



La mirada desde el margen

HORACIO BALIERO

retrocedemos un tanto en el tiempo y observamos una casa copta del siglo xii en Egipto, rasgos típicos de la arquitectura urbana de ese Oriente, como es la contraposición entre el carácter del exterior, con sus muros reflejando la luz, simples y cerrados y el interior variado y elaborado, en muchos casos, hasta la exquisitez. Si pensamos esta obra en relación con el medio físico concluiríamos que el calor, la gran luminosidad y la ventilación, fueron el origen y el texto de todo un tratamiento estético. También las mismas celosías cobran un aspecto tan refinado de cerramiento desde afuera como de delicada transparencia desde el interior.

Un poco más al Este, en el Fuerte Rojo de Delhi, encontramos tratamientos similares, aunque a otra escala, entre el carácter de los interiores y los exteriores si bien, estos últimos, provechan la violencia de la luz y la sombra en sus tratamientos. Los interiores con algo de frescor, con sus patios y jardines aromatizados y con el agua de sus estanques. En la Alhambra de Granada con sus plantas aromáticas entre muros con aberturas hacia los vientos dominantes para llevar las fragancias al interior, con el agua, afuera y adentro de las habitaciones, corriendo, deslizándose por sutiles canales o saltando en las fuentes, poblando los sonidos los ambientes, se convierte lo intangible en materiales de construcción: las fragancias y los sonidos y la luz pasando por los sabios tamices de las celosías.

Imaginemos el silencio misterioso de los estanques, el agua quieta que agrega a la arquitectura esa vertiginosa dimensión hacia abajo, un cielo en la profundidad, un doble espacio real e ilusorio. También sabían de esto muchos otros, los que hicieron castillos en el

Loire, jardines en Italia, Niemeyer en Brasil (figura 1), y Mies, que hace en Barcelona una obra de ilusión y realidad.

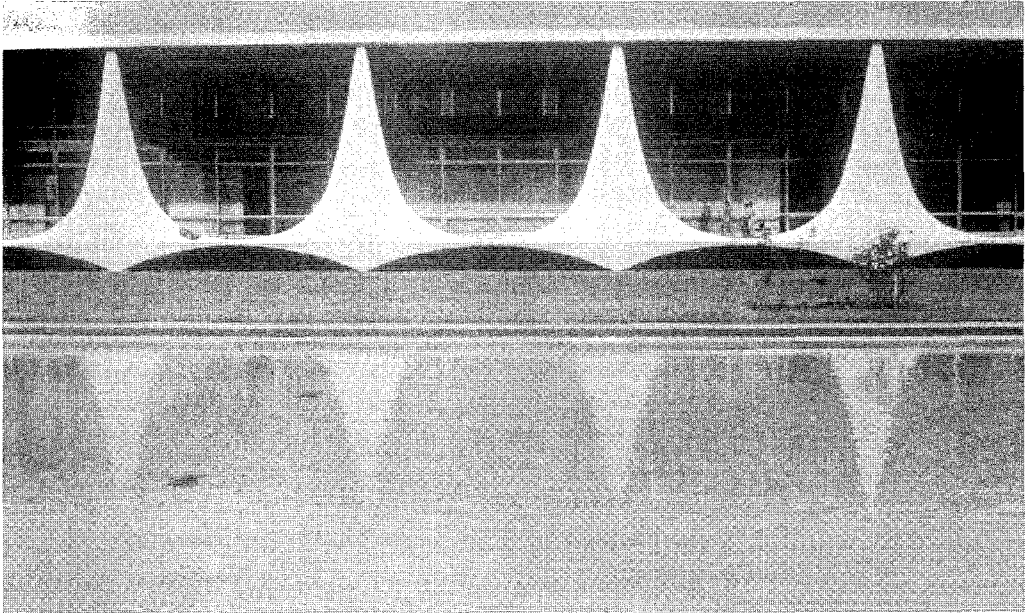


Figura 1, Palácio de la Alborada, Brasília, L. Costa, Niemeyer, A. Reidy, Machado.

Si saltamos a Río de Janeiro, al Ministerio de Educación (1937–1943) de L. Costa, Niemeyer, A. Reidy, Machado, encontramos también la arquitectura gozosa de esas condiciones esenciales. Es un edificio alegre, desenfadado y sin rictus de militantes a pesar de usar todas las premisas del Movimiento Moderno. Su fachada Sur vidriada; la Norte con su entramado de idénticos parasoles animados por la posición de cada unidad y la altura y proporción de sus pilotines, que establecen una especial relación con el piso, nos cuentan una historia simple pero no explican su magia.

Desde luego que esto no se intenta aquí, ni tampoco referirse a otros valores que en estas obras existen, ya que no se pretende hacer un análisis exhaustivo ni un manual de historia sino, sólo, señalar como se asumen condiciones tan dominantes, casi hasta la exaltación, a fin de originar un hecho estético.

Si pensamos en Chandigarh, pareciera que Le Corbusier hubiera deseado esas condiciones. Solo así se puede explicar la inusitada potencia plástica de la obra.

En esto se manifiesta esencialmente la forma de percibir las obras arquitectónicas a través de los sentidos. Desde verlo en la ciudad o en el paisaje, en la distancia, hasta penetrar en



él y encontrarse con los interiores cercanos o el detalle de una ventana. Para que esta experiencia no sea decepcionante deben respetarse todas las escalas y esto en toda verdadera arquitectura ocurre.

Este tema se expresa con claridad en la sólida y cerrada volumetría exterior de Ronchamp y su sorprendente luminosidad interior, cosa que, también, se da magistralmente en Santa Sofía de Constantinopla la que, por otra parte, Le Corbusier estudió en sus años jóvenes. Lo que se pretende con este rápido y heteróclito recorrido es hacer notar cómo, frente a condiciones muy definidas, se siguen ciertas pautas en diferentes épocas y culturas. De más está decir que varían los temas y las técnicas pero éstas soportan los frutos de la inspiración formal y de las sugerencias que aparecen en lugar de soslayarlas con su eficiencia. Chandigarh, cito un ejemplo, no una obsesión, es un canto a esa luz, a ese clima.

*Figura 2, Fábrica van Nelle,
1926*



Claro está que no sólo la gran luminosidad, el exceso de sol, propone temas a la arquitectura. A medida que en Europa nos acercamos al Norte va a ser el deseo de luz el que lo haga. Ya en el gótico, aun en el clasicismo o en el barroco la proporción entre llenos y vacíos va cambiando a favor de los últimos. Pensamos en la Sainte Chapelle, en King's College de Cambridge o, por el contrario, en la Catedral de Alby y, en una escala menos monumental, en las viviendas de Holanda, Alemania, Inglaterra, etc., o en las cristaleras de La Coruña y de toda Galicia y Asturias. En todo los casos la generosidad de las superficies vidriadas es evidente, aun en obras estilísticamente comprometidas. En el caso de tantos barrios de la escuela de Amsterdam en cuyas casas las ventanas no son menores huecos en los muros sino, por el contrario, tienen asignado un gran valor expresivo, tanto como el conferido en el barrio de J.J.Oud (1926) a las bandas vidriadas, noción ésta más abstracta y cara del Movimiento Moderno.

El vidrio desnudo, casi crudo, y las mínimas carpinterías llegan a sus apoteosis en la fábrica van Nelle (1926) figura 2, en la escuela de Duiker (1930) en Amsterdam como en el edificio del Bauhaus de Gropius.

Es común, entonces, el uso de este vidrio sin las protecciones a que nos acostumbran las obras en otros lugares con un sol más activo pero donde, también, las ideas arquitectónicas existen y se expresan. Es así que en ciertos casos, sin evitar el vidrio, el diseño de las carpinterías y el tratamiento de las obras delimitan un espacio interior de otro exterior, mientras en otros también las carpinterías ofician de soporte de un material necesario pero, además, el más imperceptible para ligar el interior y el exterior, el interior y la naturaleza.

Cuando se ve la escuela de Jacobsen en Copenhague (1952-1955), o la Facultad de Ingeniería en Leicester de Stirling (1960) la voracidad por la luz es total; en esta última el techo es el cielo. Aquí, como en Ronchamp, se maneja la luz, pero, en estos casos, la luz que se ansía; los tragaluz cenitales de Viipuri (1927) o las imaginativas reelaboraciones del industrial "*diente de sierra*" (shed) de Aalto, son elocuentes.

En todos estos casos se evidencia, sin duda, una adecuación a las circunstancias. Es decir que se reconoce una situación exterior desfavorable y se aplican procedimientos "técnicos" para, "domesticarla". Desde que un medio natural fue transformado por el hombre en social, ocurre esto. En este caso las condiciones no son impedimentos sino, por el contrario, la necesidad de superarlas, de resolver los problemas que plantean, es la materia prima de la arquitectura y sugerencias esenciales para el quehacer artístico.

Para un escritor, por ejemplo, la existencia de verbos, sustantivos, artículos, es decir, el idioma, es condición de su obra y no una maldición bíblica. La calidad y la intencionalidad es otro problema; con el mismo idioma y hasta casi con las mismas palabras puede haber un soneto de Borges o, de algún otro, un anuncio de antisudoral.



Volviendo a la arquitectura hemos visto que es artificial, es decir una obra humana pero que, hasta aquí, más bien acata ciertas condiciones exteriores en lugar de forzarlas y es por esto, también reconocible. Nadie puede imaginar que una obra de Niemeyer en Pampulha pudiera estar igualmente en Islandia.

Hacer arquitectura

Es sabido que al atravesar cierto umbral —al aumentar la cantidad de unidades— se crean nuevos elementos. Unos pocos ladrillos o unas tejas, ordenadamente dispuestas, no conforman un muro o un techo. Estos se producen a partir de una cantidad tal de unidades que fabriquen una trama o una textura y que, sin negar la individualidad de cada unidad, originen el nuevo elemento que los contiene.

Se distingue un muro de ladrillos desde lejos porque conocemos el color y la textura aunque no se distinga cada ladrillo, recién al estar cerca descubrimos la intimidad del muro al ver cada uno, cada junta y todos los detalles; el resto, lo que no está al lado nuestro, lo inferimos, no lo vemos igualmente. En cierta forma, el muro lo construimos mentalmente. De aquí surgen ciertas leyes ya que se supone que el muro del ejemplo tiene ciertos atributos, entre ellos el espesor. Por eso ver que el filo, de lo que se suponía un muro, es el de un tabique de un ladrillo de espesor resulta decepcionante. Porque un tabique debe estar contenido entre elementos estructurales, o requiere de pilares para no caerse.

También es fundamental la relación dialéctica entre el muro y sus aberturas, porque una cosa es un muro con ellas y otra, muy diferente, aberturas rodeadas de material.

Se debe dar una relación entre estos elementos para que la noción de muro tenga valor. Por esta razón no todas las obras pueden tener un carácter murario ya que muchas exigen una proporción de aberturas que lo niegan. En este caso la definición plástica se da por las carpinterías y las partes cerradas no pueden ser mini-muros, tienen que tener una definición propia para esa escala.

No siempre un muro es portante, muchas veces es un simple cerramiento, pero no por eso pierde su carácter de pesantez.

Cuando nos imaginamos uno pensamos en algo pesado. Por eso se crea un efecto ilusionista —los barrocos conocían bien esto— cuando se acentúa el valor de su paramento para buscar una superficie casi pura, o cuando aparenta estar suspendido en el aire al no verlo conjuntamente con sus soportes.

Sentiríamos una frustración si al acercarnos viéramos que el ladrillo o la piedra eran sólo un contacto.

Los muros de ladrillo de la fábrica Johnson de Wright son un ejemplo clarísimo de lo dicho. No enfatizan su carácter portante y todo el valor lo tienen creando lugares y espacios mientras la estructura independiente de hormigón canta su propia aria.

Otro uso múltiple del mismo elemento lo dan los volúmenes y muros fuertemente coloreados de Barragán, que producen un efecto plástico y geométrico a distancia y, por sus fuertes texturas, da de cerca otras referencias.

En resumen, el mismo material puede ofrecer distintos valores según la distancia desde la que se lo percibe y deben ser los correctos para cada circunstancia.

La economía de medios presente en toda buena arquitectura no depende de modas ni modelos.

Hablar del muro es nombrar uno de los elementos básicos de la arquitectura. Los cerramientos, los pisos y los techos son los sustantivos de la arquitectura. Con ellos se construyen los lugares, son sus componentes y determinantes físicos, son las componentes para hacerlos posibles.

Sus funciones se mantienen a pesar de los cambios de las tecnologías y de la concepción de los espacios que cobijan o determinan.

El paisaje

Las relaciones interiores y aquellas con el mundo exterior, sea el medio natural o urbano, han cambiado.

Las concepciones culturales son las generadoras de la arquitectura y las que se valen de las componentes de la arquitectura para materializarse.

Un muro cortina de cristal es una respuesta a la necesidad cultural de vistas, iluminación, valoración de expresión tecnológica y una concepción de cómo relacionarse con el espacio y el mundo exterior de un modo absolutamente actual y contemporáneo.

En este caso la noción de la obra como protección y cobijo frente a la naturaleza se hace tenue y, al menos en lo cotidiano, se da como en la relación que tenemos en un auto.

En el pasado (y también en algunos lugares actualmente) la protección contra la naturaleza hostil significaba un enfrentamiento.

“La naturaleza era una diosa omnipotente e implacable que devoraba sus hijos humanos. A los más viejos nos basta recordar las novelas de Emilio Salgari, las horrendas tempestades, las crueles saetas y los omnívoros insectos que acechaban en la medida en que los hombres blancos europeos se alejaban de Génova. Hoy en día la otra madre devoradora es apenas un rescoldo que todos estamos comprometidos a cuidar, so pena de que se apague la llama de la vida”.

J.M.Borthagaray



Las grandes obras podían proteger de la lluvia o el viento pero no del frío o la humedad, sin extendernos a hablar de las bajas condiciones higiénicas. La tecnología hace posible otra relación con la naturaleza. Por esta razón se pasa del respetuoso temor a la confianza y se convierte en un tema de placer.

Esto permite una nueva relación dialéctica entre el interior y el exterior que se ve expresado en las obras de Richard Neutra.

Estas circunstancias llevan también a una libertad formal hasta ahora nunca experimentada. La arquitectura exige hoy una nueva relación con la luz y el entorno. En realidad están ambas relacionadas. Hacer entrar la luz es, en cierta forma, hacer entrar el aire y el cielo que nos rodea y la relación con el entorno abarca los enmarques paisajísticos, urbanos o naturales como así también la relación con lo inmediato y con lo distante.

En relación a esto la significación de las aberturas es muy importante. Ya no responden a algún orden abstracto de composición sino a la relación entre el espacio interior y el espacio exterior que se desee.

Esta relación tiene un agente que hoy la hace posible: el vidrio y las carpinterías.

El vidrio es reflejos y transparencias; es también el sucedáneo mínimo de la nada y el aire o puede ser una superficie con su propia materialidad.

Las carpinterías como contrapunto le otorgan estos valores y cobran su propia significación. En las casas holandesas o los palacios barrocos el diseño de las carpinterías es esencial para la expresión deseada.

Sus dimensiones y molduras buscaban algo más que el simple paso de la luz. Expresan una voluntad estética y una concepción del espacio. Los cristales, a menudo biselados, actúan como gemas o prismas que permiten el paso de la luz, generan transparencias, reflejos y a veces domésticos arco iris.

Así la madera que enmarca y los vidrios enmarcados producen un elemento unitario: la ventana o la puerta, en la que se afirma no obstante la individualidad propia de sus componentes, así como su protagonismo en la distinción del exterior y el interior.

No siempre la carpintería es protagonista. En el transparente de la catedral de Toledo es imperceptible y la gran actuación es de la luz, que se hace casi tangible como un fluido etéreo. Este manipuleo de la luz, que conocían bien los árabes, es un tema esencial de la arquitectura moderna y totalmente ligado a una concepción espacial. Por esta causa el diseño de las carpinterías como definidoras del espacio es tan importante.

Una carpintería puede crear un límite o producir una sensación de continuidad. Si se piensa en parantes de una sección rectangular y con una dimensión muy preponderante con relación a la otra se sabe que varía, fundamentalmente, el efecto que produciría si fuera coplanar al cristal. En el primer caso, incluyendo la parte transparente, se puede crear un plano que divida dos zonas. Se estaría trabajando así con ideas no alejadas del



neoplasticismo, como cuando en una tela de Mondrian no se crean espacios ni profundidades ilusorias. Un buen ejemplo de esto es la casa Schroeder, de Rietveld (1924) o alguna casa de Tadao Ando donde hay, entre un espacio interior y un patio casi simétrico, un gran cristal y una puerta opaca y coplanar que define el plano total.

Un caso contrario se da cuando el cristal se inserta en la cara larga del parante. Porque al no existir el plano, como en el caso anterior, el cristal se convierte en fondo, tendiendo a no contar perceptivamente y el parante se convierte en figura. Por otra parte, al tener su sección una direccionalidad tan marcada da una sensación de afluencia entre lo que materialmente separa. La noción de direccionalidad de los elementos en el espacio está relacionada con el suprematismo de Malevich.

Uno de los ejemplos más logrados entre el espacio interior y la naturaleza se puede ver en las obras de Richard Neutra.

Los marcos de las grandes hojas corredizas o fijas están dentro del piso, y del cielorraso, verticalmente fusionadas con alguna columna. Hay ángulos en donde dos cristales se encuentran sin ninguna carpintería o hasta encontramos un cristal que se introduce en un estanque, quedando parte en el interior y parte en el exterior.

De este modo Neutra impide la aparición del plano y la carpintería se convierte en un vacío que permite leer con claridad la belleza del paisaje.