

Colin Rowe, Robert Slutzky

Transparencia literal y fenomenológica

En la literatura de la arquitectura contemporánea las palabras *transparencia*, *espacio-tiempo*, *simultaneidad*, *interpenetración*, *superposición*, *ambivalencia*, y otras parecidas, son utilizadas a menudo como si fueran sinónimos. Estamos familiarizados con su uso y raramente pretendemos analizar su aplicación. Quizás sea una pedantería intentar convertir tales definiciones aproximadas en instrumentos críticos eficientes. Sin embargo, la pedantería será un riesgo de este artículo al intentar exponer los niveles de significación con que se ha dotado a la palabra *transparencia*.

La cualidad, o el estado, de ser transparente según la definición del diccionario, es tanto una condición material (la de ser diáfano a la luz y al aire), como el resultado de un imperativo intelectual, de nuestra demanda inherente hacia todo lo que pueda ser detectado fácilmente y que sea perfectamente evidente y libre de todo disimulo. Así, el adjetivo *transparente*, al definir un estado puramente físico, al funcionar como un título honorífico, y al estar dignificado por una gran armonía moral, se convierte en una palabra que está cargada, desde el principio, con las ricas posibilidades de ambos falsos conceptos.

La transparencia como una condición que puede ser descubierta en una obra de arte y, por tanto, dentro de un nuevo nivel de interpretación, está admirablemente definida por Gyorgy Kepes en su *Lenguaje de la visión*:

Si vemos dos o más figuras que se superponen y que cada una de ellas reclama por sí misma la parte común

*de esa superposición, una de ellas se enfrenta con una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolver esta contradicción debemos asumir la presencia de una cualidad óptica nueva. Las figuras están dotadas de transparencia, es decir, son capaces de interpenetrarse sin destruir su óptica propia. Sin embargo, la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial amplio. La transparencia significa una percepción simultánea de diferentes posiciones espaciales. El espacio no sólo se desvía, sino que fluctúa en una actividad continua. Mientras uno ve cada figura, ya como cercana, ya como lejana, la posición de las figuras transparentes tienen significados equívocos*¹.

Por ejemplo, cuando Moholy-Nagy en su *Visión en movimiento* se refiere constantemente a un *plástico celofán transparente*, a una *transparencia y luz en movimiento*, y a las *radiantes sombras transparentes de Rubens*², si efectuamos una lectura cuidadosa del libro, nos sugerirá que, para él, esa transparencia literal está adornada, a menudo, con ciertas cualidades alegóricas. Moholy nos dice que algunas superposiciones de formas *subyugan fijaciones de espacio y de tiempo. Transportan singularidades insignificantes a complejidades llenas de significados...* La cualidad transparente de las superposiciones sugieren, a menudo, transparencias de contexto que revelan, en el objeto, cualidades estructurales de las que no se tenían noticias³. Y al comentar lo que llama las *múltiples aglutinaciones de la palabra* de James

Joyce, o el retruécano joyceano, Moholy encuentra que esto es *el acceso al trabajo práctico de levantar una totalidad desde unidades entrelazadas por una ingeniosa transparencia de relaciones*⁴. En otras palabras, parece que opina que, mediante un proceso de distorsión, recomposición y de *doble-comprensión*, se puede efectuar una transparencia lingüística (el equivalente literario a la *superposición sin destrucción óptica* de Kepes), y que cualquier experiencia de una de estas *aglutinaciones* de Joyce, puede darnos la sensación de mirar a través de un primer plano de significado, a otros que yacen detrás.

No obstante, al empezar cualquier investigación sobre la transparencia se debe establecer una distinción básica. La transparencia puede ser una cualidad inherente de materia (una pared de cristal), o puede ser una cualidad inherente de organización. Por esta razón se puede distinguir entre una transparencia literal y una transparencia fenomenológica.

Lo que entendemos por transparencia literal parece que se deriva de dos fuentes: de la pintura cubista y de lo que normalmente designamos como la máquina estética. En cambio, lo que pensamos que es la transparencia fenomenológica probablemente se deriva, solamente, de la pintura cubista; y así, un lienzo de 1911 o de 1912 puede servirnos para ilustrar la presencia de los dos sistemas, o niveles, de transparencia.

Ante explicaciones tan plausibles del cubismo, que contiene la fusión de factores temporales y espaciales, se puede de ser escéptico. Como dice Alfred Barr, Apollinaire *invocabla la cuarta*

¹ Gyorgy Kepes: *Language of Vision*.

² Moholy-Nagy: *Vision in Motion*. Chicago, 1947, páginas 183, 194, 159, 157.

³ Moholy-Nagy: *op. cit.*, página 210.

⁴ Moholy-Nagy: *op. cit.*, página 350.

dimensión... en un sentido más metafórico que matemático⁵, pero aquí, en vez de intentar hallar la relación que va de Minkowski a Picasso, se ha considerado conveniente referirse a fuentes de inspiración menos discutibles.

El *Mont Sainte-Victoire* (fig. 1), uno de los últimos Cézanne de 1904-1906, que se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia, se caracteriza por ciertas extremas simplificaciones. Hay una insistencia muy desarrollada sobre un punto de vista frontal de la escena, una supresión de los elementos que sugieren más obviamente la profundidad, y una contracción del primer plano, plano medio y de la lontananza, resultado de una matriz pictórica que está claramente comprimida. Los puntos de luz son varios pero definidos, y al contemplar el cuadro desde lejos nos revela una inclinación hacia adelante de los objetos en el espacio, que está auxiliado por la utilización de los colores opacos y contrastados. El centro de la composición está ocupado por un emparrillado bastante denso, oblicuo y rectilíneo; y aparentemente, este espacio está afianzado y estabilizado por un emparrillado horizontal y vertical más insistente que introduce un interés periférico.

Todas las características del cubismo se encuentran en la frontalidad, en la supresión de la profundidad, en la contracción del espacio, en definir el origen de los puntos de luz, inclinando los objetos hacia delante, limitando la paleta, con emparrillados oblicuos y rectilíneos y propensión hacia los desarrollos periféricos. En estos cuadros, aparte del desgarro de las piezas y de la reunión de los objetos, quizás seamos conscientes, por encima de todo, de una contracción nueva de la profundidad y de un incrementado énfasis que, ahora, se concede al emparrillado. Así, descubrimos un emparrillado de dos sistemas de coordenadas. Por un lado, una distribución de las líneas oblicuas y curvas que sugiere una cierta recesión espacial diagonal. Por otro, una serie de líneas horizontales y verticales enredan una exposición contradictoria de la frontalidad. Podría decirse que las líneas oblicuas y curvas poseen una cierta significación naturalística, mientras que las rectilíneas muestran una tendencia geometrizante que sirve para reafirmar el plano del cuadro. Ambos sistemas de coordenadas dan, simultáneamente, la orientación de las figuras en un espacio pro-



Fig. 1: Cézanne: *Mont Sainte-Victoire*

longado y sobre una superficie pintada; mientras que sus intersecciones, sus superposiciones, sus entrelazados, y su construcción sobre configuraciones máximas y fluctuantes, permiten la génesis del típico motivo cubista de lo ambiguo.

Mientras el observador distingue entre todos los planos resultantes, pro-

gresivamente apercibe la oposición de ciertas áreas de pintura luminosa y otras de una coloración más densa. Puede distinguir entre ciertos planos a los que se atribuye una naturaleza física unida a la del celuloide, y otros cuya esencia es semiopaca, y unas áreas más amplias de una sustancia totalmente opuesta a la transmisión de

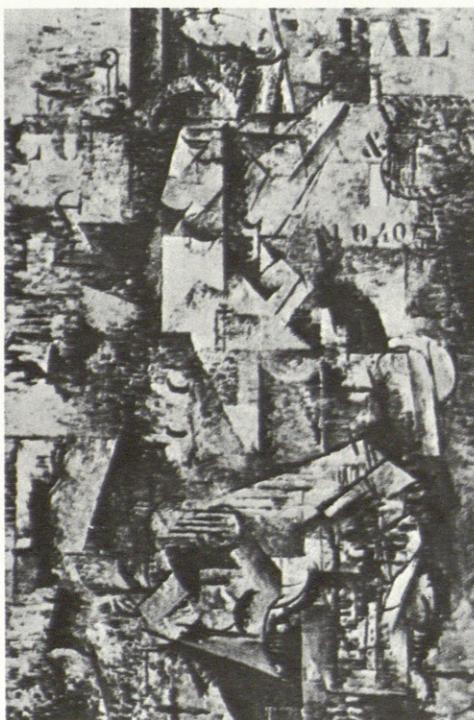


Fig. 2: Picasso: *El clarinetista*

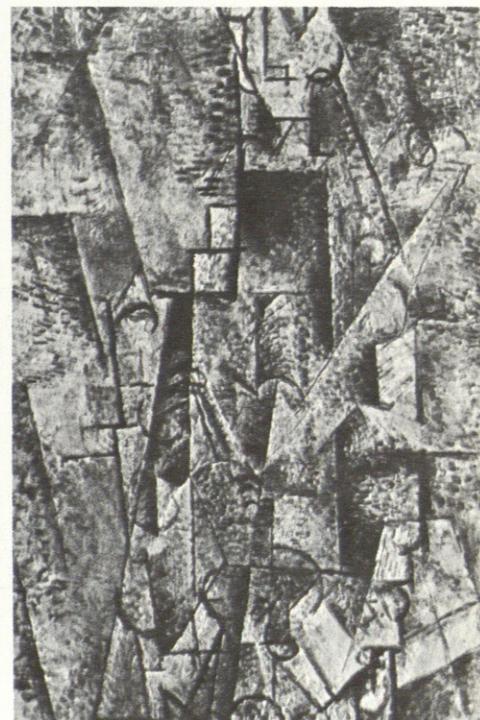


Fig. 3: Braque: *El portugués*

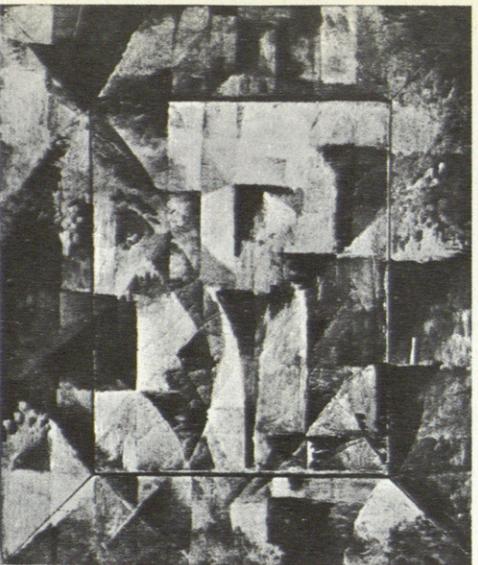


Fig. 4: Delaunay: Ventanas simultáneas



Fig. 5: Gris: Bodegón

luz. Y puede descubrir que todos estos planos, translúcidos o no, e indiferentemente de su contenido representacional, están dentro del fenómeno que Kepes definió como transparencia.

La naturaleza doble de la transparencia puede ilustrarse al comparar y analizar «*El clarinetista*» (fig. 2), un atípico Picasso, y «*El portugués*» (figura 3), un Braque representativo, en los que una imagen está implicada por una forma piramidal. Picasso define su pirámide por medio de una forma de contorno muy fuerte; Braque utiliza una inferencia más complicada. Mientras el contorno de Picasso es tan asertivo y tan independiente de su fondo

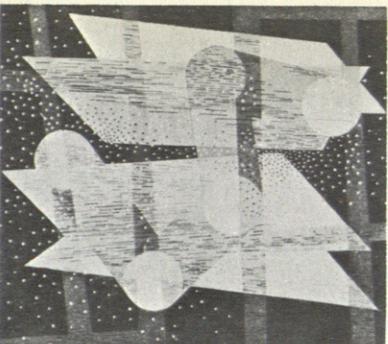


Fig. 6: Moholy-Nagy: La Sarraz

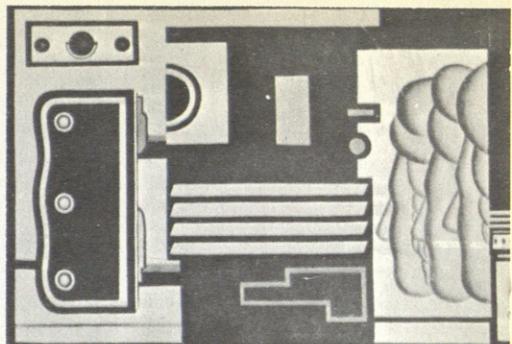


Fig. 7: Léger: Las tres caras

que el observador nota una figura absolutamente transparente que se encuentra en un espacio relativamente profundo, y sólo al darse cuenta de esta falta de profundidad, puede redefinir esta sensación, con Braque la lectura del cuadro sigue un orden inverso. Un desarrolladísimo entrelazamiento de los emparrillados horizontales y verticales creado por líneas quebradas y planos forzados, establecen un espacio primariamente superficial, al que el observador podrá investir gradualmente con una profundidad que permita tomar sustancia a la figura. Braque ofrece la posibilidad de una lectura independiente de la figura y del emparrillado; Picasso apenas hace esto. El emparrillado de Picasso está incluido dentro de su figura o parece ser una forma de incidencia periférica introducida para estabilizar el cuadro.

Para empezar, podemos recibir una visión previa de una transparencia literal, y por otro lado, de una transparencia fenomenológica; y la evidencia de estas dos actitudes diferentes puede hacerse más clara si comparamos las obras de dos pintores un poco posteriores, como son Robert Delaunay y Juan Gris.

En «*Ventanas simultáneas*» (1911) de Delaunay y en el «*Bodegón*» (1912) de Gris (figs. 4 y 5) se incluyen objetos que son presumiblemente transparentes, en uno las ventanas, y en el otro las botellas. Mientras Gris suprime la transparencia física del vidrio en favor de una transparencia del emparrillado, Delaunay acepta, con un entusiasmo desenfrenado, las elusivas realidades reflectivas de sus *campos abiertos vidriados* superpuestos. Gris trenza un sistema de líneas oblicuas y perpendiculares dentro de una especie de espacio superficial arrugado, y dentro de la tradición arquitectónica de Cézanne,

amplía tanto sus objetos como sus estructuras y asume puntos de luz variados pero definidos. La preocupación hacia la forma de Delaunay, presupone una actitud totalmente diferente. Para él, las formas (un bloque de edificios bajos y varios objetos naturalísticos reminiscentes de la Torre Eiffel) sólo son reflejos y refracciones de la luz que presenta en términos análogos al emparrillado cubista. Pero aparte de esta imagen geometrizante, la naturaleza, generalmente etérea, de las formas y del espacio en Delaunay, aparece como más característica del impresionismo, y ésta semejanza se ve reforzada por la manera en que utiliza su atmósfera. En contraste con las áreas extendidas y planas de colores opacos y casi monocromáticos con los que Gris inviste de tan alto valor táctil, Delaunay enfatiza una caligrafía casi impresionista; y mientras Gris da definiciones explícitas de un plano último, Delaunay diluye las posibilidades de una cerrazón de su espacio tan precisa. El plano último de Gris funciona como un catalizador que localiza las ambigüedades de sus objetos pintados y que engendra sus valores fluctuantes. El desagrado que le produce a Delaunay un procedimiento tan específico, hace que deje latentes las ambigüedades de sus formas expuestas, sin referencias, sin resolverlas. Ambas operaciones pueden ser reconocidas como intentos de aclarar lo intrincado del cubismo analítico; pero mientras Gris parece haber intensificado algo las características del espacio cubista y haber infundido a sus principios plásticos con una nueva bravura, Delaunay se ha inclinado a explorar las armonías poéticas del cubismo, divorciándolas de su sintaxis métrica.

Cuando algo de la actitud de un Delaunay se funde con un énfasis maqui-

nario-estético hacia la sustancia física, y se endurece por un cierto entusiasmo hacia las estructuras planas simples, se completa entonces la transparencia literal; y quizás sea más apropiado ilustrarlo con la obra de Moholy-Nagy. Moholy-Nagy en su *Memoria de un artista* nos dice que sobre 1921 su *pintura transparente* se ve absolutamente liberada de todos los elementos reminescentes de lo natural, y para utilizar sus palabras: *Hoy vemos que es, o fue, el resultado lógico de los cuadros cubistas que había estudiado con admiración*⁶.

Pero para el presente análisis no nos es relevante el que una libertad hacia todos los elementos reminescentes de lo natural pueda ser considerado como la continuación lógica del cubismo; pero el que Moholy triunfase realmente en vaciar su obra de todo contenido naturalístico es algo importante, y su creencia de que el cubismo señaló el camino hacia la liberación de las formas puede justificar el análisis de una de sus obras, y su comparación con otra pintura postcubista. «*La Sarraz*» (1930) de Moholy (fig. 6) puede ser razonablemente comparado con «*Las tres caras*» de Fernand Léger de 1926 (figura 7).

En «*La Sarraz*», cinco círculos conectados por una banda en forma de S, dos planos trapezoidales señalados por color translúcido, un número de barras horizontales y verticales, un chapoteo liberal de luz y de manchas oscuras, y un número de mezclas ligeramente convergentes, se encuentran impuestas sobre un fondo negro. En «*Las tres caras*», tres áreas mayores mostrando formas orgánicas, artefactos abstractos y figuras puramente geométricas, están atadas juntas por bandas horizontales y perfiles comunes. En contraste con Moholy, Léger alinea sus objetos pictóricos en ángulo recto respecto al otro y a las esquinas del plano del cuadro; da a estos objetos una coloración llana y opaca, y coloca una lectura de la figura-fondo a través de la disposición comprimida de estas superficies tan contrastadas. Mientras Moholy parece haber dejado abierta una ventana sobre la versión algo privada del espacio exterior, Léger, trabajando dentro de un esquema de casi dos dimensiones, logra una claridad máxima de las formas *negativas y positivas*. Por motivos de restricción, el cuadro de Léger se enriquece de una lectura profunda y equívoca, con un



Fig. 8: Picasso: *La Arlesienne*

de su matriz espacial; Léger preservó y hasta intensificó la típica tensión cubista entre la figura y el espacio.

Estas tres comparaciones pueden clarificar algunas de las diferencias básicas entre transparencia literal y fenomenológica en la pintura de los últimos cincuenta años. La transparencia literal sabemos que tiende a ser asociada con el efecto *trompe l'oeil* de un objeto translúcido en un espacio profundo y naturalístico; mientras que la transparencia fenomenológica parece estar concentrada cuando un pintor busca la presentación articulada de la frontalidad, mostrando objetos en un espacio poco profundo y abstracto.

La confusión se hace inevitable si consideramos, en lugar de las transparencias pictóricas, las arquitectónicas; ya que la pintura sólo puede atribuir la tercera dimensión y la arquitectura no puede omitirla. La transparencia literal en arquitectura, al estar proveída de la realidad en vez de una falsificación de las tres dimensiones, puede convertirse en un hecho físico. Al mismo tiempo, la transparencia fenomenológica puede ser más difícil de alcanzar; y, desde luego, tan difícil de discutir que los críticos se han inclinado, en su mayoría, a asociar la transparencia en la arquitectura exclusivamente a la transparencia de los materiales utilizados. Hasta tal punto que Gyorgy Kepes, que había dado una explicación casi clásica de las manifestaciones que hemos notado en Braque, Gris y Léger, considera que la analogía arquitectónica de esto debe encontrarse en las cualidades del material de vidrio y de plástico, y que el equivalente a sus composiciones calculadas cuidadosamente puede descubrirse en las superposiciones accidentales producidas por los reflejos y los accidentes de la luz jugando sobre una superficie translúcida o pulimentada⁷. Y, semejantemente, Siegfried Giedion parece suponer que la presencia de un muro entero de vidrio en la Bauhaus, con sus amplias áreas transparentes, permiten las relaciones revoloteantes de planos y el tipo de 'superposiciones' que aparecen en la pintura contemporánea; y refuerza esta sugerencia con una cita de Alfred Barr sobre la característica transparencia de superponer planos del cubismo analítico⁸.

En «*L'Arlesienne*» de Picasso (fig. 8) es muy obvio de descubrir la transparencia de los planos superpuestos que proveen el soporte visual para estas in-

Moholy-Nagy: *The new vision and abstract of an artist*. New York, 1947, página 75.

Gyorgy Kepes: *op. cit.*

Siegfried Giedion: *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass., 1954, páginas 490 y 491.

terferencias en el cuadro. Picasso ofrece planos, que parecen de celuloide, a través de los cuales el observador tiene la sensación de mirar; y al hacerlo, sus sensaciones serán bastante parecidas a las del observador hipotético del ala del taller de la Bauhaus. En los dos casos, descubrimos una transparencia de materiales. Picasso, en el espacio construido lateralmente de este cuadro, ofrece, a través de la recopilación de las formas máximas y mínimas, las ilimitadas posibilidades de lecturas alternativas, mientras que el muro de vidrio de la Bauhaus, que es un espacio no ambiguo, parece estar libre de esta cualidad (fig. 9). Así, tendremos que buscar por otra parte para encontrar lo que hemos denominado como transparencia fenomenológica.

Podemos juxtaponernos perfectamente a esto la villa de Le Corbusier en Garches, casi contemporánea a la Bauhaus. Superficialmente, la fachada al jardín de esta casa (fig. 10) y los alzados del ala del taller de la Bauhaus no parecen ser diferentes. Ambas emplean suelos de losas en modillón y ambas tienen un piso bajo semioculto. En ninguno se admite una interrupción del movimiento horizontal del vidriado, y en ambos se hace hincapié en correr el vidriado alrededor de la esquina. Pero con esto cesan las similitudes. A partir de aquí, se puede decir que Le Corbusier se ocupa principalmente de las cualidades planas del vidrio, y que Gropius lo hará con sus atributos translúcidos. Le Corbusier endurece su plano de vidrio al introducir una superficie de muro casi igual, en peso, a la de sus divisiones vidriadas, y lo provee como una superficie de tensión; mientras que Gropius permite a su superficie translúcida la apariencia de estar colgada sueltamente desde una imposta que sobresale algo del modelo de una caja con cortinas. En Garches, podemos sentir cómo el armazón de las ventanas, *posiblemente*, pase por detrás del muro de superficie; en la Bauhaus no podemos permitirnos tales especulaciones, ya que ni por un momento ignoramos que la losa está presionando detrás de la ventana.

Garches está concebida por una superficie vertical atravesada por una línea horizontal de ventanas; la Bauhaus da la apariencia de un muro sólido punzado por vidriado. En Garches se ofrece una indicación explícita del armazón que lleva los modillones enci-

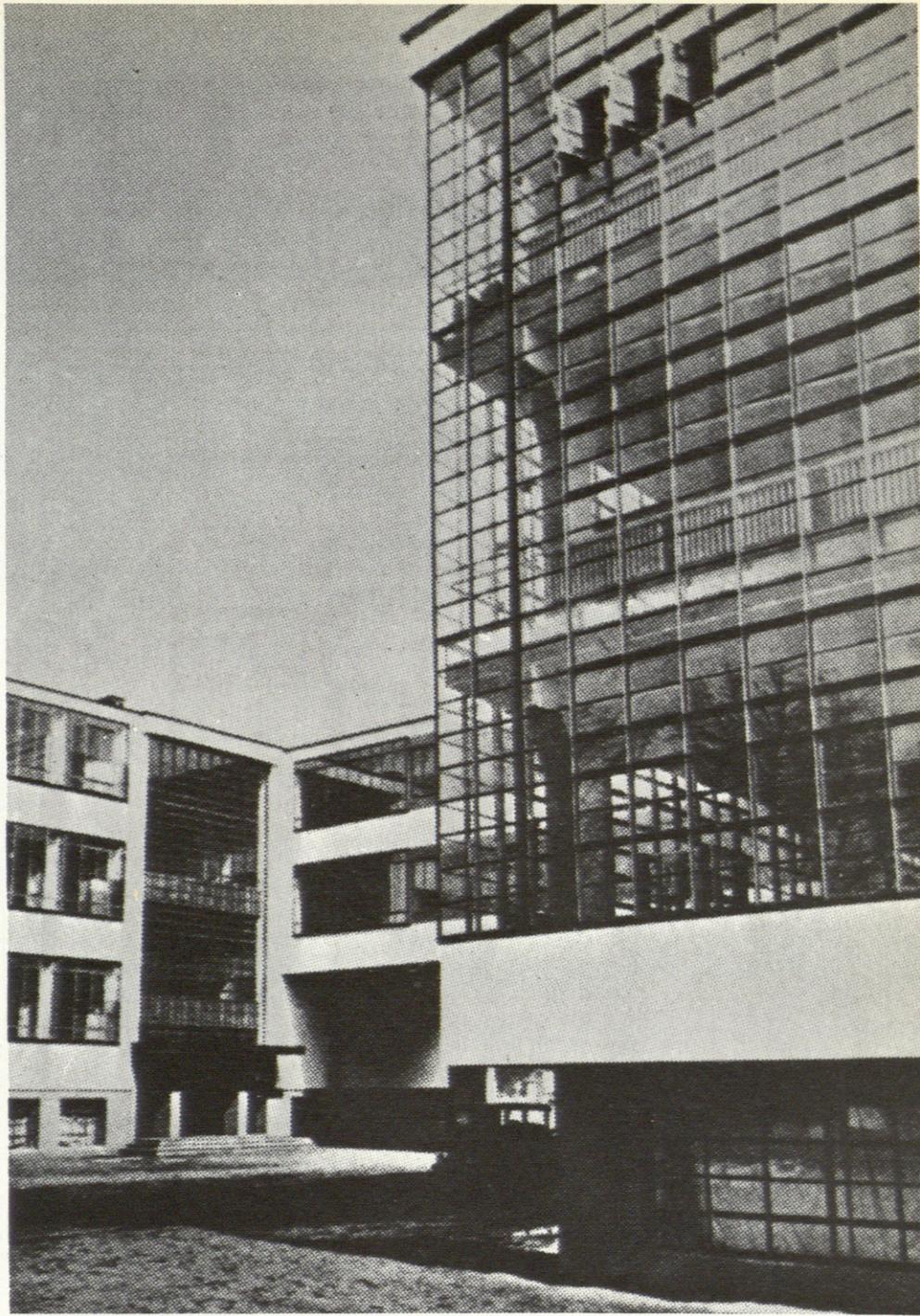


Fig. 9: Bauhaus: Esquina del ala del taller

ma; en la Bauhaus se muestran unos pilares gordos que no se pueden conectar automáticamente con la idea del esqueleto de una estructura. Se puede decir que Gropius, en este ala del taller de la Bauhaus, está absorbido con la idea de establecer un orlo sobre el que disponer un arreglo de los planos horizontales, y que su principal preocupación parece ser el deseo de que puedan ser vistos, dos de estos planos,

a través de un velo de vidrio. Pero para Le Corbusier, el vidrio difícilmente puede tener tal fascinación; y aunque se pueda ver claramente a través de sus ventanas, no es precisamente aquí donde puede encontrarse la transparencia de este edificio.

La superficie medio oculta del piso bajo de Garches está redefinida sobre el techo por los dos muros abiertos que determinan la terraza; y la misma

exposición de profundidad se incluye en el alzado de los lados por las puertas vidriadas que actúan como inferencias al ventanaje. Le Corbusier propone, en estas formas, la idea de que inmediatamente detrás de su vidriado se encuentra un delgado trozo de espacio que corre paralelo a él; y, a consecuencia de esto, quiere dar otra idea: que existe un plano confinando este trozo de espacio, detrás de él, del cual el piso bajo, los muros abiertos y el interior revelado de las puertas forman un todo; y aunque este plano pudiera ser descartado por ser una conveniencia conceptual muy clara, en lugar de un hecho físico, su presencia inoportuna es innegable. Reconociendo el plano físico de vidrio y de hormigón y este imaginario (y bastante me-

posterior de la terraza y del tejadillo, y está bastante reiterado por otras dimensiones paralelas: los parapetos de las escaleras del jardín, la terraza y el balcón del segundo piso. Cada uno de estos planos es incompleto en sí mismo o casi fragmentario; la fachada está organizada, de este modo, con estos planos paralelos como puntos de referencia, y se deduce de todo esto una estratificación vertical y acodada del espacio interior del edificio, una sucesión de espacios extendidos lateralmente corriendo uno detrás del otro. Este sistema de estratificación espacial lleva a la fachada de Le Corbusier a la más íntima relación con el Léger que acabamos de examinar. En *«Las tres caras»*, Léger concibe su lienzo como un campo modelado en bajo re-

tal; el lienzo de Léger se convierte en el segundo plano de Le Corbusier; y de este dato básico, se imponen, o se sustraen, otros planos encima. El espacio profundo está imaginado de una manera similar a un bastidor con la fachada abierta cortada y profundamente insertada en el canal sucedido.

Se puede decir que, en Garches, Le Corbusier triunfó en alinear la arquitectura partiendo de su necesaria existencia tridimensional, y para cualificar este análisis es necesario explicar el espacio interno de este edificio.

Este espacio parece ser, a primera vista, una contradicción casi absoluta de la fachada, particularmente en el piso principal, donde el volumen que vemos es casi directamente opuesto al que podíamos haber supuesto. El vidriado de la fachada al jardín debería sugerir la presencia de un solo cuarto alargado detrás, que nos diese la impresión de que la dirección de este cuarto fuera paralela a la fachada. Pero las divisiones internas niegan esta suposición y, en lugar de esto, se muestra un volumen principal cuya dirección primaria está en ángulo recto con lo que sería lo presumible, mientras que en los volúmenes principal y subsidiarios la predominación de esta dirección está enfatizada por los muros de los flancos.

La estructura espacial de este piso es mucho más compleja de lo que parece a primera vista, y contiene una revisión de estas asunciones iniciales. Se hace evidente la naturaleza de los canales de modillones; la bóveda del comedor introduce una fuerza lateral, mientras que las posiciones de la escalera principal, el hueco y la biblioteca, reafirman la misma dimensión. De esta forma, los planos de la fachada pueden sufrir una profunda modificación de la extensión del espacio que vemos que ahora se parece a la estratificada sucesión de espacios llanos sugeridos por la apariencia externa.

Puede decirse mucho de una lectura de los volúmenes internos en relación con los planos verticales; y pueden revelarse características similares de una interpretación posterior en relación a los planos horizontales y los pisos. Así después de reconocer que un piso no es un muro y que los planos no son cuadros, podemos examinar estos planos horizontales de la misma forma en que hemos examinado la fachada volviendo a seleccionar *«Las tres caras»* como punto de partida. Podemos ver

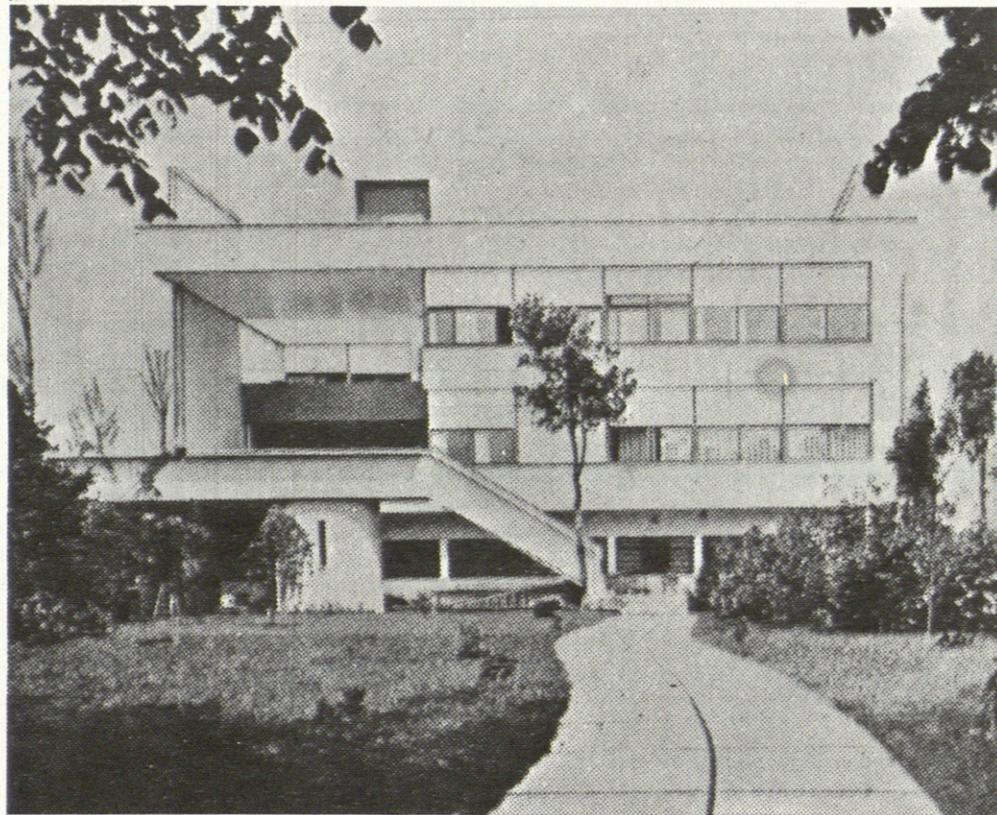


Fig. 10: Garches: Fachada del jardín

nos real) plano que se encuentra detrás de él, nos damos cuenta de que se efectúa ahí una transparencia, pero no a través de la ayuda de una ventana, sino al ser conscientes de los conceptos primarios que *se interpenetran sin destruir sus ópticas*.

Estos dos planos no son todo; un tercero y una superficie paralela, igualmente distinta, se encuentran introducidos y atribuidos, definiendo el muro

lieve. De sus tres paneles (que se superponen, ensamblan y se excluyen e incluyen alternativamente), dos se complementan en una relación profunda casi equivalente, mientras que el tercero constituye un bastidor exponiendo una localización que, a la vez, avanza y retrocede. Le Corbusier reemplaza, en Garches, el interés de Léger por el plano pictórico por una visión muy desarrollada hacia el punto de vista fron-

un complemento del plano del cuadro de Léger en los tejados del cobertizo y del pabellón elíptico, en el acabado de los muros abiertos y en el pico de un curioso gazebo, todo contenido en la misma superficie. Ahora, el segundo plano es el tejado de la terraza mayor y el espacio de bastidor es el corte en este canal que conduce al ojo hacia la terraza del fondo. Si consideramos la organización del piso principal, se pueden encontrar paralelos semejantes. Aquí, el equivalente vertical del espacio profundo está introducido por el doble peso de la terraza exterior y por el hueco que conecta el salón con la entrada; y, de la misma forma en que Léger alarga las dimensiones espaciales desplazando las esquinas interiores de sus paredes exteriores, Le Corbusier sobrepasa el espacio de su área central.

Esta casa es, de parte a parte, la contradicción de las dimensiones espaciales que Kepes reconocía como característica de la transparencia. Existe una dialéctica continua entre el hecho y la deducción. La realidad del espacio profundo está constantemente opuesto a la inferencia del espacio poco profundo; y por medio de la tensión resultante se ven forzadas todas las interpretaciones. Nos llama la atención las cinco acodaduras de espacio que dividen, de parte a parte, cada dimensión vertical al volumen del edificio, y las cuatro acodaduras que lo cortan horizontalmente; y, de las continuas interpretaciones fluctuantes, puede resultar este emparrillado del espacio.

Estos refinamientos cerebrales son muy queridos de la Bauhaus, son atributos de una estética de materiales que es apta para resultar intolerable. En el ala taller de la Bauhaus hay una transparencia literal que Giedion ha sido el primero en aplaudir, y en Garches hay una transparencia fenomenológica que ha llamado nuestra atención. Si con alguna razón ha sido posible correlacionar los hallazgos de Le Corbusier a los de Fernand Léger, con igual justificación podemos señalar una serie de preocupaciones comunes en la forma de expresión de Gropius y de Moholy-Nagy.

Moholy siempre estuvo preocupado con la expresión del vidrio, del metal, de las sustancias reflejantes y con la luz; y Gropius, al menos en los años veinte, puede parecer que estuvo preocupado, de igual forma, con la idea de utilizar materiales debido a sus cualidades intrínsecas. Puede decirse que

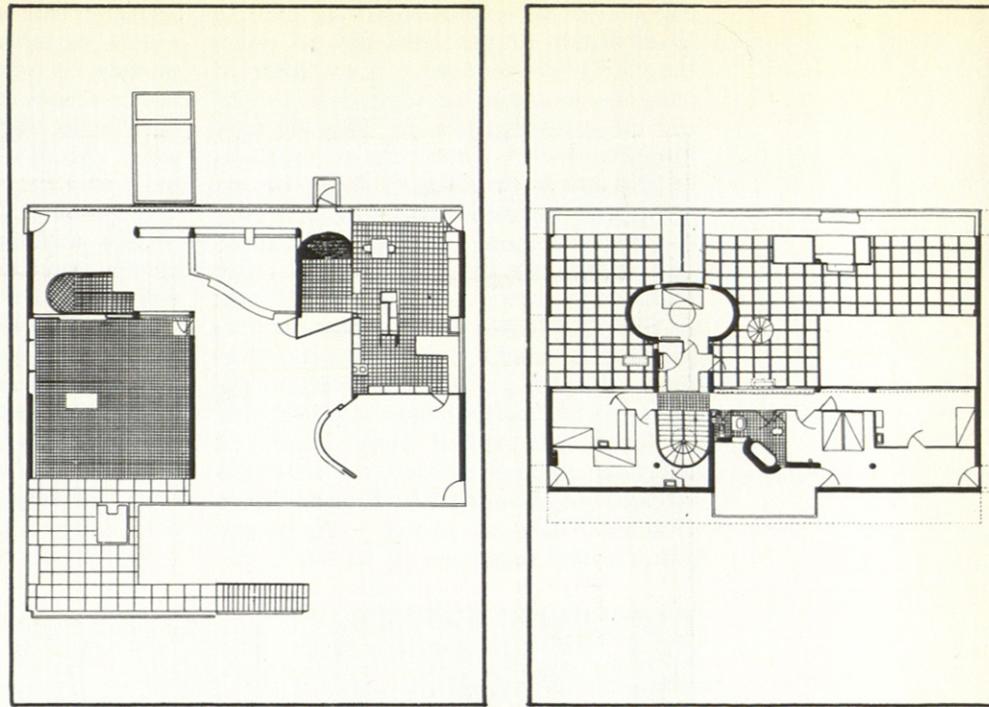


Fig. 11: Garches: Planos del primer piso y azotea

ambos recibieron un cierto estímulo de los experimentos de De Stijl y del constructivismo ruso; pero ninguno quiere aceptar algunas de las otras conclusiones parisinas.

Fue en París donde, aparentemente, el *descubrimiento* cubista del espacio poco profundo fue explotado más completamente, y fue allí donde mejor se entendió en su totalidad la idea del plano del cuadro como un campo uniformemente activado. Con Picasso, Braque, Gris, Léger y Ozenfant nunca somos conscientes de que el plano del cuadro juegue un papel pasivo. Tanto éste como el espacio negativo, los objetos colocados sobre él, y el espacio positivo, están revestidos con una capacidad igual de estímulo. Esta condición, fuera de la Escuela de París, no es típica, aunque Mondrian, un parisino de adopción, constituya una excepción y Klee otra. Pero si miramos cualquier obra representativa de Kandinsky, Malevich, El Lissitsky o Van Doesburg, puede revelarnos que estos pintores, como Moholy, apenas sienten la necesidad de dar alguna matriz distintiva para sus objetos principales. Son propensos a aceptar una simplificación de la imagen cubista como composición de planos geométricos, pero están dispuestos a renegar la comparable abstracción cubista del espacio. Por

estas razones sus cuadros nos ofrecen composiciones que flotan en una atmósfera infinita, en un hueco naturalístico, sin ninguna de las ricas estratificaciones parisinas de volumen. Y la Bauhaus puede aceptarse como su equivalente arquitectónico.

De esta forma, en el complejo Bauhaus apenas somos conscientes de la presencia de estratificación espacial aunque la hayamos presentado como una composición de edificios cuyas formas como planchas sugieren la posibilidad de una lectura del espacio por acodos. El primer piso puede sugerir un encadenamiento del espacio en una dirección a través de los movimientos del edificio de dormitorios, de las oficinas administrativas y del ala del taller. El piso bajo sugiere un movimiento de espacio en el otro sentido, a través del movimiento contrario de los pasillos, las clases y el ala del auditorio. No se expresa ninguna preferencia por una dirección, y se resuelve el dilema como debía ser dando prioridad a los puntos de vista diagonales.

Igual que Van Doesburg y Moholy evitaban la frontalidad, Gropius también lo hizo, y esto es importante; mientras que las fotografías publicadas sobre Garches tienden a minimizar factores de recesiones diagonales, casi todas las fotografías publicadas de la

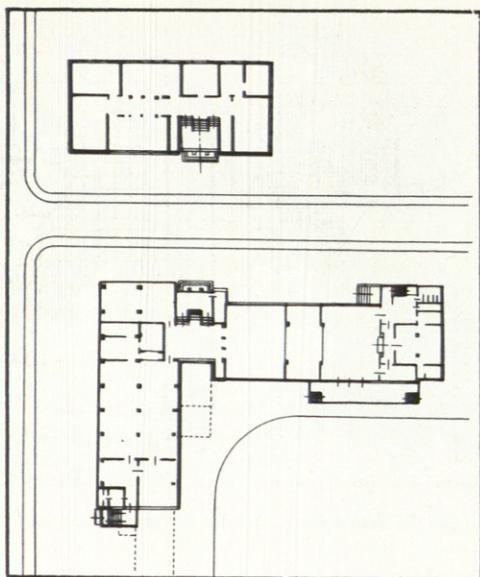


Fig. 12: Bauhaus: Planos del primer y segundo piso

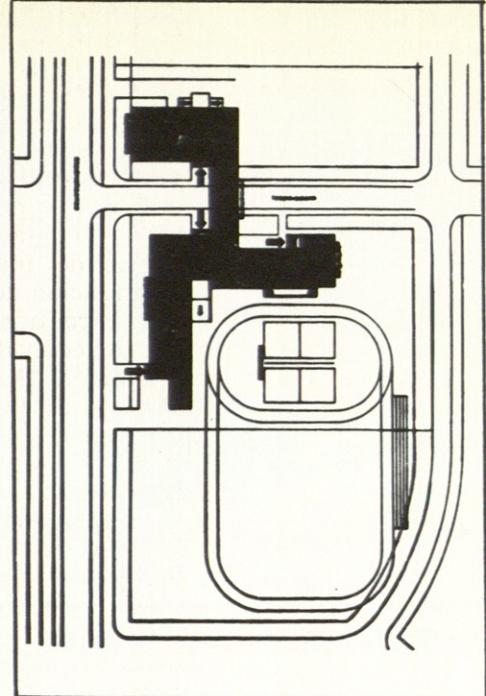
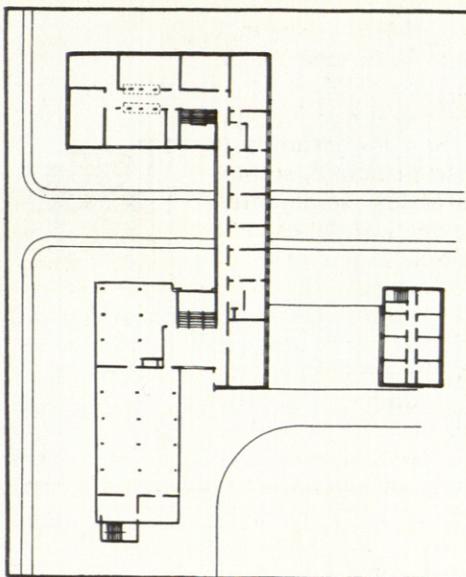


Fig. 13: Bauhaus: Plano del solar

Bauhaus tienden a realzar precisamente estos factores. La importancia de estos puntos de vista diagonales de la Bauhaus está constantemente reafirmada por la esquina translúcida del ala del taller y por formas tales como los balcones de los dormitorios y el bloque saliente sobre la entrada a los talleres, modelos que para entenderlos requieren una renuncia del principio de frontalidad.

La Bauhaus revela una sucesión de espacios pero apenas *una contradicción de las dimensiones espaciales*. Gropius, fiándose del punto de vista diagonal, ha exteriorizado los movimientos opuestos de su espacio, les ha permitido que vuelen hacia el infinito; y al no querer atribuir nunca a ninguno de ellos una diferencia significativa de calidad ha prohibido las posibilidades de una potencial ambigüedad. De esta forma, sólo los contornos de sus bloques asumen un carácter parecido a la acodadura; pero estas acodaduras de construcción apenas actúan como sugeridoras de una estructura acodada o de algún espacio interno o externo. Al estarle denegada la posibilidad de penetrar un espacio estratificado que está definido por planos reales o por sus proyecciones imaginarias el observador tampoco tiene la posibilidad de experimentar el conflicto entre un es-

pacio que está explícito y otro que está denotado. Debe sentir la sensación de mirar a través de un muro de vidrio y así, quizás, pueda ver el exterior y el interior del edificio simultáneamente; pero, al hacerlo, también debe ser consciente de muchas de las sensaciones equívocas que se derivan de la transparencia fenomenológica.

El proyecto de 1927 de la Liga de Naciones de Le Corbusier, igual que la Bauhaus, posee elementos y funciones heterogéneas que llevan a una organización extendida y a la apariencia de un modelo que ambos edificios tienen en común: el angosto bloque. Pero las similitudes vuelven a cesar aquí; ya que mientras los bloques de la Bauhaus son de forma muy parecida a las composiciones constructivistas, en la Liga de Naciones estos mismos bloques definen un sistema de estriaciones casi más rígidas que las de Garches.

En el proyecto de la Liga de Naciones, la extensión lateral caracteriza las dos alas principales del Secretariado, cualifica la biblioteca y el área de archivos, vuelve a estar enfatizado por el muelle de entrada y por los salones del edificio de la Asamblea General, y casi domina el mismo auditorio. La introducción del vidriado a lo largo de los muros laterales distorsionan, aquí,

el foco normal del hall e introducen la misma dirección transversal. La relación contraria del espacio poco profundo es una proposición muy asertiva. Está magistralmente sugerida por una forma romboide cuyo eje principal atraviesa el edificio de la Asamblea General y cuyo perfil está comprimido por una proyección del volumen del auditorio hacia las calles cercanas del *cour d'honneur* (fig. 14). Pero otra vez, como en Garches, las insinuaciones de profundidad inherentes a este modelo están retraidas consistentemente. A lo largo de la línea de su eje mayor se suceden un corte, un desplazamiento y unos escurridizos caminos laterales; y su espacio está repetidamente señalado y destruido por una serie de referencias laterales (árboles, circulaciones, el ímpetu de los propios edificios), por lo que finalmente, y a través de una serie de deducciones positivas y negativas, el esquema entero se convierte en una especie de debate monumental, en una discusión entre un espacio real y otro ideal.

Podemos hacer como si el Palacio de la Liga de Naciones se hubiera construido y un observador siguiera el camino axial hacia el auditorio. A la fuerza, se expone a la atracción polar de su entrada principal. Pero el bloque de árboles que interceptan su visión

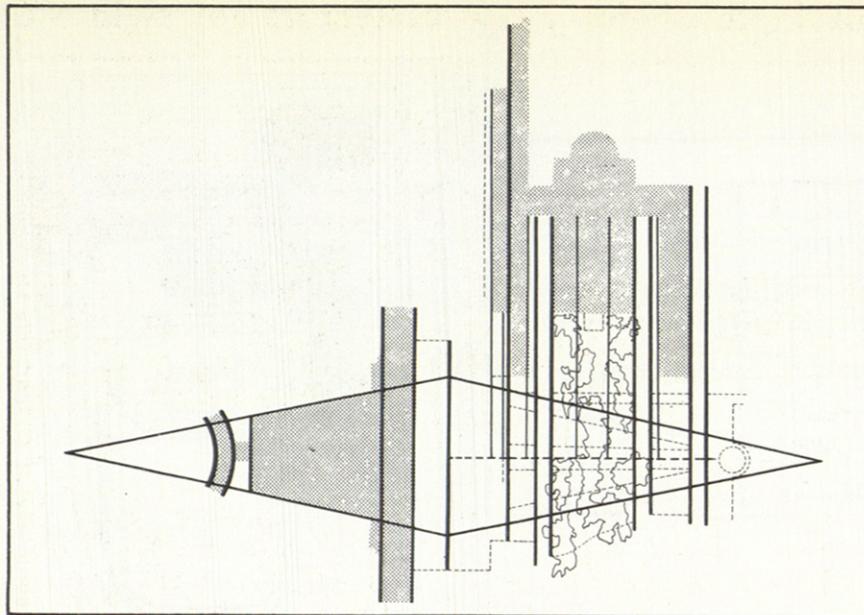


Fig. 14: Plano de la Liga de Naciones

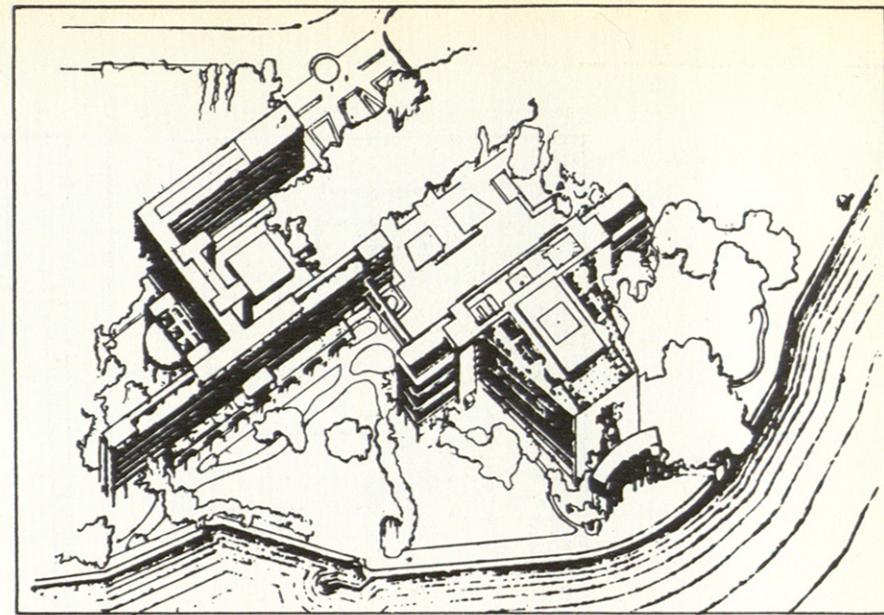


Fig. 15: Liga de Naciones: Vista axonométrica

introducen un desvío lateral del interés, tanto que se irá dando cuenta de la relación existente entre el edificio de oficinas del costado y el parterre del fondo, y después verá la relación entre el camino que cruza y el patio del Secretariado. Y una vez dentro de los árboles, bajo la profunda sombra que dan, se establece una tensión posterior: el espacio modulado hacia el auditorio está definido y se interpreta como una proyección del archivo y la biblioteca. Y cuando el observador tiene a los árboles como un volumen a sus espaldas, se encuentra en una profunda terraza enfrente del pasillo de entrada pero separado de él por una hendidura de espacio tan completa que sólo por el poder propulsivo del camino que recorre, puede cruzarla. Y sin más restricciones en su arco de visión, se le ofrece el edificio de la Asamblea General en toda su extensión; pero desde un punto tal, que la mirada se desliza a lo largo de la fachada y es inducida oblicuamente hacia los jardines y el lago al fondo. Y el observador puede volverse y mirar los árboles que acaba de dejar, el deslizamiento lateral del espacio está determinado y enfatizado por los mismos árboles y el camino que cruza y lleva a los archivos. Si el observador es un hombre de moderada sofisticación, y si le puede sugerir que la penetración de una pantalla o de un volumen de árboles por un camino es penetrar volúmenes y

pantallas similares, entonces la terraza, por inferir sobre donde está, no se convierte en un preludio al auditorio, como sugiere su relación axial, sino en una proyección de los volúmenes y de los planos del edificio de oficinas con el que se encuentra alineado.

Estas estratificaciones, que están proyectadas por formas en las que el espacio está construido sustancial y articuladamente, son la esencia de esta transparencia fenomenológica que se señaló como característica de la tradición post-cubista. Nunca se advirtió como característica de la Bauhaus, ya que, obviamente, manifiesta una concepción del espacio totalmente diferente. Le Corbusier en el proyecto de la Liga de Naciones provee al observador de una serie de localizaciones casi específicas; mientras que en la Bauhaus se encuentra sin tales puntos de referencia. El vidriado del proyecto de la Liga de Naciones, aunque sea vidriado extensivamente, apenas tiene importancia capital excepto en el auditorium. En el Palacio de la Liga de Naciones las esquinas y los ángulos son asertivos y están definidos; en la Bauhaus, Giedion nos dice que están *desmaterializados*. En el Palacio de la Liga de Naciones el espacio es cristalino, pero en la Bauhaus la *translucidez cristalina* del edificio viene dada por el vidriado. El cristal, en el Palacio de la Liga de Naciones, da una superficie tan definida y tirante como la piel de un

tambor, pero en la Bauhaus los muros de vidrio *caen de uno a otro, fundiéndose unos a otros, envolviéndose alrededor del edificio*, y actuando de otras formas, tales como la ausencia de plano que contribuye al proceso de liberar el edificio que domina ahora la escena arquitectónica⁹.

Pero en vano intentaremos encontrar una liberación en el Palacio de la Liga de Naciones. No muestra deseo alguno por borrar distinciones violentas, los planos de Le Corbusier son como cuchillos que parten proporcionalmente el espacio. Si atribuimos al espacio las cualidades del agua, este edificio sería como una presa que contiene el espacio, embarcándolo, tunelándolo, acanalándolo y derramándolo finalmente en los jardines informales a lo largo del lago. En contraste, la Bauhaus, aislada en un mar de perfiles amórficos, es como un arrecife bañado suavemente por una plácida marea.

La explicación anterior ha servido para clarificar el *milieu* espacial en que se produce la transparencia fenomenológica. No se intenta sugerir que la transparencia fenomenológica sea un constituyente necesario de la arquitectura moderna, ni que su presencia deba ser utilizada como tornasol para el análisis de la arquitectura ortodoxa. Se intenta, simplemente, dar una caracterización de las especies, y prevenir, también, contra la confusión de las especies.

⁹ Siegfried Giedion: *op. cit.*, pág. 489. Walter Gropius. New York, 1954, págs. 54 y 55.

El presente artículo forma parte del libro del autor *Manierismo y Arquitectura moderna y otros ensayos*, publicado en su versión castellana por Gustavo Gili.