos sobre los que desagua su cubierta.

Éste es un indicio de la naturaleza de los cambios que median entre ambos planos y que permiten avanzar que la topografía –en tanto que geometría y materia– y las propiedades del agua serán el tema arquitectónico del Capitolio que Le Corbusier active en este viaje. La

abundancia de comentarios y croquis en este sentido así parece confirmarlo.

El día de su llegada a Chandigarh, se dirige al Capitolio; una llanura ocupada únicamente por los mástiles que han permanecido allí durante los últimos meses, señalando las aristas de los palacios. En tres páginas de su cuaderno dibuja esa llanura, a la que superpone los edificios, verificando el acierto de su posición; “*sur place = exact*” escribe en dos de las páginas¹³. El único edificio que no dibuja es el palacio del Gobernador, del que más adelante dirá –refiriéndose a esos momentos– que “*la distance qui sépare le Palais du Gouverneur de l’Esplanade principale du Capitol [sic] est si grande que l’on pouvait craindre un éloignement optique désastreux*”¹⁴. El problema que se plantea no parece tener una solución

9. Le Corbusier: *Modulor 2*. Boulogne: L’Architecture d’Aujourd’hui, 1955. p. 227.

10. Le Corbusier: *Vers une architecture*. París: Crès, 1923. Reedición París: Arthaud, 1977. p. 154.

11. Le Corbusier: *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. París: Crès, 1930. p. 197.

12. Le Corbusier dibuja una configuración idéntica en las inmediaciones del palacio del Gobernador que no llegará a plasmarse en el plano CHAND LC 4445. Croquis FLC W1-8-145, álbum Nivola I.

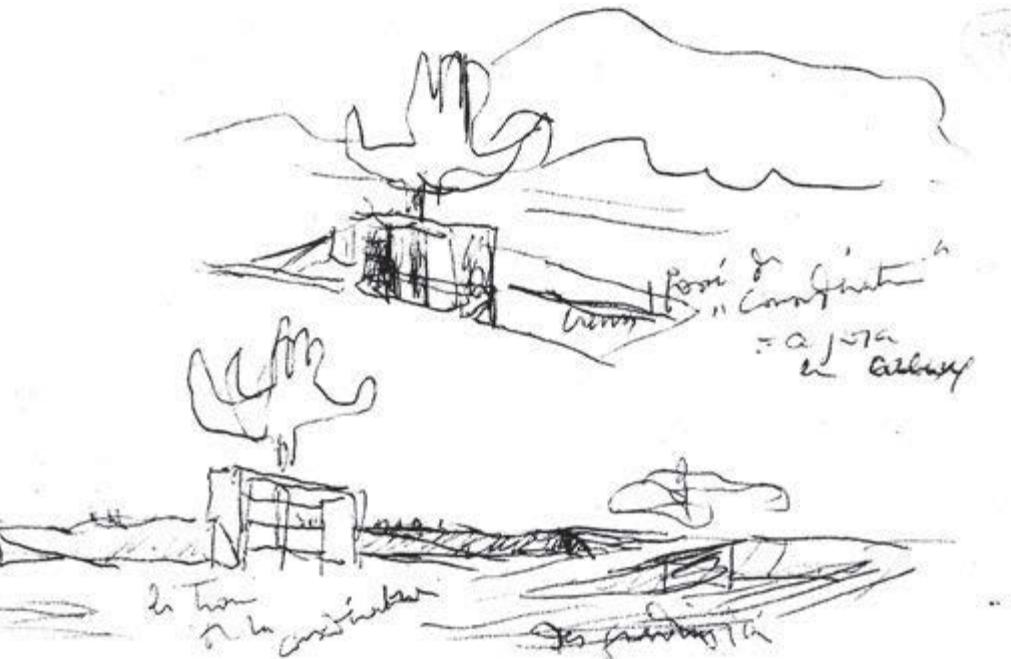
13. Croquis FLC W1-2-722, 723 y 726, carnet F24, fechados el 21 de marzo.

14. Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*. W. Boesiger (Ed.). Zurich: Girsberger, 1953. Reedición Zurich: Artemis, 1957. pp. 142-143.

3. La mano abierta emergiendo de una "fosse de 'Considération'". Croquis FLC W1-2-725.

4. Le Corbusier en Long Island, junto a los hijos de Nivola, el verano de 1951.

5. Dibujos del valle del M'zab en Argelia, que Le Corbusier visita en 1931, tal como aparecen en *La ville radieuse*.



3

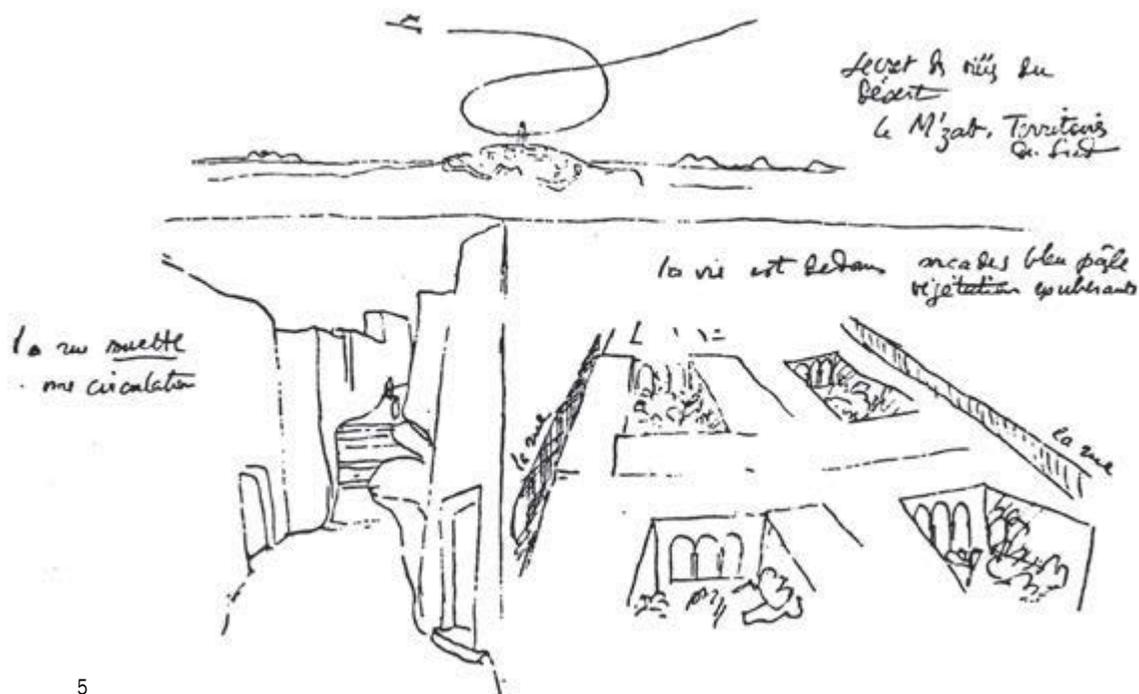


4

sencilla, sobre todo si, como parece, la posición del palacio no está en cuestión.

Volveremos más adelante sobre este asunto, pero detengámonos ahora en otro de los croquis de ese día (figura 3). Le Corbusier dibuja de nuevo la Mano Abierta, pero poniendo el acento en otro aspecto. El podio de la mano no se levanta del suelo sino que surge de un foso cortado en la arcilla, una "fosse de 'Considération' = agora en creux" o bien "le trou de la Considération"¹⁵. Le Corbusier aclarará que la mano "sort d'un vide, d'une fosse qu'il faut tailler dans l'argile de la plaine"¹⁶; una llanura materializada en arcilla que es necesario cortar.

Por su naturaleza material, es una operación comparable a la que realizó el verano anterior en la playa de Long Island ensayando la técnica de su amigo el escultor Costantino Nivola (Cerdeña, 1911 – Nueva York, 1988)¹⁷. Nivola moldea directamente la arena y luego vierte yeso o cemento líquido para obtener un calco perdurable. Más que esculturas en sentido estricto, se trata de relieves y contrarrelieves invertidos respecto al modelado original. En la imagen que se conserva (figura 4), Le Corbusier manipula la arena húmeda como la arcilla del llano, con el único matiz que, una vez obtenidas, las formas pueden invertirse mediante una sencilla operación.



5

La imagen recuerda un comentario lejano, anotado en su viaje a Oriente de 1911, sobre Baja, un pequeño pueblo del inmenso llano húngaro construido con muros enlucidos en un amarillo intenso: *“les rues appartiennent à la plaine, toutes droites, très larges, uniformes, coupées à angle droit [...] Ce sont, en quelque sorte, d’énormes coulisses puisque, partout, des murs hauts les ferment”*¹⁵. La idea de *hendiduras* implica la existencia de una superficie continua virtual que ha sido cortada y esa imagen se reproduce, años después, en los dibujos de pueblos del M'zab argelino, cuando representa las calles y los patios como vaciados de aristas vivas en una superficie plana observada desde el aire (figura 5)¹⁶.

La existencia de *hendiduras* sobre el llano no es una novedad. Desde los primeros encajes del Capitolio, el paso de vehículos ha adoptado la forma de trincheras

que dividen o delimitan la explanada: *“le parc (comme la ville d’ailleurs) est taillé à vif dans une zone agricole, en toute liberté”*²⁰. Es un recurso ideado desde el exterior, desde arriba. En cambio, uno de los dos croquis de 1952 muestra el foso de la Mano Abierta desde dentro como ágora excavada, al abrigo de las dimensiones del Capitolio, como un lugar de reunión.

Entre el comentario sobre las calles de Baja y los croquis norteafricanos hay una variación substancial. El punto de vista se desplaza desde el interior de la incisión hasta un observatorio que permite ver los cortes desde lo alto. En el caso del Capitolio, parece darse el proceso inverso: las trincheras para vehículos son contempladas desde fuera por un observador a pie y, durante este tercer viaje, la vista y los pasos penetran en ese mundo rodeado de muros que nunca exponen su cara posterior.

15. Croquis FLC W1.2.725, carnet F24. La denominación “fosse de la considération” se empleará más adelante para referirse a un vaciado comprendido entre la torre de las Sombras y la colina geométrica, con la revisión de 1956 del Capitolio (CHAND LC 5340, FLC 5162), tal como se publica en Le Corbusier: *Œuvre complète 1952-57*. W. Boesiger (Ed.). Zurich : Girsberger, 1957.

16. Le Corbusier: *Modulor 2*. Boulogne: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1955. p. 269.

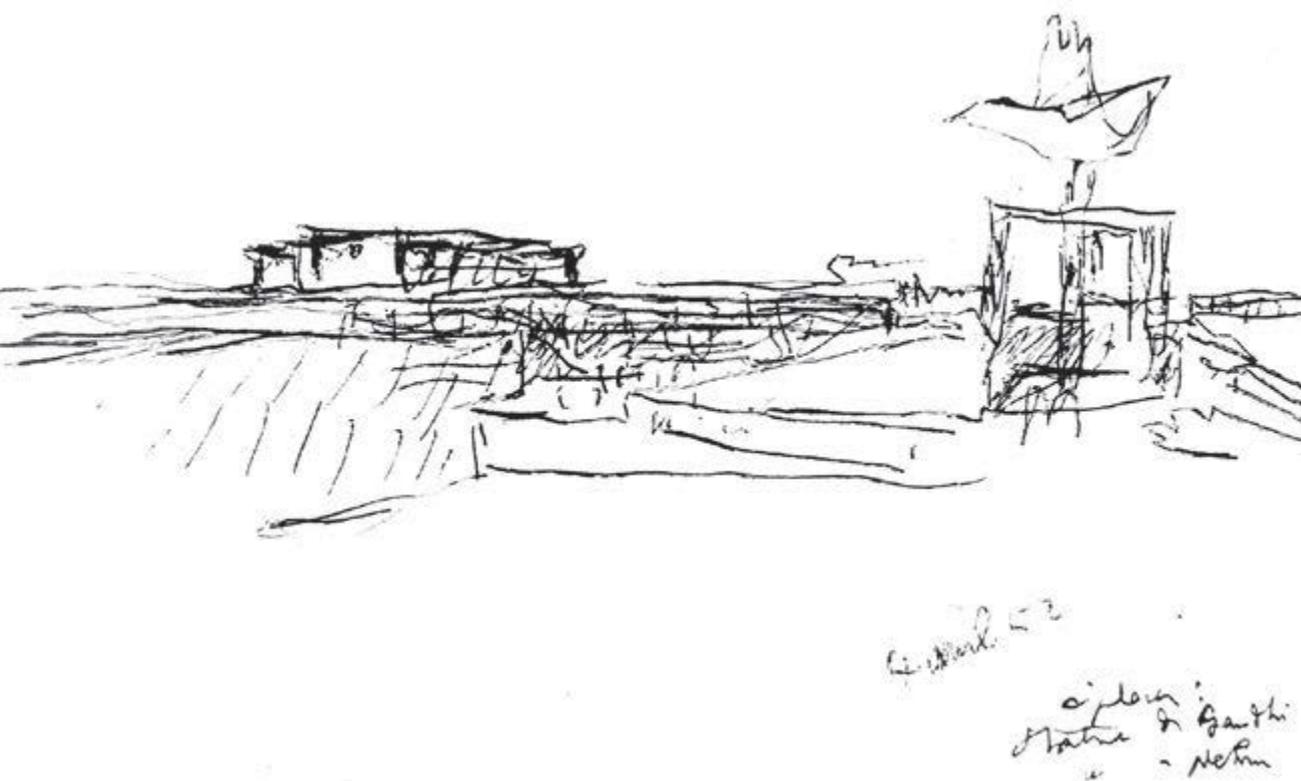
17. “De passage à Long Island, en 1951, L-C fait une sculpture sur sable. Cette sculpture a été polychromée”. Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*. W. Boesiger (Ed.). Zurich: Girsberger, 1953. Reedición Zurich: Artemis, 1957. p. 232.

18. Le Corbusier (Jeanneret, Charles-Édouard): *Le voyage d'Orient*. París: Forces Vives, 1965. Reedición Marsella: Parenthèses, 1987. p. 21.

19. Le Corbusier: *La ville radieuse*. Boulogne. L'Architecture d'Aujourd'hui, 1935. p. 231.

20. Le Corbusier: *Modulor 2*. Boulogne: L'Architecture d'Aujourd'hui, 1955. p. 225.

6. El Capitolio desde la intimidad de la fosa.
Croquis FLC W1-2-735, de 4 abril 1952.



En un comentario algo posterior, Le Corbusier precisa que *"si l'on descend (à piéton) on a de l'intimité au dessous du niveau de la plaine et c'est bon"*²¹. La mano abierta emerge ahora de un foso que proporciona intimidad. Una intimidad comparable a la que ofrece el parapeto del ático de Beistégui, en pleno centro de París, al restringir los elementos que se muestran tras de sí: la torre Eiffel y el arco de Triunfo. Una intimidad controlada como la que proporciona la azotea de la *unité* de Marsella, sobrelevando el muro perimetral hasta la altura de la vista y dejando asomar tan sólo las montañas lejanas. En el foso de la mano abierta, no son los monumentos de París ni las montañas marselesas aquello que asoma, sino los palacios del Capitolio que han venido a ocupar su lugar, como muestran sendos croquis del 4 y 12 de abril²² (figura 6).

Para Le Corbusier, el llano sobre el que se asienta Chandigarh actúa simultáneamente a diversos niveles: es el terreno ideal que cede, sin ofrecer resistencia, a la implantación del trazado de la ciudad; es el contrapunto necesario de la montaña y es también la materia prima simbólica. La arcilla de la llanura sedimentaria es también materia modelable que dará forma al Capitolio a través de incisiones, vaciados y acumulaciones. Un breve comentario anotado en las páginas de su cuaderno, durante el primero de sus viajes a la India, da testimonio de esta relación material que Le Corbusier observa con el lugar: *"1 village = le trou d'argile entouré d'arbres. Il a servi à faire le village. Il en est la mesure, le contenant"*²³. El vaciado en la arcilla da la medida de la aldea que se ha construido con ella; no pueden existir la una sin el otro. Son elementos

complementarios que encajan; una interpretación del principio que Josep Quetglas denomina de simetría plástica²⁴ y que nos devuelve a la cuestión de los movimientos de tierras.

Le Corbusier ya conoce los efectos que causa una elevación, por insignificante que parezca. En su segundo viaje anota: “*il suffit d'une petite dune de 1 m 50 pour annuler l'Himalaya*” y deduce “*1 petite dune fin ville – début Capitol*”²⁵. Una duna puede eliminar la presencia de la ciudad, pero también puede servir de atalaya para contemplar el Capitolio: “*trouver en certains points de la surface du Capitol, soit collines belvédères, soit terrassements dallés à 1 ou 2 m au dessus du sol*” o bien “*la dune de 2 m environ [...] donne déjà une vue panoramique*”²⁶. La intimidad del foso de la Mano Abierta se completa con estas observaciones, que atribuyen a cada estrato una cualidad distintiva, y dejan que la topografía actúe como principio activador: “*1. être en contrebas, 2. monter le talus, 3. être à niveau de la plaine, 4. monter à 2 m, à 4, à 6*”²⁷.

Los apuntes sobre elevaciones y excavaciones en el terreno introducen un cambio de perspectiva instantáneo. Ahora que resulta más necesario que nunca el conocimiento que brinda un ojo en movimiento, la activación de la topografía ofrece una alternativa a los largos recorridos como único modo de aprehender el Capitolio, o de sustraerse temporalmente de su presencia. Para ello, sólo es preciso introducir los movimientos en el eje vertical. Se está preparando, de esta manera, una parte de la solución al difícil problema de cómo vincular el palacio del Gobernador a la explanada central. Pero eso no sucederá hasta el día 11 de abril.

LOS LÍMITES DEL CAPITOLIO

Una de las cuestiones clave para comprender la actuación de Le Corbusier en el Capitolio que es la de su aislamiento; es decir, de su condición de *recinto*. Del apunte sobre la duna que anula el Himalaya puede establecerse un silogismo. Si la duna tiene esa propiedad, su colocación en el límite entre el Capitolio sólo puede tener un objetivo: anular la ciudad. Para establecer sus reglas, Le Corbusier necesita delimitar un tablero de juego; desvincularlo del exterior. Ya lo ha situado tangente al trazado urbano, en contacto con el llano desocupado que precede a las montañas. Ahora es necesario comprobar que “*plus rien de la vie extérieure ne se manifestait ici; seuls présents, le Pentélique au loin, créancier de ces pierres, portant à son flanc la marmoréenne blessure et l'Hymette colorée de la plus opulente pourpre*”²⁸. El comentario hace referencia al recinto de la Acrópolis ateniense, que marcó su viaje de 1911 y cuyos efectos impregnan toda su obra, como sucede con la habitación a cielo abierto del ático de Beistégui o la azotea de la *unité*. Bastaría sustituir los montes Pentélico e Himeto por los Himalayas, acreedores del agua que alimenta la llanura, y la frase parecería escrita para la ocasión. Los límites del Capitolio deben ejercer de guardianes de la intimidad de un espacio exterior *interiorizado*, solo relacionado con el llano sobre el que se asienta modificándolo, el techo de cielo y las propias montañas.

En este tercer viaje, establecerá el siguiente “*principe: il faut tirer une horizontale du mur [...] et qu'un ruban lumineux coupe net l'horizon, le mettant au plan extrême [...] À l'opposé (côté ville) c'est une futaie alignée et taillée de cyprès*”²⁹. La pequeña duna deja paso a una arboleda

21. Croquis FLC W1-2-749, del carnet F24.

22. Croquis FLC W1-2-735, del carnet F24 y FLC 5862.

23. Croquis FLC W1-2-345, del carnet E18, febrero de 1951.

24. “La materia no se crea ni se destruye, sólo se traslada: primer principio de la simetría plástica. Cuanto falta de un lado aparece en el otro”. Quetglas, Josep: “Viajes alrededor de mi alcoba”. *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 91.

25. Croquis FLC W1-2-638, carnet E23.

26. Croquis FLC W1-2-739 y 740 respectivamente, carnet F24.

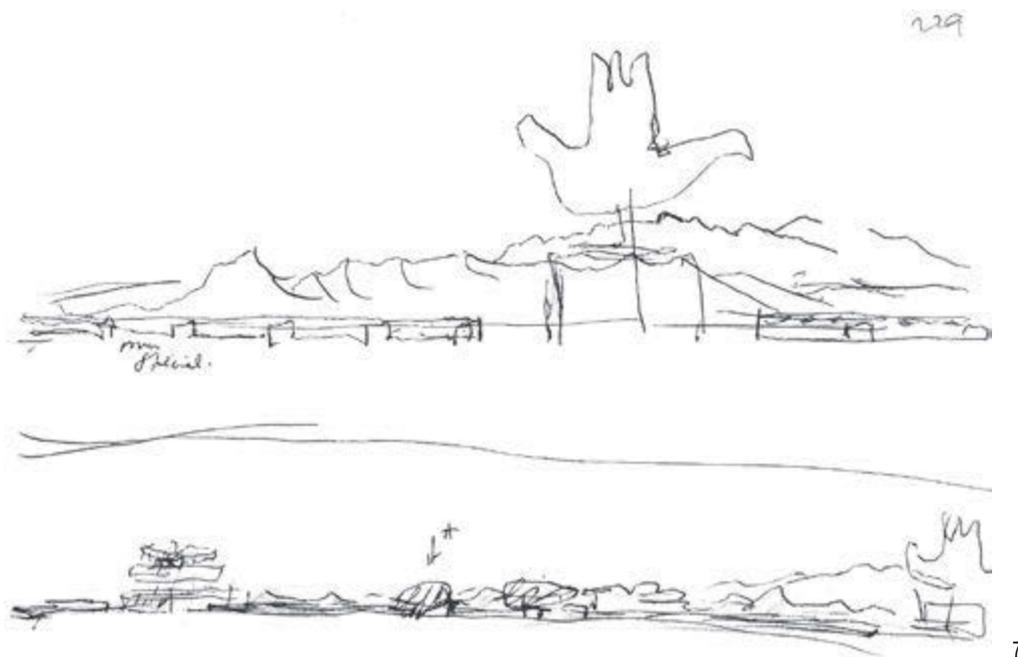
27. Croquis FLC W1-2-744, carnet F24.

28. Le Corbusier (Jeanneret, Charles-Édouard): *Le voyage d'Orient*. París: Forces Vives, 1965. Reedición Marsella: Parenthèses, 1987. p. 159.

29. Croquis FLC W1-2-739, carnet F24.

7. El límite nordeste del Capitolio y detalle de la mano abierta interrumpiendo un "mur spécial". Croquis FLC W1-8-132.

8. Los jardines del palacio del Gobernador sobre la explanada central, con la anotación "des piéces d'eau". Croquis FLC W1-2-740.



como muralla efectiva con la ciudad, mientras una cinta luminosa sirve de base a las montañas que se recortan tras ella. Le Corbusier dibuja ese muro de 1'40 metros en su cuaderno con la nota "mur spécial"³⁰ (figura 7).

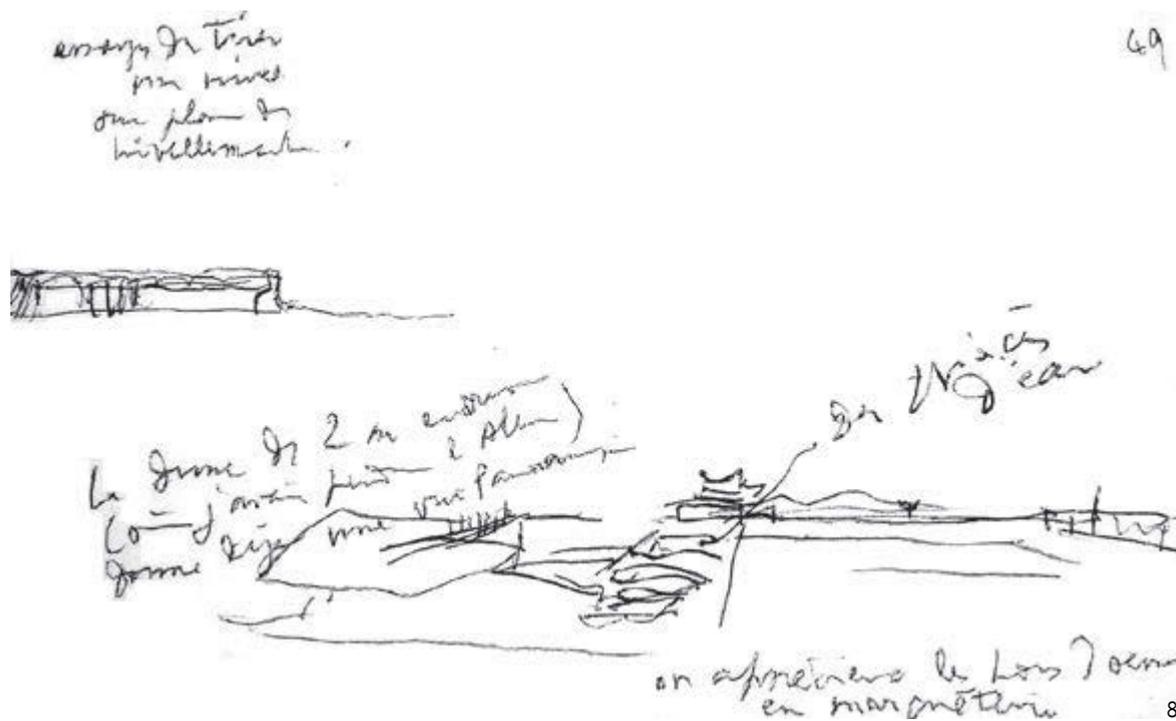
El carácter que adopta el Secretariado adquiere en este contexto todo su significado. Constituye una parte de los límites laterales del recinto, pero no todos. Consciente de ello, Le Corbusier dibuja una solución que incorpora de nuevo la vegetación, en forma de "chambres d'ombre noire"³¹, una secuencia de recintos que recuerdan los pliegues de un telón y que, en el plano de 5 de junio, adoptarán un trazado sinuoso continuo, como el de la arboleda que aísla el Capitolio de la ciudad.

En el siguiente viaje, en noviembre de 1952, Le Corbusier se referirá al Capitolio como un "jardin de Vauban"³², el célebre ingeniero militar de Luis XIV que sistematizó el arte de las fortificaciones en Francia. En realidad, no existen jardines de Vauban, sino un modo de manipular la topografía para ocultar los puestos de defensa y ataque. Esta analogía sólo puede entenderse en relación a la necesidad de aislamiento; procurando una suerte de fortaleza Vauban invertida que no permite escapar a la mirada.

Este será el punto de partida para el uso de la topografía en la definición de los límites del Capitolio. Las modificaciones del terreno que introduce Vauban en Francia y Le Corbusier en Chandigarh pretenden pasar desapercibidas. A diferencia de la vegetación, no actúan como muros, sino como horizontes sobreelevados que convierten el recinto del Capitolio en una plataforma aparentemente abierta, pese a la eficacia de las defensas dispuestas en sus límites. Tal como los define, éstos son los elementos del Capitolio: "jardins, bassins, palais et horizons"³³.

REFLEJOS COMPUESTOS

Recordemos la visita que Le Corbusier realiza al jardín de Pinjore durante su primer viaje. El jardín se adapta a un terreno en pendiente que desciende hacia las montañas, originando un canal en varios niveles, conectados entre sí por saltos de agua o por conducciones invisibles. Un mes después, asiste a una recepción en Nueva Delhi ofrecida en la antigua Viceroy's House de Lutyens, ahora palacio presidencial. De esa velada queda un comentario sobre el "jardin à la mongole [sic]. Le soleil se couche dans l'axe, partout reluisent l'eau, les



*bassins et les chemins d'eau*³⁴. En consonancia con esta presencia sugerente, el agua se manifiesta en el Capitolio asociada a los estanques reflectantes del palacio de Justicia y la Asamblea.

En el caso del palacio del Gobernador, un pequeño croquis inicial representaba la silueta del edificio ante las montañas precedido por un trazado geométrico con el que Le Corbusier pretende “*étendre un tapis d'eau, rendre visible par des positions surélevés de face à celui*” así como “*créer un élément vertical*”³⁵ que ponga en relación el jardín de agua con el edificio y los Himalayas. El parecido con el croquis de los jardines en Nueva Delhi es razonable y eso supondría seguir los pasos del

palacio de Justicia y de la Asamblea, aunque con un estanque de proporciones muy distintas, como el que dibuja ahora en su cuaderno junto a la anotación “*des pièces d'eau*”, y el comentario “*on appréciera le hors d'œuvre en marqueterie*”³⁶ (figura 8), en referencia a la posición elevada que ofrece una duna o la rampa que dibuja en la página opuesta, como primera versión del monumento a los Mártires de la división del Punjab.

En este tercer viaje se suceden comentarios en los que Le Corbusier se interesa más a fondo por la naturaleza de los reflejos: “*ici un point 2 m en contrebas. Se reflètent les volumes ou surfaces verticales ou obliques qui sont à coté de l'eau. Il faut créer des éléments de réflexion*”

30. Croquis FLC W1-8-132, álbum Nivola I.

31. Croquis FLC W1-2-748, carnet F24.

32. Croquis FLC W1-2-858, carnet F26.

33. *Grille Capitole*, FLC P1-12-48, ficha 123-1, 5 junio 1952.

34. Croquis FLC W1-2-399, carnet E18.

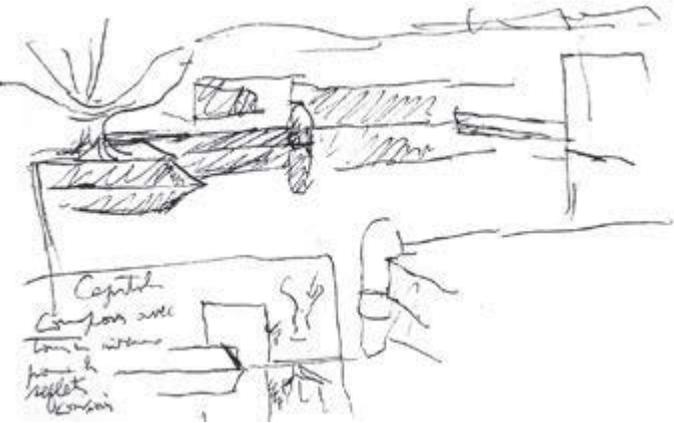
35. Publicado en Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*. W. Boesiger (Ed.). Zurich: Girsberger, 1953. Reedición Zurich: Artemis, 1957. p. 143.

36. Croquis FLC W1-2-740, carnet F24.

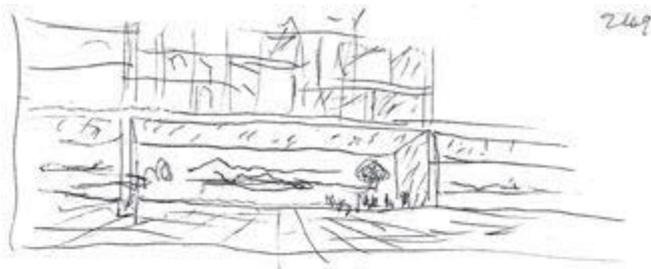
9. Le Corbusier se ejercita en la física de los reflejos compuestos. Croquis FLC W1-2-753.

10. Le Corbusier esboza unos jardines a la mogol ante el palacio del Gobernador. Croquis FLC W1-8-142.

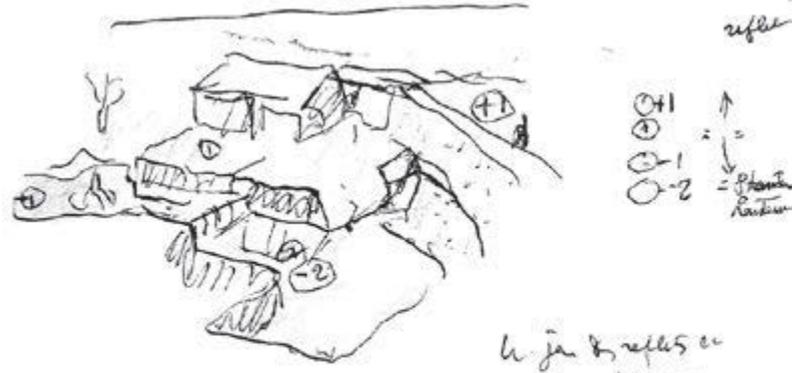
11. Un molino de agua con la indicación "le jeu des reflets et des niveaux". Croquis FLC W1-2-756, de 11 abril 1952.



9



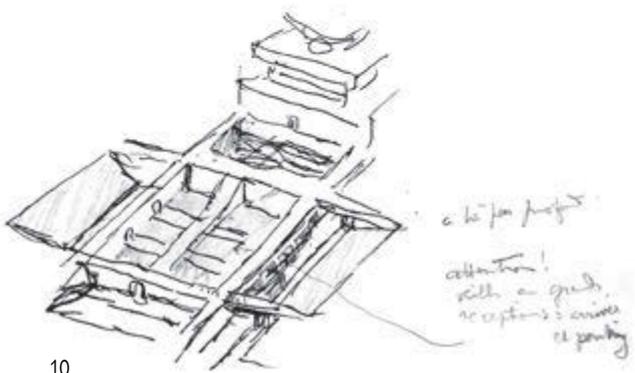
Atm. en
série de Low Chambers
deuxième et 3^e de
deuxième et 3^e de



le jeu des reflets et
de niveaux

11 avril 52

11



10

*sur épure exacte*³⁷. Para determinar el efecto que producen, es necesario controlar los mecanismos de la reflexión para perfilar la arquitectura con trazados exactos. En pocos días concurren estos apuntes in situ con lo que, sin duda, son ejercicios de entrenamiento que muestran disposiciones de muros y otros elementos de alturas y formas variables, con sus reflejos invertidos sobre la superficie del agua: “*composer avec tous les niveaux pour les reflets composés*”³⁸ (figura 9).

En esta observación se dan cita dos elementos que hasta ahora se habían manifestado por separado: los niveles que alteran la rasante de la explanada, confiriéndole ciertas cualidades, y los reflejos que provoca la superficie del agua, dando como resultado lo que Le Corbusier denomina ‘reflejos compuestos’. Esta idea, que se ha ido perfilando en esos días, desencadenará la solución que adopte finalmente el palacio del Gobernador: “*recherche sur les lieux de la physique des reflets dans l’eau pour favoriser l’apparition du Palais du Gouverneur*” y “*décision de créer un jeu de bassins à niveaux différenciés pour favoriser l’apparition du Palais du Gouverneur*”³⁹.

En un croquis sin fechar⁴⁰, Le Corbusier dibuja el palacio precedido por un intrigante jardín *a la mogol* (figura 10). Se trata de una axonometría con un juego entre caminos a nivel de la plataforma, que se cruzan sobre un jardín deprimido, apto para “*veilles en grands réceptions*” en el que parecen alternarse estanques y otros caminos. La trinchera central del Capitolio, que conduce al palacio, ha pasado de ser un corte vertical del terreno a tener una sección asimétrica entre un muro de hormigón —el material que resuelve por igual edificios y accidentes topográficos— y un talud verde, que se conservará en el plano CHAND LC 4445. Esa misma sección, rotada hacia los otros lados, es la que devuelve el jardín deprimido a la rasante de la explanada, haciendo aparecer a los caminos como puentes. La propuesta se descarta pero, en cierto modo, la imagen de unos pasos elevados se mantiene

en la solución final, gracias al efecto que producen los reflejos sobre las pasarelas que cruzan el agua o que la limitan del lado de la trinchera.

De hecho, no se trata exactamente de una propuesta descartada, sino desplazada unos metros en dirección sudeste, hasta cruzar el eje transversal del Capitolio. Con pocas transformaciones, Le Corbusier adaptará el jardín deprimido como acceso desde el vehículo en las grandes recepciones de la Asamblea, de manera análoga a lo previsto para el palacio del Gobernador. Será el germen del nuevo foso de la Consideración, definido en 1956 entre la presencia imponente de una colina geométrica y la torre de las Sombras. Con esta adaptación, hace gala de su capacidad para reaprovechar y transformar incesantemente sus propias creaciones.

En contraste con el orden cartesiano de esta solución, Le Corbusier escribe al pie de dos croquis distintos: “*une composition extravagante d’eaux et des niveaux*”⁴¹. Ya se refirió a su arquitectura como “*pittoresque*” en uno de los cuatro esquemas con los que resumía las investigaciones de la década de 1920 sobre la casa en la *Œuvre complète*⁴²; de modo que “*extravagante*” no queda tan lejos de aquella expresión ni de alguna de sus composiciones pictóricas en las que se dan cita numerosos objetos de contornos complementarios que llenan, hasta saturar, la superficie del lienzo.

En este contexto, la visita a un molino de agua en las inmediaciones de Chandigarh le confirma la dirección correcta (figura 11). “*En observant le jeu de reflets, très particulièrement dans un petit moulin de village, Le Corbusier se confirmait dans l’idée que l’emploi des bassins à différents niveaux peut assurer des rapprochements optiques précieux*”⁴³ dirá, refiriéndose a él mismo en tercera persona. El croquis ofrece datos sobre la altura relativa de las diversas plataformas y caminos, a partir de la cual se modifica notablemente el reflejo en el curso de agua, dividido a su vez en dos niveles distintos⁴⁴.

37. Croquis FLC W1-2-746, carnet F24.

38. Croquis FLC W1-2-753, carnet F24. También en FLC W1-8-145, álbum Nivola I.

39. *Grille Capitol*, FLC P1-12-48. Fichas II y III del palacio del Gobernador, fechadas respectivamente 11 abril 1952 y abril 1952.

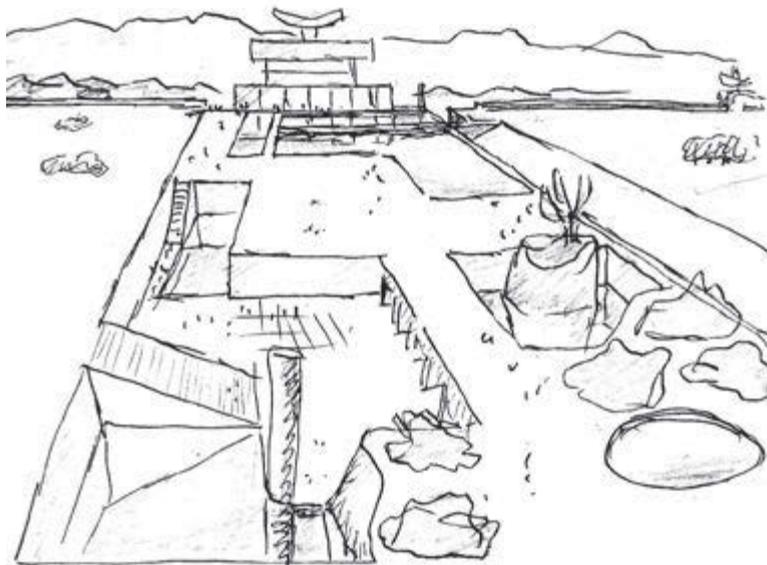
40. Croquis FLC W1-8-142, álbum Nivola I.

41. Croquis FLC W1-2-755, carnet F24 y FLC W1-8-145, 11 abril 1952, álbum Nivola I.

42. Le Corbusier; Jeanneret, Pierre: *Œuvre complète 1910-29*. W. Boesiger (Ed.), O. Stonorov (Ed.), Zurich: Girsberger, 1929. Reedición Zurich: Artemis, 1964. p. 189.

43. Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*. W. Boesiger (Ed.), Zurich: Girsberger, 1953. Reedición Zurich: Artemis, 1957. pp. 142-143.

44. Croquis FLC W1-2-756, carnet F24. Publicado en Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*. W. Boesiger (Ed.), Zurich: Girsberger, 1953. Reedición Zurich: Artemis, 1957. p. 142.



12 avril
52 (v)

12. "Le dessin définitif du Palais du Gouverneur", tal como se publica en la *Œuvre complète*, de 12 abril 1952.

12

Si los reflejos deben asegurar la aproximación óptica del edificio, conviene evitar la disposición del palacio de Justicia y de la Asamblea, dado que el efecto de los estanques se pierde con la distancia. En cualquier caso, los fragmentos producidos por la disposición de estanques en diversos niveles tampoco desdobra nítidamente el edificio. Pero una observación atenta del molino de agua desvela que, en realidad, los estanques no se comportan de este modo. El acercamiento óptico al que hace referencia Le Corbusier no se articula mediante el desdoblamiento especular del edificio. Fijémonos en la doble página que presenta el palacio del Gobernador en la *Œuvre complète 1946-52*. Bajo el croquis que concluye la serie se indica que estamos ante el diseño definitivo del palacio del Gobernador, con fecha 12 de abril de 1952 (figura 12), si bien la vista muestra el edificio como una simple silueta. Pensemos que el primer proyecto completo del palacio es de enero de 1954. El croquis, por el contrario, se recrea en los jardines que lo preceden, dispuestos en varios niveles como resultado del uso combinado de la topografía y los reflejos. Debemos entender entonces que edificio y jardines constituyen el palacio del Gobernador. Incluso cabría precisar que el podio sobre el que se levanta propiamente la casa del Gobernador, y ésta última son elementos de naturaleza distinta entre sí, como lo son el recorte redondeado de

terreno y el árbol que Le Corbusier dibuja sobre aquél. Todos estos elementos reunidos forman el palacio –entendido como suma de edificio y jardín– pero, con esta división en altura, el podio pasa a formar parte de la topografía de los jardines.

El podio y los jardines deprimidos, forman una unidad en equilibrio que se puede leer como conjunto de relieves y contrarrelieves; como excavación y relleno mientras que, sin la ayuda del podio, sólo se puede hablar de vaciado del terreno. Esta hipótesis, en clave de simetría plástica, ofrece una lectura plausible del proceso que seguirá, tiempo después, el monumento de la Mano Abierta, en el lado opuesto del eje llano – montaña que divide el Capitolio. Aquí, excavación y relleno se invertirán: el foso de la Mano Abierta respecto al podio del palacio y el *parterre* elevado que la precede –con origen en el croquis FLC W1-3-27, de 1954– respecto al vaciado de los jardines. Es como disponer, uno junto a otro, un molde y su vaciado, de modo análogo al relieve que Le Corbusier ejecutó en la playa de Long Island el verano de 1951.

En este 'diseño definitivo', el edificio se desdobra parcialmente en el estanque inmediato; a cota de la explanada. Más exactamente, Le Corbusier duplica el *brise-soleil* que constituye el podio del edificio. Los estanques restantes, deprimidos respecto al nivel de la explanada, no duplican el edificio, sino únicamente los muros de

contención dispuestos tras de sí, de altura comparable a la del podio. Los reflejos actúan sobre estos muros como lo hacen sobre el *brise-soleil* del palacio.

El resultado es un conjunto de muros desdoblados frontalmente al observador que prolongan –como un eco– la presencia del edificio hasta el punto de vista, favoreciendo así la aparición del palacio a la que se refería Le Corbusier. Los elementos de la composición no son los estanques, sino los reflejos; no la materia, sino la pareja indisoluble que forma con su duplicado invertido, en suspensión ante la *transparencia* del cielo real y reflejado y en contraste con las presencias *opacas* de otros objetos como la colina con árbol, el perfil de guitarra y el obelisco.

Los muros desdoblados actúan, ahora sí, acercando visualmente el edificio al repetir, amplificada, una solución tipo que proporciona al edificio y a los jardines unidad plástica; reforzada por la equivalencia que Le Corbusier establece entre el podio del edificio y la plataforma central y por la continuidad óptica entre la envolvente escalonada del edificio y el contorno aparente de los jardines. Se hace realidad con ello la creación del elemento vertical que Le Corbusier requería en sus notas iniciales, sólo que el elemento ha resultado no ser tan vertical. El dibujo prolonga la línea oblicua de la silueta del edificio en forma de líneas de fuga de los jardines, ignorando el pliegue de 90° entre una y otras; es el *mariage des contours* de una superficie bidimensional.

Este efecto de compresión pictórica del espacio no es fácil de trasladar a la arquitectura literalmente, puesto que ésta trabaja con tres dimensiones reales y no sugeridas, pero la visión frontal de los jardines parece dar resultados. Para asegurar la ambivalencia de los elementos en perspectiva que se pretende comprimir en profundidad, Le Corbusier desmonta a conciencia los recursos de la perspectiva clásica: las líneas de fuga de los jardines, que convergen en el edificio quedan interrumpidas por los cambios de alineación sucesivos del camino; aparecen las *falsas* fugas de rampas y escaleras; y los contornos laterales se desdibujan con la aparición de formas orgánicas y con el escalonado de la silueta del edificio;

todo inscrito, recordémoslo, dentro un *mariage* del contorno aparente de los jardines y el edificio.

Sin embargo, para hacer efectivo este *mariage*, debe asegurarse la primacía de un punto de vista. La disposición de la rampa del monumento a los Mártires, a las puertas de los jardines, juega este papel de atalaya para contemplar “*le hors d’œuvre en marqueterie*”, combinando la elevación del observador con la depresión de los jardines. Le Corbusier materializa, de este modo, la intuición inicial de “*rendre visible [le palais] par des positions surélevés de face à celui*” a pesar de que, justamente, la existencia de un punto de vista privilegiado pueda debilitar la relación con el resto del recinto.

LA ARQUITECTURA DEL SUELO

De vuelta a París, Le Corbusier hace una breve escala en Egipto, entre el 19 y 23 abril, para conocer las pirámides de Gizeh y el museo egipcio de El Cairo. Esta decisión –postergada indefinidamente al final de su viaje a Oriente⁴⁵– se produce durante el proceso de gestación del Capitolio. Podemos interpretar la visita en continuidad con las observaciones que ha estado realizando “sur place” en la India.

Los croquis realizados en Gizeh no comportan cambios aparentes en la composición del Capitolio, si bien en los temas que se apuntan resuenan las distancias relativas entre elementos, los relieves producidos por excavaciones y emergencias, los efectos de ocultaciones y revelaciones parciales o las incisiones producidas sobre el terreno, que se han ido perfilando durante las semanas anteriores. Esta resonancia se mueve en el terreno de las confirmaciones, indicativas de los términos con los que compara el “*parc du Capito!*”: el vasto gesto de las pirámides, capaz de abrazar con su presencia el espacio a su entorno. “*Il fallait occuper la plaine. L’événement géométrique était, à vrai dire, une sculpture intellectualisée*”⁴⁶.

Y Le Corbusier ocupa la llanura, antes vacía de contenidos y de significados. No lo hace disponiendo objetos sobre una superficie; sino disolviendo objetos y superficie en una única categoría, gracias al uso de un solo material –el hormigón armado en bruto– y mediante la activación

45. “Je n’aborderai point une nouvelle culture. Le geste des Pyramides est vaste et je suis trop las”. Le Corbusier (Jeanneret, Charles-Édouard): *Le voyage d’Orient*. París: Forces Vives, 1965. Reedición Marsella: Parenthèses, 1987. p. 168.

46. Le Corbusier: *Modulor 2*. Boulogne: L’Architecture d’Aujourd’hui, 1955. p. 226.

de la topografía y la relación sistémica con el agua estancada, que constituyen el propósito de este tercer viaje. El Capitolio es, desde este punto de vista, una máquina para suscitar resonancias entre elementos. Mediante la manipulación del suelo y de sus alteraciones, Le Corbusier construye un 'objeto extenso' capaz de administrar los vínculos perceptibles entre los edificios.

Para perfilar esta relación entre las partes, dispone además de la colaboración inesperada de un conjunto de actores que hace aparición progresivamente a partir de este tercer viaje. Jane Drew le sugiere el uso de "*signes d'urbanisme, de sociologie et de plastique*", en una conversación mantenida la noche del 8 de abril⁴⁷ y, como respuesta, Le Corbusier emprende la construcción simbólica de un entramado de elementos, a los que otorga la capacidad de puntuar la explanada del Capitolio: a la Mano Abierta y el monumento a los Mártires –una rampa ceremonial– cabe añadir ahora las trayectorias solares, la jornada de 24 horas, el Modulor o, más adelante, la torre de las Sombras. Con ellos, las distancias se alteran y el plano medio adquiere un mayor peso, interponiéndose entre los ojos del observador y los palacios que el parque del Capitolio pone en relación.

Esa arquitectura del suelo –tal como la define Josefina González Cubero⁴⁸– actúa promoviendo los edificios, las colinas artificiales y algunos de los signos utilizados a la categoría de emergencias del plano horizontal, contrapuestos a las incisiones reales o figuradas –causadas por reflejos en los estanques– sobre ese mismo terreno artificial, que se complementan mutuamente, en un estado de equilibrio que haría insuficiente cualquier análisis de las partes por separado. Y como sistema en equilibrio, las modificaciones introducidas durante la larga gestación del recinto, acabarán por encontrar nuevas situaciones de estabilidad.

Para la versión definitiva del Capitolio, será necesario esperar todavía cuatro años, hasta la elaboración del

plano CHAND LC 5340, de 8 de febrero de 1956, que servirá de base al desarrollo de un proyecto de ejecución, construido a medias. En el camino que queda por recorrer, el palacio de la Asamblea transforma substancialmente el pórtico que lo precede y se reduce la dimensión del palacio del Gobernador; las colinas artificiales colonizan sistemáticamente el llano y, de ellas, una elevación geométrica ocupa una posición central en el recinto, discriminando las ocultaciones y revelaciones de los elementos y edificios del Capitolio; se simplifica el contorno de los jardines del Gobernador; se invierte la posición de la fosa de la Mano Abierta respecto al límite de la plataforma y se eleva un *parterre* entre esta fosa y el eje transversal del recinto, como réplica a la geometría de dichos jardines; la torre de las Sombras articula los signos solares dispuestos a su alrededor, como si se tratase de un particular observatorio astronómico; la rampa del monumento a los Mártires se desliza hasta casi ocultar la entrada a los jardines del Gobernador. Paralelamente, como si se mantuviese al margen de estos cambios, el agua de los estanques se limita a reflejarlos, dando así testimonio paciente de los mismos.

De hecho, más que cambios en sentido estricto, deberíamos hablar de variaciones sobre un tema inicial. Como en una composición musical, el material arquitectónico se repite alterando alguna de sus propiedades, sobre un patrón común que lo hace reconocible. La intensificación de la presencia de colinas, las inversiones en el relieve del ámbito de la Mano Abierta o el aspecto que adopta el pórtico de la Asamblea pueden ser entendidos –como la mayoría de las modificaciones– en relación al tema que les ha dado entrada en el sistema. La propuesta de 1952, concentrada en el plano CHAND LC 4445, conserva intactas las claves para interpretar esas futuras variaciones, que no hacen más que ahondar en los temas que Le Corbusier desarrolla durante este tercer viaje, pero eso ya merecería un capítulo aparte. ■

47. "Corbu, vous devez, en plein Capitol, manifester 'vos signes' d'urbanisme, de sociologie et de plastique par une création de sculptures diverses en pierre, ciment ou bronze [...] Cette tâche Jane est la plus belle qu'on m'ait jamais proposé [...] des signes, est ce qui est au plus profond de moi". Nota de Le Corbusier reseñando la conversación, FLC W1.8.144.

48. González Cubero, Josefina: "La arquitectura del suelo: las casas Jaoul en Neuilly-sur-Seine". *Massilia* 2003. *Anuario de estudios lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003. pp. 162-177.

Bibliografía

- Carnets. Le Corbusier, 1887-1965*, Milán: Electa, 1981-1982. 4 volúmenes. Prefacio de André Wogensky, introducción de Maurice Besset.
- Chandigarh, la ville indienne de Le Corbusier*. París: Somogy – Boulogne-Billancourt: Musée des Années 30, 2002.
- Le Corbusier Plans*. Y. Shimoda (Prod.); Echelle-1 (Ed.). Paris [etc.]: Codex Images, 2005-. Recurso electrónico constituido por 16 discos ópticos (CVD-ROM). Volúmenes 10 y 11.
- The Le Corbusier Archive*. H. Allen Brooks (Ed.). Nueva York [etc.]: Garland – París: Fondation Le Corbusier, 1982-1984. Volúmenes 22 a 25.
- Álvarez, Darío: “‘Ici pas d’autos = un parc’. El Capitolio de Chandigarh, un jardín de la memoria”. *Massilia 2004bis. Le Corbusier y el paisaje*. Sant Cugat del Vallès (España): Associació d’idees, 2004. pp. 100-125.
- Capitel, Antón: “Topografía y suelo en la tierra de Chandigarh”, *Pasajes de arquitectura y crítica*. Nº 9. Septiembre 1999. Madrid: América Ibérica. ISSN 1575-1937. pp. 34-37.
- Cohen, Jean-Louis; Benton, Tim: *Le Corbusier Le Grand*, Londres: Phaidon Press, 2008.
- Fuertes, Pere: *Le Corbusier desde el palacio del Gobernador. Un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chandigarh* [en línea]. Barcelona: TDX Universitat Politècnica de Catalunya, 2007. Disponible en World Wide Web: <http://www.tdx.cat/TDX-0425107-125329>.
- González Cubero, Josefina: “La arquitectura del suelo: las casas Jaoul en Neuilly-sur-Seine”. *Massilia 2003. Anuario de estudios lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003. pp. 162-177.
- Le Corbusier: *La ville radieuse*. Boulogne. L’Architecture d’Aujourd’hui, 1935.
- Le Corbusier (Jeanneret, Charles-Édouard): *Le voyage d’Orient*. París: Forces Vives, 1965.
- Le Corbusier: *Modulor 2*. Boulogne: L’Architecture d’Aujourd’hui, 1955.
- Le Corbusier; Jeanneret, Pierre: *Œuvre complète 1910-29*. W. Boesiger (Ed.), O. Stonorov (Ed.). Zurich: Girsberger, 1929. Reedición Zurich: Artemis, 1964.
- Le Corbusier: *Œuvre complète 1946-52*. W. Boesiger (Ed.). Zurich: Girsberger, 1953. Reedición Zurich: Artemis, 1957.
- Le Corbusier: *Œuvre complète 1952-57*. W. Boesiger (Ed.). Zurich: Girsberger, 1957.
- Le Corbusier: *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. París: Crès, 1930.
- Le Corbusier: *Vers une architecture*. París: Crès, 1923. Reedición París: Arthaud, 1977.
- Lucan, Jacques (Ed.): *Le Corbusier, une encyclopédie*. París: Centre Georges Pompidou, 1987.
- Millet, Marion: *Architecture: de la restitution face à l’inconstruit*. École d’Architecture de Paris-Belleville, 2003. DEA no publicado.
- Millet, Marion: *Tentative de Restitution Historique d’un projet urbain de Le Corbusier : Le Capitole de Chandigarh*. Director: Remi Papillault. École d’architecture de Paris-Défense, 2000. TPF no publicada.
- Papillault, Rémi: “Chandigarh de Le Corbusier ou le goût de l’Inde”. *Chandigarh: La ville indienne de Le Corbusier. Le Capitole, une oeuvre inachevée*. París: Musée des Années 30 Boulogne-Billancourt – Somogy, 2002.
- Quetglas, Josep: “Viajes alrededor de mi alcoba”. *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Pere Fuertes Pérez (Terrassa, Barcelona, 1966), arquitecto (1993) y doctor arquitecto (2006) por la Universitat Politècnica de Catalunya. Profesor lector de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallès (UPC). Miembro del grupo de investigación HABITAR. Ha sido profesor del departamento de Historia en la Escuela Superior de Diseño BAU, UVic (2000-2003). Ha publicado el libro *Casa Collage* y artículos en *Massilia 2008* y *Arquitectura Ibérica* nº 32. Desarrolla, con el grupo de investigación, el ciclo de exposiciones Rehabitar en el Ministerio de Vivienda.

VIAJE, CIENCIA FICCIÓN, ARQUITECTURA. MAPAS, ESTACIONES Y ESPEJOS

TRAVEL, SCIENCE FICTION, ARCHITECTURE. MAPS, STATIONS AND MIRRORS

Juan Antonio Cabezas Garrido

RESUMEN El viaje es y ha sido un tema recurrente en la ciencia ficción desde sus comienzos. El viaje como proyecto, como trayecto y como límite conforman escenarios en los que la arquitectura se hace presente definiendo el carácter, la forma y el entorno del futuro. La representación de ese entorno y la vocación prospectiva que contiene la ciencia ficción, producen innumerables ejemplos distintos que imaginan diversidad de escenarios posibles en futuros lejanos y próximos. La mezcla de elementos habitables que produce el viaje, donde la ciudad, el edificio y el transporte en ocasiones son la misma cosa, se añade al reflejo de la realidad que el cineasta superpone a su propia y personal visión del porvenir. El tren llegando a la ciudad, símbolo del primer espectáculo cinematográfico, y la visión de las estrellas del pasajero de un transbordador espacial son metáforas de la fascinación del hombre por su propio descubrimiento y del deseo constante de avanzar hacia la materialización de su imaginación.

PALABRAS CLAVE Arquitectura, ciencia ficción, viaje, ciudad, prospectiva, representación.

SUMMARY Travel is and has been a recurrent theme in science fiction since its inception. The planning, the route and the destination of the journey shape scenarios in which architecture is present, defining the character, the form and the surroundings of the future. The representation of those surroundings, and the foresight contained in science fiction, produces innumerable different examples that imagine the diversity of possible scenarios in futures far and near. The mixture of inhabitable elements along the journey, where city, buildings and transport are sometimes indistinguishable, is added to the film director's superimposed reflection of reality and personal vision of the future. The train arriving at the city, a symbol of the first film screening, and the vision of stars seen by the space shuttle passenger, are metaphors for the fascination of humankind for their own discovery, and of the constant desire to advance towards the fulfilment of their imagination.

KEY WORDS Architecture, science fiction, travel, city, foresight, representation.

Persona de contacto / Corresponding author: juanantoniocabezas@dr9arquitectos.es. Arquitecto. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

1. MAGRITTE, René: La perfidia de las imágenes (Esto no es una pipa) 1928-29.



Ceci n'est pas une pipe.

1

"Un viaje de mil millas comienza con el primer paso". Lao Tse

EL MAPA NO ES EL TERRITORIO

La cita, de Alfred Korzybski¹, aunque intencionalmente sacada de contexto, ilustra la eterna dualidad entre la realidad y la ficción, entre la vigilia y el sueño, entre el objeto y su representación. El tema, recurrente desde Platón hasta Matrix, insiste en mostrarnos a nosotros mismos como seres ciegos ante una realidad imposible de descifrar, pese a que las limitaciones de la percepción hayan ido siendo suplidas por la tecnología, la ciencia y el pensamiento. *Esto no es una pipa*, (figura 1) en el dibujo de Magritte. Aunque podamos pensar en un primer momento que la realidad, como el mapa, acaba siendo una cuestión de escala, lo cierto es que la más fidedigna de las representaciones no es más que un elaborado código, que únicamente nos ayuda a entender la realidad que plasma. Código, escala y límite son conceptos de referencia para la re-

presentación del territorio y, en consecuencia, de todo lo que se sitúa sobre él.

El concepto de límite tiene aquí un significado doble, ya que alude tanto a la frontera física como a la frontera de la inteligibilidad de lo representado, a la profundidad hasta la que el intérprete puede descifrar, o en cierto modo a la cantidad de información que contiene el mapa. Korzybski (casi) parafrasea a Wittgenstein; *"los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo"*², pero ofrece la posibilidad de acercarse a ese territorio al que alude, al igual que el hombre sale de la caverna para contemplar el mundo de las ideas en la alegoría de Platón. El mapa no limita en este caso el propio mundo, sino que advierte del riesgo de identificarlo con lo que en él se describe: ilustra e informa, define, mide y muestra, pero contiene inexactitudes y además es parcial, en un continuo movimiento del límite. Los cartógrafos dibujaban mapas del mundo

1. La esencia de la obra de Korzybski, fundador de la Semántica General, es la declaración de que los seres humanos están limitados en su conocimiento por la estructura de su sistema nervioso y la estructura de sus lenguas. La obra de Korzybski ha influido notablemente en disciplinas como la Programación Neurolingüística (PNL) o la terapia Gestalt, y en la obra de personajes tan diversos como Alfred E. Van Vogt, Robert A. Heinlein, W. S. Burroughs o Buckminster Fuller. Como curiosidad, cabe destacar que el Instituto de Semántica General, entidad fundada en 1938 por Korzybski, aparece en obras de ciencia ficción de referencia como el libro *El mundo de los No-A* (1945), de A. E. Van Vogt o la película *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard.

2. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 5.6.

2. Aelita (Yakov Protazanov, 1924)

3. *Frau im Mond* (Fritz Lang, 1929)

conocido mientras el planeta estaba aún siendo descubierto, a veces creyendo que aquel mundo *era* el mundo. Filósofos y científicos como Anaximandro de Mileto y Eratóstenes fueron los primeros en calcular las dimensiones de la tierra y en plasmar en un dibujo una representación del mundo, como ahora los mismos científicos son los que dibujan los mapas del universo conocido, en una suerte de repetición que no hace más que confirmar que la frontera sigue en movimiento y el territorio se aleja y se expande a medida que se representa.

La tecnología que nos ayuda a representar la realidad se encuentra en parecidas circunstancias. Desde aquellos primeros cartógrafos hasta hace muy poco, el mapa-el plano- ha sido un efectivo sustituto del territorio a la hora de interpretarlo, ordenarlo e intervenir en él. En la actualidad y gracias a la tecnología, las estrategias e instrumentos de representación de nuestro entorno han sufrido una poderosa revolución (como en tantos otros campos) reemplazando su condición de sucedáneo por la de complemento. Lejos de simplificar o abstraer los objetos o lugares que en ella se plasman, el papel del antiguo mapa se ha hipertrofiado hasta el punto de agregarse a la realidad añadiendo nuevas capas de información sobre lo que directamente percibimos; la *realidad aumentada* superpone *distintos mapas sobre el mismo territorio*, tantos como el usuario elija dependiendo del momento, la actividad o la necesidad de información. Nuestra percepción del mundo se multiplica, y ahora el objeto, el edificio, el paisaje nos ofrecen información no visible, que completa la antigua y monocromática realidad: *Esto es más que una pipa*.

El mapa, aunque solo modela lo físico, ha sido durante siglos el medio sobre el que el expedicionario ha trazado la ruta y el marino calculado el rumbo. Durante el proceso de trazado y cálculo, ambos han *imaginado* el viaje, *proyectado* la exploración, el negocio o

la diversión, y en cierta manera también *representado* su futuro.

La ciencia ficción, salvo quizá en aquellas de las distopías³ que discurren en el futuro más cercano, tiene sólidos cimientos en el viaje y en la exploración, en mitos y éxodos no sólo espaciales, sino del mundo interior del ser humano. La arquitectura, como la ciencia ficción, proyecta-pre-representa- una realidad que aún no ha sido construida, sino sólo imaginada. La ciencia ficción sólo especula con lo que imagina, mientras que la arquitectura, además, trata de definirlo con precisión. Trazar un itinerario significa adecuar procesos de representación; *proyectamos* el viaje sobre el mapa como la arquitectura sobre el plano.

Nuestros mapas son representaciones estáticas de realidades físicas, que sirven a una intención de intervenir de alguna manera en ellas, o surgen de necesidades dinámicas como son la exploración o el descubrimiento, y de ellos el desplazamiento, el *viaje*. En ese mismo sentido de exploración, cuando hablamos de arquitectura inventamos con vocación de actualidad y en ocasiones de futuro, tal como el escritor y el cineasta, conscientemente, dibujan de forma cotidiana mapas de viaje, escriben cuadernos de bitácora, a veces imaginan mundos y otras, incluso, universos.

EL VIAJE

La ciencia ficción se hace presente desde los primeros tiempos del cine, tan pronto que en 1902 Georges Méliès rueda *Viaje a la Luna*, considerada la primera película del género de la historia. A pesar de su aparente ingenuidad, el filme de Méliès incluye importantes adelantos técnicos y narrativos específicos del medio cinematográfico⁴ y en el literario continúa el camino comenzado más de treinta años antes por Jules Verne, cuando publica *De la tierra a la luna* en 1865. En sus primeros años de existencia, el

3. Una distopía, llamada también antiutopía, es una utopía perversa donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal. El término fue acuñado como antónimo de utopía y se usa principalmente para hacer referencia a una sociedad ficticia (frecuentemente emplazada en el futuro cercano) en donde las tendencias sociales se llevan a extremos apocalípticos. Ejemplos conocidos de ciencia ficción distópica los podemos encontrar en la literatura, como por ejemplo *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, 1984, de George Orwell, o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, y en el cine, como *Metropolis*, de Fritz Lang, *Blade Runner*, de Ridley Scott, *Soylent Green*, de Richard Fleischer, o la conocidísima *El planeta de los simios*, de Franklin J. Schaffner.

4. Algunos de los avances en el cine de Méliès son la exposición múltiple, los fundidos, y rudimentarios travellings y experimentos en la edición, cuya influencia más tarde reconocería Edwin S. Porter, pionero del montaje cinematográfico.



2



3

cine refleja el espíritu de los exploradores que en aquellos años alcanzaban los polos e intentaban llegar a lo más alto del Himalaya⁵. Una vez alcanzados los grandes objetivos en el planeta, el espacio comenzaba a vislumbrarse como la siguiente frontera para el hombre.

En 1916 David W. Griffith rueda *Intolerancia*, y al final de la década y a lo largo de los años 20, el cine ya se ha convertido en un activo motor de las vanguardias europeas, que se encuentran en plena ebullición. El expresionismo aporta obras como *El Gabinete del Doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene en 1920 o *Nosferatu*, de F. W. Murnau, en 1922. Dziga Vertov crea el “Kinoglaz” o *cine-ojo* en 1924, y Sergei Eisenstein rueda en 1925 *El acorazado Potemkin*. Dentro de esta tendencia, y lejos de constituir un género menor, la ciencia ficción despunta con películas pioneras, siendo las cinematografías

soviética y alemana las que aportan los tres grandes títulos del género.

*Aelita, reina de Marte*⁶, de Yakov Protazanov (figura 2) y *La mujer en la Luna*⁷, de Fritz Lang (figura 3), son dos ejemplos de cómo la ciencia ficción es utilizada como metáfora de la vida real; ambas utilizan el viaje a otros mundos como excusa para hacer una crítica más o menos velada de las circunstancias de su época, distanciándose del lugar en el que se producen para centrar el argumento sin la contaminación del contexto, del mismo modo que la obra cumbre de la ciencia ficción de la primera mitad del siglo XX, *Metropolis*⁸, también de Fritz Lang, desvela las contradicciones de la ciudad y de la sociedad modernas, mostrándonos una urbe megalítica, tecnológica e hipertrofiada, que magnifica las desigualdades entre sus habitantes sojuzgando a aquéllos que la hacen funcionar.

5. En 1909, Robert Peary llega al Polo Norte y en 1911 Amundsen y Scott al Sur; en 1925 George Mallory trata de escalar el Everest.

6. *Aelita*. Yákov Protazánov, URSS, 1924. Basada en una novela escrita en 1922 por el conde Alexei Tolstoi, pariente lejano de Leo Tolstoi, Aelita se convertiría de inmediato en la producción soviética más importante y costosa de la década de los 20. Tolstoi presentaba a Aelita, Reina de Marte, como una monarca sometida por su dictatorial padre que lanza una llamada de socorro a la Tierra. Los, el ingeniero a cargo de la Estación de Radio de Moscú, descifra el mensaje y junto con el revolucionario Gusev, emprende un viaje a Marte con la nave que ha construido. Los y Gusev ayudan a Aelita a derrocar al tirano, pero ella erige su propio régimen totalitario.

7. *La Mujer en la Luna (Frau im Mond)*. Fritz Lang, Alemania, 1929. Ante la sospecha de la existencia de oro en la superficie lunar, un grupo de industriales que ven peligrar su negocio hacen robar la documentación necesaria para emprender el viaje al espacio. Con ello, chantajejan a los científicos que la elaboraron para que estos consientan en que les acompañe uno de sus hombres en el viaje a la luna y así defender sus intereses.

8. *Metropolis*. Fritz Lang, Alemania, 1927. En una megalópolis del año 2027 los obreros viven en un gueto subterráneo donde se encuentra el corazón industrial con la prohibición de salir al mundo exterior. Incitados por un robot se rebelan contra la clase intelectual que tiene el poder, amenazando con destruir la ciudad que se encuentra en la superficie, pero Freder, hijo del soberano de Metrópolis, con la ayuda de la hermosa María, de origen humilde, intentará evitar la destrucción apelando a los sentimientos y al amor.

4. *La Torre de Babel* de Pieter Brueghel el Viejo, 1563, y la Nueva Torre de Babel de *Metropolis*, de Fritz Lang, 1927.



4

La ciudad del futuro, surcada por vehículos voladores, tiene como símbolo visible una enorme edificación (figura 4) bautizada como *la Nueva Torre de Babel*, que recuerda a la que imaginó Brueghel en el siglo XVI.

La ciudad y el cine como elementos indisolubles están muy presentes en los experimentos cinematográficos de principios de siglo, como los del soviético Dziga Vertov; como antes hicieron los hermanos Lumière, Vertov postula un evidente paralelismo entre la ciudad, el cinematógrafo y la máquina en su film *El hombre con la cámara*, estableciendo el hecho urbano como motor de la sociedad moderna. La máquina como símbolo de la revolución y el nuevo lenguaje están reflejados de tal manera que se traslada el movimiento (metáfora del progreso) a un elemento tan fundamentalmente estático como la arquitectura: la ciudad se mueve junto al cine. Con la explosión de la urbe moderna, comienza el viaje.

Esa metáfora del progreso hizo que ciudad y locomoción formaran parte del cine desde sus inicios, cuando no había más argumento que la vida cotidiana, y el verdadero milagro del celuloide no era otro que documentar la vida diaria y las costumbres de la gente, rodeada de la ciudad, en una especie de *permanencia futura*. Stephen Barber⁹ hace hincapié en el carácter prospectivo del cine, enfatizando el presagio de la muerte¹⁰ como contraposición a la presencia, aunque lógica y traumáticamente cambiante, de la ciudad. Lo urbano permanece—aunque en continua metamorfosis, en proceso de destrucción y renacimiento constantes— y lo humano desaparece en una especie de viaje al futuro, tal como describe H. G. Wells en la novela *La máquina del tiempo*¹¹ de idéntica manera. Como curiosidad, la novela se publicó en 1895,

año de la proyección de las primeras películas de los Lumière, en las que el tren y la ciudad son el centro de la narración, introduciendo al viajero llegando a la ciudad como paradigma de una nueva y dinámica sociedad.

La ciencia ficción emplea el viaje como parte esencial de sus argumentos en multitud de obras, como anteriormente la novela de aventuras había incluido la expedición y el descubrimiento. También utiliza el viaje en el tiempo desde su germen: la primera novela de ciencia ficción en español, *El Anacronópete*¹², de Enrique Gaspar, se adelanta a H. G. Wells ocho años en la invención de la *máquina*. Verne, Wells y el propio Gaspar, descubren nuevos mundos mediante los viajes, como hace Swift con *Gulliver* ciento cincuenta años antes, pero despojándolos de la fantasía—la porción de incredulidad que aportaba lo sobrenatural— que adornaba las antiguas novelas. Ese distanciamiento de la fantasía y la sustitución de ésta por la aparente racionalidad científica, es la que da lugar a la ciencia ficción moderna, que nace con una inequívoca vocación de realidad prospectiva, de predicción o imaginación de posibles futuros.

En la realidad física, el espacio (entendido como lugar, además de como trayecto) juega un papel primordial en el viaje, que en el relato exige ilustrar los hitos que aparecen en su desarrollo además del origen y el destino. Mientras en la novela se plasman mediante profusas descripciones, en el cine necesitan ser materializados, ya sea mediante la filmación en localizaciones reales o en decorados, o una mezcla de ambas. En la ciencia ficción, sin embargo, no existen modelos a rodar o reproducir, y es aquí donde la creación de nuevas formas no sólo afecta al paisaje urbano, sino a cualquier elemento que rodea la acción fílmica.

9. BARBER, Stephen: *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p.18.

10. BARBER, Stephen. Op. cit., p.19.

11. WELLS, Herbert George: *La máquina del tiempo*. Anaya, 1999. «¡Qué extraños desenvolvimientos de la Humanidad, qué maravillosos avances sobre nuestra rudimentaria civilización, —pensé—, iban a aparecérseme cuando llegase a contemplar de cerca el vago y fugaz mundo que desfilaba rápido y que fluctuaba ante mis ojos! Vi una grande y espléndida arquitectura elevarse a mi alrededor, más sólida que cualquiera de los edificios de nuestro tiempo; y, sin embargo, parecía construida de trémula luz y de niebla. Vi un verdor más rico extenderse sobre la colina, y permanecer allí sin interrupción invernal. Aun a través del velo de mi confusión la tierra parecía muy bella. Y así vino a mi mente la cuestión de detener la máquina.»

12. *El anacronópete* es una novela escrita por el dramaturgo español Enrique Gaspar y Rimbau y publicada en 1887. El anacronópete es una caja enorme de hierro fundido, que navega a través del tiempo. La novela narra la visita de sus personajes a diversos momentos del pasado. Puede leerse un excelente estudio crítico obra de María de los Ángeles Ayala en la dirección <http://bit.ly/aus7UO>.

5. El interior de la nave de *Planeta Prohibido* (Forbidden Planet, Fred McLeod Wilcox, 1956).

6. La estrella de la Muerte, el planetoide de *La guerra de las Galaxias* (George Lucas, 1977), la nave Nostromo de *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979), y la nave ciudad Atlantis de *Stargate Atlantis* (B. Wright y Robert C. Cooper, Productores Ejecutivos, 2004).



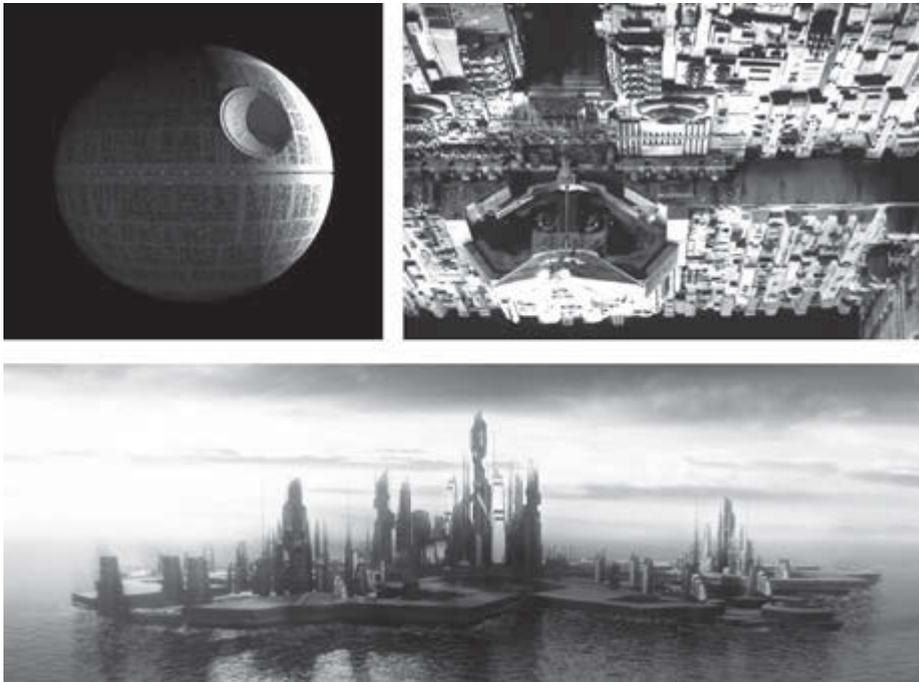
5

Las primeras películas y seriales cinematográficos del género muestran diferentes modos de acercarse a esa creación: desde la seriedad técnica y el alarde de medios que muestran las producciones de Fritz Lang para la UFA¹³ en los años veinte hasta la tosquedad de las realizaciones del cine norteamericano de serie B de los treinta, que toma sus temas y escenarios de los primeros cómics de ciencia ficción, en especial de Flash Gordon y Buck Rogers.

En todos los casos, desde los comienzos de la historia de la ciencia ficción en el cine, se evidencia la necesidad de un imaginario o una simbología propios del género, aunque al contrario de lo que ocurre con el cine de época, donde la historia proporciona un modelo documentado, no existe un escenario único, sino múltiples visiones de futuros diversos, que convierten la ambientación de cada historia en un proyecto único y esencialmente diferenciado. Este hecho se afronta al principio mediante la inclusión de las vanguardias artísticas en el

medio cinematográfico cuando se trata de mostrar los lugares del futuro, como el traslado de las formas del constructivismo en *Aelita* o del expresionismo en *Metropolis*. En el caso de los viajes, aunque numerosos en la ciencia ficción, los recursos son aún rudimentarios; biplanos, sencillos cohetes; primitivas metamorfosis de un tren más o menos evolucionado, que había sido el símbolo del progreso tecnológico durante tanto tiempo. No sería hasta películas como *Planeta Prohibido* (1956)¹⁴ (figura 5)—salvo alguna excepción anterior, como el filme soviético *Kosmicheskiy Reis* (1936)¹⁵—cuando el medio de transporte se libera de las convenciones funcionales (y hasta cierto punto tipológicas) de los ya conocidos como el ferrocarril, el cohete o incluso el dirigible, y se convierte en un lugar no sólo amplio y confortable, sino diseñado específicamente para viajar en el espacio.

En la ciencia ficción visual nos movemos en el interior de arquitecturas específicamente desarrolladas para



6

el viaje, ya que obviamente la funcionalidad *real* para desplazarse no es un requisito del medio de transporte usado. Podemos considerar su diseño más como un proceso intencionadamente arquitectónico que meramente científico o tecnológico, ya que lo que persigue ese diseño es la predicción y descripción del ambiente, la forma y el aspecto del futuro mediante lugares habitados. No sólo son la ciudad o el interior de los edificios los que

definen el modo de habitar sino que, en muchos casos, ciudad, edificio y vehículo son una misma cosa. La Estrella de la Muerte de la saga de *La guerra de las galaxias*, la nave Nostromo de *Alien: El octavo pasajero*, las distintas Enterprise de la serie *Star Trek* o la nave ciudad *Atlantis*, de la serie del mismo nombre (figura 6), son ejemplos destacados en una innumerable lista de producciones de cine y televisión en las que se da esta triple vertiente

13. Siglas de Universum Film AG, que fue el mayor y más importante estudio cinematográfico alemán desde la época de la República de Weimar hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

14. *Planeta prohibido (Forbidden Planet)*, Fred McLeod Wilcox, 1956. Una expedición es enviada al planeta Altair-4, a años luz de la Tierra, para averiguar qué ha ocurrido con una colonia de la que hace tiempo que no se tienen noticias. Lo que encuentran es al Dr. Morbius y a su hija, los únicos supervivientes que han escapado a un monstruo que ronda por el planeta. Al parecer, todo empezó cuando los colonos encontraron la tecnología de una raza superior ahora extinguida, los *Krell*.

15. *Viaje cósmico (Kosmicheskiy Reys: Fantasticheskaya novella)*. Vasili Juravlyov, URSS, 1936. Trata sobre el primer viaje a la luna, conseguido por un anciano científico, acompañado de una mujer astronauta y un niño. La película está dedicada al físico Konstantin Tsiolkovski, pionero de la astronáutica y asesor científico del film, que introdujo en él temas como la microgravedad en la superficie lunar o los cohetes por secciones.

7. Interior de la estación espacial de 2001:
Una odisea del espacio (Stanley Kubrick,
1969).



7

de alojamiento, transporte y medio *urbano*. Hay también otras construcciones en la ciencia ficción que se constituyen en *paradas o escalas* en este tipo de viajes: las estaciones espaciales, como la *Space Station 5* de 2001: *Una odisea del espacio*¹⁶ (figura 7) o *Babylon 5*, de la serie de televisión homónima. El largo viaje utiliza el barco y su solemne arquitectura para retratar una determinada vida futura, en lugar de usar aviones, cohetes u otros artefactos de tecnología predominante, en una doble alegoría: el progreso de la humanidad y la deriva del individuo en un universo cada vez más desconocido. Tanto el optimismo como el pesimismo sobre el futuro tienen cabida en esta mirada.

Del mismo modo que no siempre somos del todo conscientes del entorno –por lo cotidiano de su uso– cuando utilizamos medios de transporte habituales, en toda ficción, y más cuando se desarrolla en épocas distintas a la propia, el ambiente, los objetos, los habitáculos,

en resumen, el escenario que rodea a la acción, se torna arquitectura al igual que lo hace el resto de los decorados; los lugares en los que transcurre la acción no sólo no responden a exigencia alguna de la ingeniería, sino que como premisa fundamental reflejan el momento temporal y el lugar en el que se encuentran sus ocupantes: uniformes de azafatas, asientos, vagones, hélices, ojos de buey, vajillas, ventanas, ceniceros.

La aproximación que los cineastas han hecho en este sentido al ámbito del futuro ha variado sensiblemente tanto con la época como con el carácter de la historia, o más bien con la intención narrativa del autor, su capacidad descriptiva y los medios a su alcance en cada momento de la narración. La arquitectura siempre aparece pasiva o activamente describiendo esos entornos–mejor que espacios– en la ciencia ficción, incluso en la literaria, entornos de los que el espectador (o el lector) es también inquilino, mientras a la vez se convierte en acompañante

o en guía de una especie de museo del porvenir. El acercamiento al escenario que se nos describe puede variar sustancialmente al igual que lo hace la ambientación del cine de época, donde es posible ubicar al espectador con operaciones sencillas o con complejas representaciones de ese entorno. Mientras en *THX 1138*¹⁷ George Lucas dota a una película de reducido presupuesto de los mínimos elementos para dar al entorno un carácter *futurible*—en contraste con sus posteriores producciones—Ridley Scott, fuertemente influido por la época, elabora un recargado e hiperrealista lienzo en *Blade Runner*¹⁸. Ambas ilustran dos tendencias muy diferenciadas en la cinematografía del género; la definición del futuro mediante meticulosas descripciones del ambiente (y por lo tanto, decorados y construcciones auxiliares tan arriesgadas como prolijas), contra la descripción del entorno por medio de la abstracción y la descontextualización de elementos no necesariamente complejos (figura 8). Un ejemplo de esta última actitud fílmica podemos verla en *Solaris*¹⁹, de Andrei Tarkovski, sobre la que insistiremos

más adelante. Antes de que el protagonista, Kris Kelvin, parta hacia la estación espacial situada sobre el extraño planeta Solaris, recibe la visita de un antiguo cosmonauta, amigo de su padre, que años antes estuvo allí. La escena del regreso a la ciudad del cosmonauta, desde la casa de campo de los padres de Kelvin, se desarrolla en una secuencia de cinco minutos rodada en las autopistas de acceso a Tokio, en la que la cámara, el color (y su ausencia) y el sonido manipulado de los automóviles son suficientes para crear un entorno urbano completamente ajeno, en ocasiones terrorífico, pese a lo común de sus componentes²⁰ (figura 9).

En ambos ejemplos el papel de la arquitectura alterna escenario y paisaje, sin perder ninguno el carácter de *elemento habitable*. Una de las principales características de la ciencia ficción es que hace un uso muy limitado de la naturaleza, en su casi obsesiva búsqueda de un futuro *partecnológico* en el que las estrellas o las megalópolis son el nuevo y único paisaje que puede observarse desde la ventana. Los ojos de buey de los cruceros se

16. *2001: Una odisea del espacio (2001: A space odyssey)*. Stanley Kubrick, 1968. Hace millones de años, unos simios descubren un monolito que les lleva a un nivel superior de inteligencia. En nuestra época, otro monolito vuelve a aparecer enterrado en la luna, lo que provoca el interés de los científicos humanos. El monolito lanza una señal que apunta a Júpiter, al que se envía una misión que la investigue, en una nave gobernada por la computadora HAL 9000, una máquina de inteligencia artificial, que es la encargada de gobernar todos los sistemas. Una disfunción de la máquina provoca la muerte intencionada de toda la tripulación excepto la del tripulante Bowman, que tras desconectarla, halla otro monolito en el lugar esperado.

17. *THX 1138*, George Lucas, 1971. En un futuro indefinido, la humanidad vive fuertemente controlada bajo tierra. Los habitantes de las ciudades se administran fármacos sistemáticamente, que cumplen al mismo tiempo la función de inhibidores de la conducta (especialmente la sexual) y catalizadores para conseguir una mayor concentración al desempeñar ciertos trabajos muy delicados. En esta sociedad, la economía es la base que lo mueve todo, incitando a los ciudadanos a trabajar y consumir durante toda su vida. El mismo estado se convierte a sí mismo en una religión, personificada por Om (una pintura del rostro de Jesucristo), que actúa de confesor y sirve de utilidad para controlar mejor a la población. Todo aquello que se salga, o sirva de impedimento al motor de esta sociedad es tachado de inmoral, incluso el amor. Cualquier sentimiento puede provocar distracciones en el trabajo, por lo cual es fuertemente castigado.

18. *Blade Runner*. Ridley Scott, 1982. Basada en la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*. La película describe un futuro en el que seres fabricados a través de la ingeniería genética, a los que se denomina *replicantes*, son empleados en trabajos peligrosos y como esclavos en las colonias exteriores de la Tierra. Estos replicantes se asemejan físicamente a los humanos pero carecen de la misma respuesta emocional y de empatía. Los replicantes fueron declarados ilegales en el planeta Tierra tras un sangriento motín. Un cuerpo especial de la policía, los *Blade Runners*, se encarga de rastrear y matar a los replicantes fugitivos que se encuentran en la Tierra. Con un grupo de replicantes suelto en Los Ángeles, un Blade Runner retirado es convocado para hacerse cargo de ellos.

19. *Solaris*, Andrei Tarkovski, 1972. Basada en la novela homónima de Stanislaw Lem. Kris Kelvin, un psiquiatra, es enviado a una estación espacial situada sobre el planeta Solaris para averiguar en qué circunstancias ha muerto Gibarian, uno de sus tres ocupantes. Una vez allí descubre que los dos miembros del equipo que quedan, Snaut y Sartorius, se encuentran al borde de la locura debido a que en la estación hay otras extrañas presencias. El planeta está cubierto por un océano de naturaleza desconocida, que durante años la ciencia se ha ocupado de investigar sin llegar a ninguna conclusión. Entonces Kelvin recibe una espeluznante visita, la de su mujer Harey, que se había suicidado años antes, y que el océano parece haber materializado para él.

20. «No cabe duda de que [Tarkovski] perfilaba el espacio de esa ciudad como un espacio que podría traer a la memoria rasgos visuales de Europa y, al mismo tiempo, emanar resonancias que potenciaran los elementos alucinatorios o alienantes indispensables. [...] En su transformación para el mundo fílmico de *Solaris*, Tokio se vincula vívidamente a Europa precisamente por la diferencia que la caracteriza: una discrepancia inherente a sus elementos constitutivos». Barber, Stephen Op. cit., pp. 101-103.

8. La simplicidad de *THX 1138* (George Lucas, 1971) frente al decorado postmoderno de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

9. *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972). Secuencia del regreso del cosmonauta Berton a la ciudad.

10. El transbordador espacial de *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968).



8



9



10

convierten en enormes pantallas desde donde contemplar una infinita e inabarcable extensión de territorio, con el viajero/habitante actuando como espectador de su propio progreso.

Al igual que las primeras expresiones del cine manifestaban la fascinación con el nuevo paisaje urbano y con el tren que llegaba hasta el mismo corazón de la ciudad, la ciencia ficción en cierto modo repite esta fascinación, pero con los nuevos viajes que depara el futuro. Ahora la pantalla es la ventana del antiguo ferrocarril, el viajero sigue contemplando una nueva y excitante realidad, y hace a la vez partícipe al espectador, que contempla asimismo al viajero como reflejo del reflejo. El cine se convierte, igual que en las películas de los hermanos Lumière, en otra ventana que mira otro paisaje, como mapas superpuestos en una nueva realidad aumentada.

Es común que la casa propia, el hogar, se asemeje mucho, o al menos visite lugares comunes del imaginario íntimo. Frecuentemente se utiliza, además, para potenciar el contraste con el futuro tecnológico, como ocurre en muchas películas cuya trama fundamental es el viaje de ida y vuelta, el trabajo, la misión temporal; del mismo modo ocurre con la excursión: el contraste entre el hogar y el destino más o menos lúdico se enfatiza potenciando los rasgos más antiguos, o tradicionales, de las posibles arquitecturas futuras, en lugar de resaltar aquellos que es necesario inventar, cosa que en ocasiones puede llegar

a convertirse en una tarea imposible. Este recurso exige que el espacio de partida no sólo se convierta en algo reconocible, sino que los elementos que lo caracterizan formen parte de la cultura del espectador; cuando Stanley Kubrick nos muestra en *2001* el viaje del Doctor Floyd a la estación espacial, rescata para el espectador la compañía Pan Am, los asientos y materiales de los aviones comerciales, uniformes de azafatas, las bandejas de comida, todo lo que para el entonces pasajero de una línea aérea era *cotidiano* (figura 10); incluso en la estación aparecen referencias como la del hotel *Hilton*, en un esfuerzo más de acercar el futuro al espectador. Otro ejemplo de este contraste se da en la serie británica *Doctor Who*²¹, la más longeva de la ciencia ficción televisiva; cuenta las peripecias de un viajero del tiempo y el espacio, el Doctor, que se vale de una compleja máquina llamada TARDIS, que tiene la forma exterior de una tradicional cabina de policía y cuyo interior es sorprendentemente mucho mayor que el exterior. Esa simple contraposición de formas y espacios, que no requiere grandes alardes tecnológicos a la hora de su puesta en escena, ilustra este “truco intelectual” que permite centrar y desarrollar grandes historias con pocos recursos.

Muy diferente es el caso de la expedición, que forma parte del centro ideológico de la ciencia ficción desde el *Viaje a la Luna* de Meliés, y que requiere un esfuerzo específico a la hora del diseño de los espacios que representa;

21. *Doctor Who* se emitió ininterrumpidamente desde 1963 hasta 1985 en la BBC, y fue de nuevo programada en 2005; hoy sigue en antena.

11. La ciudad flotante de Bepin en El Imperio contraataca (Irvin Kershner, 1980).



11

en la ya referida *La Mujer en la Luna*, y en *Destino: La Luna*²², aparecen dos de los primeros viajes de exploración, a semejanza de los últimos que se estaban llevando a cabo en el planeta. Al igual que *Intolerancia* introduce el gran decorado histórico, películas como *Metropolis*, *La vida futura*²³ o la misma *Frau im Mond* inician el que será el camino de la imaginería posterior de la ciencia ficción. El uso de ropas y enseres típicos de los exploradores de principios de siglo y los primeros intentos por mostrar un mínimo rigor científico dan paso a la gran *space opera*, que llegará a ofrecer escenarios colosales como los de *La guerra de las galaxias* y sus continuaciones o *Alien*, meticulosos y grandilocuentes como en *2001* o íntimos como los de *Naves misteriosas*²⁴.

La arquitectura de la nave, de la ciudad o de la casa viajera, a diferencia de la lanzadera o el cohete, se ha ido convirtiendo en el eje escenográfico de una buena parte de la ciencia ficción desde los años 50 hasta la actualidad, diferenciándose de la prospectiva esencialmente urbana que ofrecen películas como *Blade Runner*, *Brazil*²⁵

o *El quinto elemento*²⁶. En estos casos y en cuanto a la invención, la libertad para plantear nuevas formas se ve mediatizada tanto por el contexto urbano contemporáneo a cada película como por la cinematografía preexistente; distinto es el caso de la arquitectura de la nave-ciudad, parcialmente sacada de ese contexto. Como plantea Jorge Gorostiza, “*El cine de este género siempre ha planteado sus innovaciones sobre todo en dos disciplinas: la Ingeniería—inventando nuevas máquinas, naves e ingenios— y la Arquitectura, donde se incorporan esas invenciones, creando además una morfología edificatoria especial, que incide de un modo fundamental en la ciudad, en el planteamiento de un modelo urbano, que se pretende crear con formas y tipos radicalmente originales*”²⁷. Si bien esto se cumple a rajatabla en una buena parte del cine de ciencia ficción, cuando el género alcanza el viaje de exploración, como en *Star Trek*, o el éxodo, como en *Battlestar Galactica*²⁸, los cineastas hacen flotar en el espacio verdaderos transatlánticos, a veces barcos y otras ciudades—incluso planetas, como la Luna itinerante de

*Espacio: 1999*²⁹– en los que se dan cita, como anteriormente apuntábamos, elementos arquitectónicos procedentes de orígenes mucho más diversos que el puramente urbano.

Esta arquitectura mixta transporte-hogar-ciudad es en la que se producen las propuestas más interesantes del género, probablemente por la necesidad de articular un todo complejo en una imagen unitaria, pero sin las limitaciones del entorno urbano; sin la carga de la pre-existencia y sin el peso de la historia. El ya mencionado planetoide de la Estrella de la Muerte en *Star Wars*, la ciudad flotante de *El Imperio contraataca* (figura 11), o el decorado toroidal de *2001* son buenos ejemplos de ella. La literatura de ciencia ficción—incluso la propia ciencia—había adelantado las grandes estructuras espaciales flotantes: ya los físicos Robert Goddard (1918) y Konstantin Tsiolkovski (1920) teorizaron sobre naves generacionales, Robert Heinlein en 1941 sugiere la posibilidad de las naves-planeta, el físico y matemático Freeman Dyson propuso en 1960 la *Efera de Dyson*³⁰, y Larry Niven publica

la novela *Mundo Anillo*³¹ en 1970. Desde los años 60 del siglo veinte hasta la actualidad, época del desarrollo y perfeccionamiento de los efectos visuales, es cuando la representación de estas urbes híbridas se ha ido haciendo posible, y la capacidad de mostrar esa arquitectura, más frecuente.

En los matices del viaje que acabamos de esbozar es donde se encuentran la mayor parte de las historias itinerantes de la ciencia ficción, y las arquitecturas que las enmarcan tienen mucho que ver con ellos. Hemos visitado en el cine arquitecturas del hogar, del tránsito y del destino, pero también en ese destino podemos encontrar la revisión de los modelos usuales y encontrar arquitecturas intelectualmente lejanas, de las que no tenemos referencia y que en muchos de los casos, como ahora veremos, se convierten en el final del viaje.

ESTACIÓN TÉRMINO: EL ESPEJO

“*Lo que necesitamos son espejos*”. Las palabras que pronuncia Snaut en *Solaris*³² expresan la profunda angustia

22. *Con destino a la Luna (Destination Moon)*, Irving Pichel, 1950. Es uno de los primeros filmes, junto con la anteriormente mencionada *Kosmicheskii Reys*, en el que se trata con cierto celo científico el asunto de los viajes espaciales.

23. *La vida futura (Things to come)*, William Cameron Menzies, 1936. El director fue a su vez un reconocido diseñador de producción, contando entre sus trabajos la dirección artística de *Lo que el viento se llevó (Gone with the wind)*, Victor Fleming, 1939.

24. *Naves misteriosas (Silent running)*, Douglas Trumbull, 1972. Trumbull fue el responsable de los efectos especiales de películas legendarias de la ciencia ficción, como *2001, Encuentros en la tercera fase* o *Star Trek: The Motion Picture*.

25. *Brazil*. Terry Gilliam, 1985.

26. *El quinto elemento*. The fifth element, Luc Besson, 1997.

27. GOROSTIZA, Jorge: *La profundidad de la pantalla. Arquitectura+Cine*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p. 189.

28. *Battlestar Galáctica*, en España *Galáctica, estrella de combate*, fue una serie de ciencia ficción creada por Glen A. Larson y emitida en televisión de 1978 a 1980, que cuenta con una nueva versión, o más bien una reimaginación, que estuvo en antena desde el año 2003 hasta 2009. La historia esencialmente cuenta la huida a través del espacio de los supervivientes de un holocausto, en busca de un planeta llamado Tierra, en un destartalado convoy de naves mientras son acechados por sus ejecutores, en un claro paralelismo con el Éxodo bíblico.

29. *Espacio: 1999*, serie británica producida por Gerry Anderson y emitida de 1975 a 1977, narra las aventuras de los habitantes de la base lunar Alpha, tras una explosión nuclear que separa a la Luna de la órbita terrestre, haciéndola vagar por el espacio.

30. Una esfera de Dyson es una superestructura con forma de esfera y con radio astronómico (es decir, equivalente a una órbita planetaria) que cubre por completo una estrella con la intención de aprovechar al máximo sus capacidades energéticas.

31. NIVEN, Larry: *Ringworld*. Ballantine Books, 1970. El Mundo Anillo es una enorme estructura que rodea una estrella.

32. «No queremos conquistar el cosmos, sólo queremos extender la Tierra hasta los lindes del cosmos. Para nosotros, tal planeta es árido como el Sahara, tal otro glacial como el Polo Norte, un tercero lujurioso como la Amazonia. [...] No tenemos necesidad de otros mundos. Lo que necesitamos son espejos. No sabemos qué hacer con otros mundos. Un solo mundo, nuestro mundo, nos basta, pero no nos gusta como es. Buscamos una imagen ideal de nuestro propio mundo; partimos en busca de un planeta, de una civilización superior a la nuestra, pero desarrollada de acuerdo con un prototipo: nuestro pasado primitivo.” LEM, Stanislav: *Solaris*. Minotauro, Barcelona, 1985, p.78.

del viajero al encontrar un destino ignoto: la incapacidad para comunicarse con *algo* que nos supera o simplemente es muy distinto a nosotros, como llegar a una estación o a un aeropuerto de un extraño país y no encontrar a nadie que hable nuestra lengua, o la desesperación de los constructores de la Torre de Babel y el castigo a su atrevimiento: *llegar al cielo*. La vanguardia de la exploración transgrede de alguna manera el propio concepto del viaje, se sale del mapa, va a ninguna parte como el primer escalador de la cordada que va instalando los seguros. El castigo bíblico y la satisfacción del descubrimiento penden a partes iguales sobre el explorador.

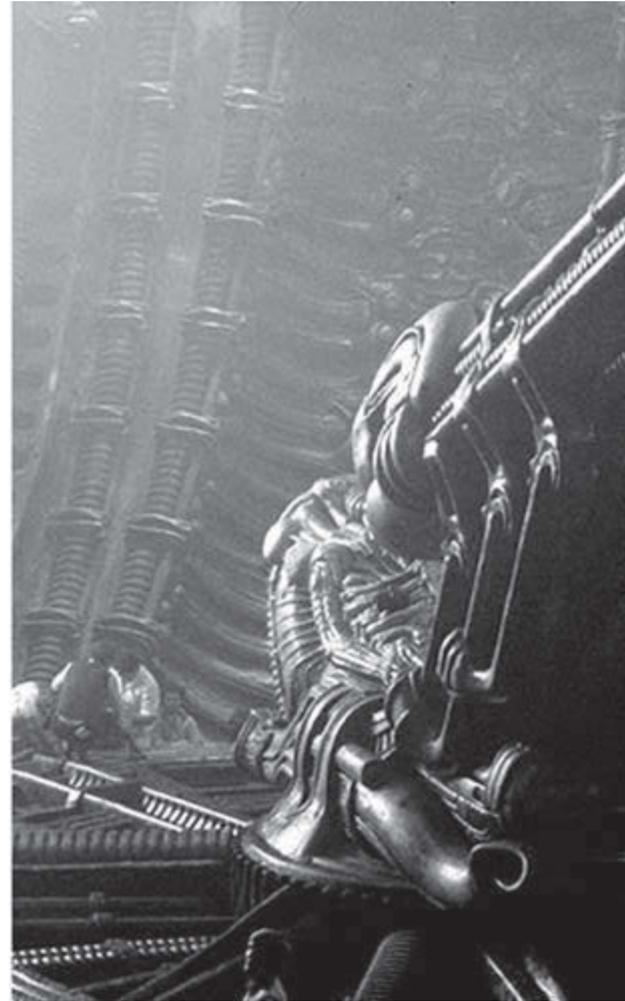
El espejo ha sido una metáfora recurrente en la fantasía y la ciencia ficción, tanto como representación de la realidad, más o menos deformada "*yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito...*"³³ donde se reflejan cuestiones reales y actuales, como una especie de antítesis maniquea del universo en cuyo interior se encuentra el lado opuesto del ser humano. El espejo abarca desde la prosa más sublime a la imagen más evidente; se usa como expresión del propio deseo o como lugar donde habita la fantasía, como en *Alicia a través del espejo*³⁴, donde Lewis Carroll abandona el pasado de Alicia en el mundo real y nos zambulle en el mundo onírico del damero de ajedrez. En la mayoría de las ocasiones, al contrario que Carroll, nadie pasa a través de ese espejo.

Solemos huir de lo incógnito por el mero hecho de serlo: los lugares, formas y sonidos desconocidos, o sacados de contexto o de escala, generalmente son el preámbulo de algo terrorífico; ésta ha sido una característica tradicionalmente utilizada por la ciencia ficción, que en tantas películas ha hecho uso de ese recurso para provocar angustia o terror. A la hora de describir con imágenes ese mundo desconocido, no sólo existe el miedo del espectador, sino el del propio creador de las imágenes; cuando el viajero baja en la última estación, el viaje se convierte en procesión interior. Aquí acaba la predicción y la imaginación; y la arquitectura, que pierde sus referencias, se contagia de ese temor de no parecerse a algo real. En esos casos el viaje no lleva a ninguna parte, sino que forma parte de un bucle que nos devuelve una y otra vez a la estación.

En *Alien*³⁵, Ridley Scott hace una breve escala en ella, donde el mundo torturado y terrorífico del pintor, escultor y dibujante Hans Ruedi Giger es objeto de una detalladísima reconstrucción escenográfica. Los elementos que emplea provocan asco y terror por la utilización de elementos pseudoorgánicos, con formas y escalas desproporcionadas, en una especie de mezcla desordenada de gótico y vísceras. Como contraposición, en el filme se aprecia el interés del director por establecer una clara diferencia entre el hábitat humano y el alienígena, usando como traductor el lúgubre lenguaje visual de Giger. A la vuelta del viaje de exploración y tras la explosión del monstruo, las apacibles formas de los lugares de descanso de la nave Nostromo prácticamente no vuelven a aparecer en pantalla, ocupando su lugar los oscuros y laberínticos pasillos de salas auxiliares y cuartos de máquinas (figura 12). La película se acerca con cautela a los límites, utilizando de nuevo el recurso del miedo a lo desconocido para provocar tensión y terror. Scott volverá a repetir poco después en la ciencia ficción con *Blade Runner*, reiterando su especial interés en definir el porvenir con todo detalle, aunque de forma fallida, por la fuerte influencia postmoderna que sufrió la película, cuya imaginaria resulta para el espectador de hoy tan específica y representativa de la época.

Esa temporalidad, por supuesto no exclusiva de la ciencia ficción, pero que por ella hace que muchas películas aguanten mal el paso del tiempo, ha llevado a muchos autores a cuestionarse cómo *reimaginar* un tiempo siempre ficticio sin dejar que, como ha ido ocurriendo en cada tramo de la historia, las modas estéticas dejen huella indeleble en sus obras. Pocas son las que han conseguido liberarse por completo de esa impronta, pero el esfuerzo sincero de muchos creadores ha dado ejemplos más que notables en la búsqueda de escenarios creíbles del porvenir. En ese camino hay autores que han insistido en que el futuro, que por definición no existe—o bien existe siempre, superpuesto al presente— se define por la tecnología y el pensamiento, no por la política o el arte, que son cíclicos como la moda, y además en cierto modo responden a sus dictados (en palabras de Jean Baudrillard, "*la moda es arbitraria, pasajera, cíclica y no añade nada a las cualidades intrínsecas del individuo*"³⁶) en este sentido, la arquitectura es capaz de definir el

12. Dibujo de H. R. Giger para la nave extraterrestre y su transformación en decorado, en contraposición al interior de la zona de personal de la nave Nostromo en *Alien* (Ridley Scott, 1979. "Alien cockpit" © 1978, obra nº 377, acrílico sobre papel 70x100 cms.).



12

33. BORGES, Jorge Luis: *Ficciones. La Biblioteca de Babel*. Madrid: Bibliotex, 2001, p. 58.

34. CARROLL, Lewis: *Alicia a través del espejo. Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Londres: McMillan, 1871.

35. *Alien*. Ridley Scott, 1979. En su viaje de regreso a la Tierra, la nave Nostromo recibe un pedido de auxilio de un planeta. Los siete miembros de la nave deciden ir al rescate. Una vez allí, uno de los tripulantes es atacado por una criatura de sangre ácida, que se vale del cuerpo del astronauta para procrear un monstruo que irá eliminando a cada miembro de la tripulación. (Fuente: www.estoescine.com)

36. "[...] fashion is arbitrary, transient, cyclical, and adds nothing to the intrinsic qualities of the individual." BAUDRILLARD, Jean, *The Consumer Society*, SAGE Publication, 1998, p. 100.



13

13. La retórica visual de David Lynch en *Dune* (arriba) y de Terry Gilliam en *Brazil* (abajo) y la utilización ecléctica de elementos arquitectónicos, tecnológicos y de vestuario.

14. Ilustraciones de las películas de ciencia ficción de Andrei Tarkovski; el decorado toroidal de la estación espacial en *Solaris* (1972), sus protagonistas, Kelvin y Hari, frente al espejo, y el escenario mixto naturaleza-arquitectura en el corazón de *La Zona de Stalker* (1979).

futuro en cuanto a tecnología y pensamiento, y no como arte o política.

Esta tendencia lleva a cineastas como David Lynch a buscar en el pasado un reflejo para su visión del futuro. *Dune*³⁷, su única película de ciencia ficción, lejos de trascender las imágenes comunes, y en ocasiones tan repetidas, del cine del género, recupera formas, usos y construcciones del pasado, deformando, mezclando o cambiando estructuras y jerarquías, o desordenando sus elementos, comenzando una estética ecléctica, a veces postmoderna, de la ciencia ficción, sobre la que abundarán cineastas como Terry Gilliam en *Brazil*³⁸ o *Doce monos*³⁹ o autores de cómic como Enki Bilal en *La feria*

*de los inmortales*⁴⁰. La retórica es usada profusamente por los dos cineastas, que utilizan la grandilocuencia y el ritual el primero y la exageración y la deformación el segundo para acentuar aún más los planteamientos de sus películas (figura 13). Cuando ambos llegan al mundo de la ciencia ficción, la intención prospectiva de la que hablábamos antes queda supeditada por completo a la intencionalidad del mensaje, casi siempre subjetivo, que subyace tras la historia principal. De todos modos, las formas y los ambientes del cine de ciencia ficción de ambos autores, aunque siempre velados por un ligero tejido onírico, resultan sorprendentemente creíbles pasado el tiempo, y los entornos que generan se nos aparecen

menos anacrónicos que otras propuestas intencionadamente prospectivas.

Hemos visto que hay un tipo de ciencia ficción que describe circunstancias de la actualidad con elaboradas formas del futuro; otra sin embargo se acerca a él con mucha más precisión, y por supuesto de una forma mucho más arriesgada, pero sin la necesidad de ilustrar tan profusamente ese decorado del porvenir. De esa forma el director ruso Andrei Tarkovski adapta al cine dos títulos clásicos de la literatura del género: la ya mencionada *Solaris*, y *Stalker*⁴¹. Ambas utilizan la ciencia ficción en un sentido *estratégico*, como afirma el mismo Tarkovski⁴².

Se han escrito multitud de interpretaciones, más o menos aventuradas, de las películas de Tarkovski, y es cierto que el director ruso ha hecho uso de la ciencia ficción como eficaz representación de la realidad—volvemos al código— quizá negando el simbolismo a lo literario o lo poético, pero otorgándose en una buena parte a lo visual y especialmente a lo arquitectónico. Se plasma por medio, sobre todo, de elementos retorcidos y torturados por el tiempo: los ajados corredores de la estación espacial en *Solaris*—cuya forma geométrica es un toro, un pasillo circular sin principio ni final—, el cuerpo sin vida de la réplica de Hari, en un lugar donde el único reducto limpio y ordenado es el habitáculo de Kelvin antes de que éste experimente la primera visita de su



37. *Dune*. David Lynch, 1984. Basada en la novela del mismo título de Frank Herbert. La historia se desarrolla en un futuro muy lejano sobre un planeta desértico, Arrakis o Dune, muy importante por proporcionar la especia, imprescindible para plegar el espacio en los viajes interestelares. En este escenario, un noble, Paul Atréides, está destinado a convertirse en el mesías del pueblo del desierto de Dune.

38. *Brazil*. Terry Gilliam, 1985.

39. *Doce monos* (*Twelve Monkeys*), Terry Gilliam, 1995.

40. BILAL, Enki: *La feria de los inmortales* (*La foire aux immortels*), Les humanoïdes associés, 1980. Publicada en España por primera vez en la revista «Comix Internacional» en 1982.

41. *Stalker*, Andrei Tarkovski, 1979. Adaptación de la novela *Picnic junto al camino*, de los hermanos Arkadi y Boris Strugatski. La película describe el viaje de tres hombres (el stalker, el profesor y el escritor) a través de un extraño lugar conocido como «La Zona» —que en la novela se muestra como una de las muchas en las que en un pasado reciente se produjo una visita extraterrestre— a la que es imposible ir sin un stalker, pues la zona es casi únicamente naturaleza, y esta cambia a cada instante y sin previo aviso. En la zona hay una casa abandonada, en donde se dice que hay una habitación en la que se cumplen los deseos de aquél que logra llegar hasta ella.

42. TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. Ed. Rialp. Madrid, 1991, pp. 222-223. «En *Stalker* y en *Solaris* si algo no me interesaba era la ciencia-ficción. Pero, desgraciadamente, en *Solaris* aún hubo muchos elementos de ciencia-ficción, que distraían de lo esencial. Todas aquellas naves espaciales que aparecían en la novela de Stanislav Lem, indudablemente, estaban bien elaboradas y tenían su interés, pero, vistas las cosas desde hoy, opino que la idea fundamental de aquella película se habría expresado con mucha más claridad si hubiéramos prescindido de todo aquello. La ciencia-ficción no era en *Stalker* sino un punto de partida táctico, útil para ayudarnos a destacar aún más gráficamente el conflicto moral, que era lo esencial para nosotros. Pero en todo lo que le sucede en esa película al protagonista no hay ciencia-ficción de ningún tipo.»

fantasma. En *Stalker*, en contraste con el bellísimo aunque contaminado paisaje⁴³, nos ofrece un sórdido y sucio mundo exterior a *la zona*, junto a espectaculares imágenes híbridas entre naturaleza y arquitectura, y como en *Solaris*, destrozadas y sucias construcciones, que dejan a sus habitantes a merced del tiempo, cronológico y meteorológico (figura 14).

Solaris y *Stalker* son dos caras de la misma moneda; relatan un viaje tan lejano que el destino nos resulta incomprensible, y un recorrido interior que muestra a la vez la búsqueda y la ansiedad del ser humano. En *Solaris* aparece el destino más exótico, aquel que escapa a nuestra comprensión: “[...] *su cine siempre acaba en poesía, como si ésta fuera el límite último del conocimiento humano. Sus películas siempre llevan a la asunción de la ilegibilidad última y completa del mundo (y por tanto, del cine)*”⁴⁴. El océano de *Solaris* intenta infructuosamente repetir personas y lugares, en un esfuerzo vano por comunicarse con aquellos que lo observan; al igual que el pergamino del mapa, no entiende lo que sobre él hay dibujado. Sólo lo

representa, esperando que aquél que lo observa sí sea capaz de interpretarlo.

La ciencia ficción nos brinda en ocasiones una nueva transgresión, mirar la realidad y la ficción desde detrás del espejo. El crítico e historiador de la ciencia ficción Darko Suvin se refiere a la ciencia ficción como “*literatura de distanciamiento cognitivo*”⁴⁵. Coincide con el planteamiento de este artículo en el sentido de que ese distanciamiento, a su vez, tiene algo de viaje. Viajamos a lugares, viajamos en lugares, y en multitud de ocasiones el propio viaje es un lugar en sí mismo: el viaje interior del ser humano, el viaje como proceso.

La ciencia ficción establece el viaje unas veces como progreso y otras como regreso, pero en todas las ocasiones tiene a la arquitectura, en mayor o menor medida, como origen, destino e itinerario; unas veces puede ser *via crucis*, otras éxodo y otras circo ambulante. En cualquier caso, en el proceso de imaginar el futuro, o de proyectar las relaciones entre sus elementos siempre habrá un nuevo tren entrando en una ciudad, y un viajero contemplando sus maravillas desde la ventana. ■

43. Los exteriores de la película se filmaron en Tallin, Estonia, en los alrededores de una central hidroeléctrica semiabandonada y una antigua central química. El grado de contaminación del río cercano y sus alrededores dieron pie a pensar que las muertes, pocos años después, de Tarkovski, su esposa Larisa y el actor Anatoli Solonitsyn, que sufrieron el mismo tipo de cáncer, se debieron a algún tipo de envenenamiento durante el rodaje de *Stalker*.

44. MONTERO, José Fco.: *Solaris*. Revista online de cine, nº 57, diciembre 2006. <http://www.miradas.net/2006/n57/estudio/solaris.html>

45. SUVIN, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics of History of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979, p. 4. Más adelante hace una definición más específica: “*SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment.*” (*La CF es, pues, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de distanciamiento (alejamiento) y cognición, y cuyo principal recurso (artefacto) formal es una estructura (armazón) imaginativa alternativa al entorno empírico del autor*). Op. cit., pp. 7-8.

Bibliografía

BARBER, Stephen: *Ciudades Proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

BAUDRILLARD, Jean: *The consumer society. Myths and Structures*. Londres: SAGE Publications, 1998.

GOROSTIZA, Jorge: *La profundidad de la pantalla. Arquitectura+Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro, 2007.

LABARRÈRE, A. Z: *Atlas de cine*. Madrid: Akal, 2009.

LEM, Stanislaw: *Solaris*. Barcelona: Minotauro, 1985.

MONTERO, José Francisco: "Solaris". Revista online de cine, nº 57, Diciembre 2006. Disponible en World Wide Web: <http://www.mira-das.net/2006/n57/estudio/solaris.html>.

PAPADOPOULOS, Spyridon: *La configuración del espacio en la ciudad del futuro: Arquitectura y ciencia ficción. Cine y Cómic a partir de los años setenta*. Directora: M^a Teresa Muñoz. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 1997.

SUVIN, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics of History of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

TELOTTE, J.P.: *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press, 2002.

Juan Antonio Cabezas Garrido (Madrid, 1967). Arquitecto por la ETSA de Sevilla en la especialidad de Edificación. Obtiene el título en 1993 y ejerce como profesional libre en Sevilla desde el mismo año. Colaborador honorario del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla entre los años 1998 y 1999, obtiene en ese año la suficiencia investigadora. En la actualidad está redactando la tesis doctoral *Arquitectura, cine y ciencia ficción*, bajo la dirección del Dr. D. Francisco Javier Montero Fernández.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 18, 1 (FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*. Koblnhavn, Jutland Archeological Society, 1966, p. 238); página 19, 2 (SCHRAUDOLPH, E: *Der Ruhm des Pantheon*. Berlin: Staatliche Museum zu Berlin, 1992, p. 37), 3 (http://www.info.roma.it/foto/roma_sparita/grandi/221.jpg, consulta junio 2010); página 20, 4 y 5 (Francisco J. Montero Fernández); página 22, 6 (Francisco J. Montero Fernández); página 24, 7 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010), 8 (BOESIGER W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957-1965. volumen 7*. Zürich.; Girsberger, 1965-1985, pp.182); página 25, 9 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 26, 10 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 27, 11 y 12 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 29, 13 y 14 (Francisco J. Montero Fernández); página 31, 15, a 17 (Francisco J. Montero Fernández); página 35, 1 (Nárödni Galerie, Praga); página 38, 2 (SEKLER, Eduard: *Josef Hoffmann: the Architectural Work*. New Jersey: Princeton, 1985, p. 59), 3 (Nárödni Galerie, Praga), 4 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.16); página 39, 5 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.20 y p. 104); página 40, 6 (publicado por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, pp. 59 y 53); página 41, 7 (publicados por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, p. 43); página 42, 8 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009, p. 66); página 43, 9 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 2009, p. 44); página 44, 10 (Fotografía de Dos&Bertie Winkel); página 45, 11 (publicado en WILLIAM, David: *Naval Camouflage 1914-1945*. Annapolis: Naval Institute Press, 2001, p. 134); página 53, 1 (©FLC 5845); página 56, 2 (©FLC 2029); página 57, 3 (©FLC. L4(19) 95); página 59, 4 (©FLC 2856); página 64, 1 (VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983); página 65, 2 (Archivo Larsson del Nationalmuseum, Estocolmo); página 66, 3 (Arriba: CALDENBY, Claes; Joran LINDVALL y Wilfried WANG (eds.): *Sweden. 20th-century architecture*. NY: Prestel, 1998. Abajo: Archivo fotográfico de SVAASCP); página 68, 4 (Arriba: LEJEUNE, Jean-Françoise y Michelangelo SABATINO (eds.): *Modern architecture and the vernacular dialogues and contested identities*. Nueva York: Routledge, 2010. Abajo: BLUNDELL-JONES, Peter: *Asplund*. NY: Phaidon, 2006); página 70, 5 (dibujos, archivo SVAASCP, 2010); página 72, 6 (Izquierda: BRUMMER, Hans H.: *Prins Eugen - Minnet av ett landskap*. Estocolmo: PE Waldemarsudde, 1998. Derecha: KAWASHIMA, Yoichi (ed.): *E.G. Asplund*. Tokio: TOTO, 2005); página 73, 7 (dibujos archivo SVAASCP, 2010); página 74, 8 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Centro: LINDWALL, Bo: *Carl Larsson. Aquarelles*. París: Bib. de l'image, 1994. Derecha: CRUICKSHANK, Dan (ed.): *Erik Gunnar Asplund*. Londres: AJ, 1988); página 76, 9 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Arriba: VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983. Centro: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Abajo: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 77, 10 (Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 84, 1 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 15/4); página 85, 2 y 3 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 86, 4 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 87, 5 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 18/7), 6 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 88, 7 (BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999); 8 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin); página 89, 9 (KAHN, Fritz: *Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwick-lungs-geschichte des Menschen. Vol. 2*, Stuttgart, 1926); página 92, 10 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 96/1); página 97, 1 (fotografía Anna Armstrong); página 98, 2 (fotografía Anna Armstrong); página 99, 3 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 100, 4 y 5 (fotografía y dibujo Teresa Rovira Llobera); página 101, 5 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 102, 6 (fotografía Archivo Sir Owen Williams and Partners. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 103, 7 (fotografía: Raphl Morris. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 105, 8 (fotografía Joseph McGarraghy); página 106, 9 (Archivo Sir Owen Williams and Partners. Fotografía Duncan Campbell); página 107, 10 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); páginas 121 a 132, 1 a 12 (Fondation Le Corbusier, FLC – ADAG P. 11, rue Berryer, 75008 París); página 137, 1 (Los Angeles County Museum of Art); página 139, 2 (© 1924 Mezhrabprom-Rus, © 2004 RUSCICO), 3 (© 1929 Universum Film AG); página 140, 4 (Metropolis © 1926 Universum Film AG); página 142, 5 (© 1956 Turner Entertainment Co.); página 143, 6 (Star Wars © 1977 Lucasfilm Ltd., Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation, Stargate Atlantis © 2004 MGM Global Holdings Ltd.); página 144, 7 (© 1968 Turner Entertainment Co.); página 146, 8 (THX 1138 © 1970 Warner Bros. Entertainment Inc., Blade Runner © 1982 The Blade Runner Partnership), 9 (Solaris © 1972 Mosfilm); página 147, 10 (© 1968 Turner Entertainment Co); página 148, 11 (© 1980 Lucasfilm, Ltd); página 151, 12 («Alien's cockpit» © 1978 HR Giger, obra n.º 377, acrílico sobre papel, 70x100 cm. Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation.); página 152, 13 (Dune © 1984 Dino de Laurentiis Corporation. Brazil © 1985 Universal Studios); página 153, 14 (Solaris y Stalker © 1972 y 1979 Mosfilm)

