

Carlos Labarta

Paisaje, memoria y proyecto moderno

La situación contemporánea ofrece un amplio marco de posibilidades para los arquitectos, a menudo confundidos por la urgencia de producir o por la innata complicación del momento presente alimentada, a su vez, por las olas cambiantes de la crítica. En este contexto de producción globalizada cobra interés repasar episodios vinculados a la arquitectura moderna en los que, precisamente, el encuentro con la memoria, y su paisaje, supusieron una fuente de conocimiento y creación arquitectónica, además de, en algunos casos, un punto de inflexión sin retorno en la trayectoria de sus autores. Así, el paisaje de la memoria, unido a la búsqueda de las tradiciones profundas, se convierte en inductor de la transformación y, para algunos, evolución del proyecto moderno. Las miradas hacia lo primitivo, incluso lo anónimo, alimentan nuevas orientaciones del proceso creativo en la búsqueda de una arquitectura intemporal y universal. Y esas miradas surgen fundamentalmente del encuentro del arquitecto con otras realidades, a través de los viajes o de la evocación de

su propia experiencia. Como recuerda Juhani Pallasmaa «toda obra artística de calado parece tener su origen en el terreno autobiográfico de los recuerdos, las experiencias y las luchas personales»¹. En el fondo, la propia memoria, y su paisaje, como manantial creativo.

Son múltiples las trayectorias arquitectónicas que han evolucionado su proceso creativo desde la búsqueda de los orígenes. Entre los arquitectos del ámbito de la modernidad cabe recordar sintéticamente varios ejemplos en los que la evocación de las tradiciones marcan su evolución. La esencial construcción del paisaje en Asplund y Lewerentz refiere a la memoria acumulada del paisaje primitivo nórdico e investiga en la creación de un paisaje cósmico desde el sentido simbólico de los elementos arquitectónicos y naturales. Pero, al mismo tiempo, junto a las claves de la memoria del paisaje próximo cabe referir a otros, más lejanos geográficamente pero igualmente determinantes en la formación de la memoria visual, como los paisajes de pastoreo

1 Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad*, «la cimbra 8», Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010, texto de contraportada.

2 Cfr. «La ventana de la reflexión. El silencio del yo», capítulo VI, de Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, «arquithesis 10», Fundación Caja

de Arquitectos, Barcelona, 2002, pp. 97-114.

3 José Ignacio Linazasoro, «En torno a Lewerentz», en *Otras vías. Homenaje a Lewerentz*, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Demarcación de Ávila, 2006, p. 13.

4 Íbidem, p. 14.

5 Carlos Puente, «Caminos secundarios», en *Otras vías. Homenaje a Pikionis*, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Demarcación de Ávila, 2005, p. 22.

6 Pikionis, Dimitris, cit. por Carlos Puente, íbidem, p. 23.

fotografiados por Asplund en su viaje a Italia, o las calles de Pompeya por él visitadas, para comprender el trazado del paisaje del Cementerio del Bosque de Estocolmo, 1917–1940. Igualmente podemos recordar la fotografía de la vía de los Sepulcros de Pompeya, tomada por Lewerentz, para visualizar los ecos de su relación con el camino de ascenso hacia la Cruz del mismo Cementerio; o las piedras rugosas del Palacio Pitti en Florencia fotografiadas también por Lewerentz evocadas en los muros del acceso. Más allá de los obvios parecidos me interesa resaltar la influencia que esta visita a la propia historia de la arquitectura, y a sus paisajes, tuvo en sus autores y cómo la construcción de la memoria acumulada en el arquitecto incide en su evolución creativa².

La búsqueda de una arquitectura intemporal y universal resume también el objetivo de los silencios de Lewerentz con los que pudo transmitir «antiguos saberes casi connaturales a la naturaleza humana»³ a la vez que «mediante una arquitectura aparentemente sobria y muda, había evocado los orígenes, el sentido primero de las cosas»⁴. Sus desvelos, apartado de la docencia o de la crítica arquitectónica y de los escritos —sus diálogos los establecía con los ladrillos—, se orientaban a profundizar en la esencia de los lugares y de los espacios creados, precisamente, para posibilitar el enfrentamiento del hombre con su propia naturaleza.

De igual forma el arquitecto griego Pikionis protagonizó una evolución en su trayectoria desde posiciones modernas hacia la búsqueda de la tradición, como si el logro de una arquitectura canónicamente moderna no fuera suficiente y sus anhelos buscaran responder a verdades más profundas. «Ese mismo año, 1933, Pikionis termina en Atenas la escuela del Licabeto, canónicamente moderna. El mismo Pikionis nos cuenta: «Cuando estuvo terminada no me sentí satisfecho»⁵. Su voluntad de comprender y aprehender el mundo que le rodea y recrearlo, sumando en él el paisaje de su propia experiencia, alienta su obra. Como dirá sintéticamente: «Siento dentro de mí una necesidad acuciante: la de encontrar la única, indivisible tradición del mundo»⁶. Así se comprenden las largas conversaciones con las piedras que alfombran el acceso hacia la Acrópolis y sobre las cuales proyectó su propia memoria.

MEMORIA DE LO VERNÁCULO Y PRIMITIVO EN LA TRANSFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA DE LE CORBUSIER

El final de la década de los veinte y comienzo de los treinta supone el origen de la transformación que la obra y el pensamiento de Le Corbusier van a experimentar. Podemos recordar sus palabras en 1917: «La obra de arte no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgá-



Sigurd Lewerentz, Vía de los Sepulcros en Pompeya, Museo de Arquitectura, Estocolmo



Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz, Cementerio de Estocolmo, 1917-40

nica, pintoresca, sino al contrario generalizada, estática, expresiva de lo invariante» (Le Corbusier y Amedée Ozenfant). Pero cuando el periodo purista llegaba a su culminación con la Ville Savoie (1929-31) acontecimientos paralelos iban a determinar la evolución de su arquitectura, confrontando en los mismos años la formulación de la arquitectura moderna y sus cinco principios con la experiencia de las tradiciones.

La figura de Blaise Cendrars, original también de La Chaux de Fonds el mismo año de 1887, y su viaje a Latinoamérica en 1924 tendrán influencia en su amigo Charles Edouard Jeanneret quien, siguiendo sus pasos,

se traslada al continente americano en 1929. En octubre de ese año visita diversas ciudades, (Buenos Aires, Asunción, Montevideo, Rio de Janeiro, Sao Paulo) pronuncia conferencias y entra en contacto con arquitectos y artistas sudamericanos. De esta experiencia, podemos destacar tres manifestaciones interesantes para entender su cambio de actitud⁷.

En primer lugar los dibujos que Le Corbusier produjo durante el viaje y que pueden agruparse en analíticos y proyectuales. Los primeros nos revelan nuevos intereses por la geografía y el lugar denotando una referencia que hasta entonces no era considerada; por la

7 Notas del curso *Arquitectura latinoamericana*, del profesor Fernando Pérez Oyarzun, Graduate School of Design, Harvard University, primavera 1990.



Sigurd Lewerentz, detalle de la fachada de la iglesia de San Marcos, Bjorkhagen, Estocolmo, 1956-60



Dimitri Pikionis, accesos a la Acrópolis, 1954-58

figura humana que no tenía cabida anteriormente en la pintura purista referida a objetos y, finalmente, interés en colores locales y en cualquier tipo de suceso regional. En los dibujos proyectuales observamos cómo Le Corbusier pensaba en comprobar sus nuevas visiones en edificios tal como observaremos en la Casa Errázuriz.

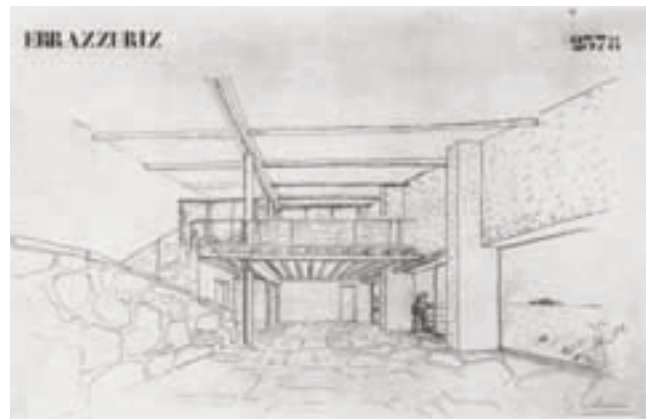
La segunda manifestación la encontramos en los contactos humanos (Blaise Cendrars, Victoria Ocampo, Josephine Baker, Lucio Costa...) que generaron una interrelación Europa-Latinoamérica de la que surgirá una clara conciencia de identidad cultural en el continente americano dentro de la arquitectura moderna, quizá hasta ahora poco considerada por la crítica internacional.

Y la tercera, y última, refiere a los cambios de actitud en el pensamiento de Le Corbusier y que pueden concentrarse en:

- Relevancia e interés por los hechos geográficos.
- Cierta sentido de lo tradicional ligado a lo vernáculo comenzó a formar parte del pensamiento de Le Corbusier, lo que le acompañará en toda la evolución de su obra.
- La presencia de la realidad urbana como hecho y no como planteamiento utópico, quizá como consecuencia de la posibilidad de planeamiento urbano y de laboratorio que ofrecía la realidad latinoamericana.
- Transición desde una posición sistemática y dogmática a una situación permisiva y flexible.
- El modo de pensamiento racional permite e incluso se transforma por la presencia de la realidad poética en su encuentro con lo vernáculo. A lo mejor las cosas no tenían que ser, sino que podían ser.



Le Corbusier, Ville Savoie, Poissy, 1928-31



Le Corbusier, Casa Errázuriz, Chile, 1930

Las consecuencias de este giro producido en la trayectoria de Le Corbusier se manifiestan en su producción arquitectónica inicialmente en la Casa Errázuriz (1929-1930) si bien nunca llegó a ser construida como él la proyectó. La historia no ha podido revelar el porqué de la no construcción de la casa tras mandar al embajador Errázuriz los planos y escritos de la misma en 1930. El lugar de la vivienda en la costa norte chilena, El Zapallar, nunca fue visitado personalmente por Le Corbusier. La razón última por la que el patrón Errázuriz negó el proyecto es una incógnita y una convencional arquitectura en manos de Carlos de Landa fue finalmente construida.

Los mismos años que se construía Ville Savoie los cinco puntos o principios de arquitectura recientemente consagrados se matizaban por el encuentro de Le Corbusier con la realidad de lo vernáculo y lo primitivo. La importancia de este momento está fuera de toda duda y

marcará un cambio en la trayectoria del arquitecto. Los primeros dibujos para la casa refieren a su proyecto de Casa Citroën pero en seguida va a manejar elementos locales como el tejado inclinado, la manifestación de la pesadez del muro con distintas proporciones de dinteles según una ley constructiva y tectónica, el uso de materiales autóctonos como la teja, la piedra o la madera. La construcción vernácula es aceptada como una nueva modalidad de expresión. Aunque había utilizado antes paredes cruzadas de carga, nunca había explotado un uso abstracto del material, que también hubiera sido posible, pero que en orden a conseguir una mayor identificación con el lugar y la tradición es rechazado.

La visita de Le Corbusier a América coincidió curiosamente con el congreso de CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) sobre «Die Wohnung Fur das Existenzminimum» que se celebró en Frankfurt

8 Los viajes de Le Corbusier por España han sido objeto de la atención de investigadores. Entre ellos es obligado referirse al profesor Juan José Lahuerta quien con su estudio *La Spagna di Le Corbusier* (Electa, Milán, 2001), nos ha abierto los múltiples itinerarios del maestro. Igualmente es preciso referirse al capítulo «Le Corbusier en Espagne. Les voyages au Levant et a Majorque», del profesor

Xavier Monteys, en AA vv, *Le Corbusier et l'Espagne*, VII Reencontre de la Fondation Le Corbusier, 21-23 octubre 1996.

9 Para ampliar estos temas, cfr. Carlos Labarta, «Le Corbusier, conferenciante y viajero: el itinerario como verdad. 1928-1931», en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Actas Preliminares del Congreso Internacional, Escuela de

Arquitectura, Universidad de Navarra, T6 Ediciones, 2010, pp. 417-430.

10 Le Corbusier, *Sketchbooks. Vol. 1, 1914-1948*, The Architectural History Foundation-The MIT Press-Fondation Le Corbusier, Nueva York- Cambridge, Massachusetts-París, 1981, documento 425 (trad. del autor).



Carnet B7, ESPAGNE ROUTE 31 b, Documentos W1-1-414/427-001

en las oficinas de Ernst May. Pierre Jeanneret presentó su trabajo junto a Le Corbusier sobre el análisis fundamental del problema de la vivienda mínima. Le Corbusier había comenzado una nueva búsqueda que tras la visita a América intentaba conciliar los mundos de la modernidad y la tradición local. No es de extrañar su temor a que este inicio de búsqueda de conciliación no fuera entendido. Así en la carta que escribe a su cliente le advierte de la necesidad de no leer superficialmente su propuesta: «No se sorprenda por la ligera imagen tradicional de nuestro proyecto... (continúa explicándole el proyecto)... Le digo esto para que sepa que los planos que le mandamos representan una verdadera solución de arquitectura, a pesar de la apariencia de la que hablo al principio de la carta.»

Junto al viaje a Latinoamérica Le Corbusier obtiene confirmación a sus nuevas inquietudes con sus viajes a España⁸. La contradicción interna que el arquitecto advierte a finales de la década de los veinte se explicita también con nitidez tanto en sus apuntes de viaje como en los pensamientos que transmite en la carta a su madre desde España⁹. En el pensamiento lecorbuseriano la ruta sugiere la permanencia en la verdad y los múltiples encuentros le conducen a la transición del dogma a la evolución. El recorrido por España provoca en él una reacción



Le Corbusier, Villa de Mme. Mandrot, Le Pradet, France, 1930

contra la conciencia maquinista derivada del deslumbramiento por la realidad permanente e intacta a lo largo de los siglos.

Esta profunda revisión, incluso de sus propios postulados, lleva a Le Corbusier a explicar con claridad en sus apuntes a mano, sobre un dibujo de un campesino a lomos de una burra, cómo «un historiador generoso encontraría, a lo largo de la ruta de España, la materia total de la sociedad premaquinista, costumbres e instituciones en el estado de pureza y plena floración»¹⁰.

Le Corbusier en sus cuadernos de viajes, dibujando las vernáculas realidades que visita, nos proporciona una actitud extremadamente importante: la administración intuitiva de la belleza. Para él la salud del destino humano implica el cuerpo, el corazón y esta condición de administrar intuitivamente la belleza, condición educada desde la observación y aprehensión crítica de la realidad. El viaje le guía a modificar su comprensión de la eficacia y la economía, apelando a un estado alejado de la codicia, lo que nos llevaría a la serenidad. Le Corbusier escribe «serenité», como resultado de las formas de vida que encuentra en España, que le descubren el equilibrio corporal entre trabajo y descanso en una economía de fertilidades. De este modo, los atributos de la forma moderna, eficaz, justa, económica, pueden entenderse como consecuencia de esa manera

instintiva de comprender la belleza y que encuentra su origen en las realidades percibidas en el viaje, expresadas con precisión e intensidad en sus notas.

Estos años son críticos en la transformación de su trayectoria y una nueva sensibilidad acompañará a Le Corbusier desde la Casa Mandrot, 1931 —acaso la primera muestra de la misma—, hasta el final de sus días. Esta transformación ha sido analizado por Frampton desde el valor del retorno a elementos primarios como impulsores en la transformación de su obra. «Esta ruptura de la dogmática estética del purismo (ya anticipada en la pintura de Le Corbusier en 1926) coincide con el punto conceptual en su carrera en el que comenzó a abandonar su fe en las obras *inevitablemente* benefactoras de una civilización de época maquinista»¹¹. Igualmente refiere a una faceta surrealista en la imaginación de Le Corbusier cuyo origen se encuentra en la vuelta del arquitecto a lo vernáculo: «Esta sensibilidad surrealista (veáanse Magritte y Piranesi) está latente en todo el retorno de Le Corbusier a lo vernáculo, desde la Casa Mandrot de 1931 a la capilla de peregrinación de Ronchamp, construida a mediados de la década de 1950»¹².

Esta búsqueda entre la vanguardia y el regreso al origen, al encuentro con lo primitivo queda sintetizado en la casas que los propios maestros modernos se construyen para sí mismos. En definitiva, la utilización primitiva de pocos elementos y de procedimientos rudimentarios coincide con la reducción a lo más preciso, a lo abstracto y universal que encontramos en las preocupaciones de las vanguardias. Así, por ejemplo, Asplund se construye su casa de vacaciones en 1937, una obra de madurez, que sólo podrá disfrutar dos años antes de su muerte, y que evoca una naturalidad y decoro afianzadas por la posición de la casa humildemente protegida por la roca. O Aalto se construye su

casa experimental en Muuratsalo, 1953, reinterpretando, simultáneamente, el patio mediterráneo y el paisaje nórdico, evocando, de este modo, una multiplicidad de orígenes en su búsqueda universal. Recordando la planta de la casa en el paisaje finlandés podríamos referir a una cometa de tradiciones. Pero la expresión más intensa en esta búsqueda nos la ofrecerá, nuevamente, el maestro Le Corbusier con su *Petit Cabanon*, síntesis de la relación de un hombre con un lugar, con un amigo y, finalmente, consigo mismo. O, dicho de otra manera, la expresión, libre al fin, de la cabaña del primer arquitecto global. En 1952, cuando se construye el cabanon, Le Corbusier tenía 65 años. Desde los años treinta pasaba sus vacaciones en la Costa Azul, en la casa que Eileen Gray proyectara para Badovici. Y, cuando construye su cabaña con las medidas armónicas de el *modulor*, es consciente de que, al mismo tiempo que inauguraba la condición de arquitecto global¹³ —trabaja en La Tourette, viaja a Chandigarh, regresa de Bogotá, finaliza L'Unité de Marsella— se recluía en un íntimo refugio, en una nueva síntesis aparentemente contradictoria. Porque el artefacto, en el que las piezas encajan con la precisión de un reloj, a la vez, un prototipo, es decir, expresión de aquello que puede ser repetido, y una cabaña, esto es, expresión de lo personal, fundiendo la construcción seriada con la expresión de la elementalidad vernacular. Como nos relata Anna Martínez¹⁴ «a finales del mes de julio de 1952, *Le Cabanon* será trasladado por mar desde Ajaccio hasta Niza y de allí en tren hasta la estación de Roquebrune-Cap Martin, desde donde Rebutato se encargará de asentararlo en su emplazamiento definitivo, encima de una base de hormigón». El amigo fiel, el dueño del chiringuito L'Étoile de Mer, el compañero con el que quiso hacer doce cabañas de «volumen alveolar» de 226x226x226 cm, le ayuda a instalar su hogar, origen y fin de sus búsquedas plásticas y personales.

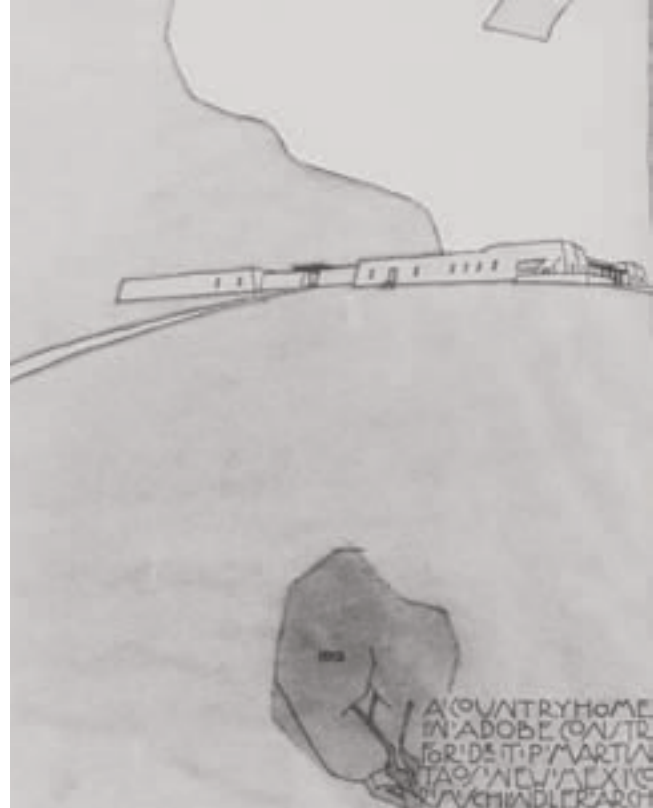
11 Kenneth Frampton, «Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960», en *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 226.
12 *Ibidem*, p. 227.

13 Beatriz Colomina, «Toward a global architect / Hacia un arquitecto global», en Craig Buckley y Pollyanna Ree (eds.), *Architects' Journeys / Los viajes de los arquitectos*, GSAPP Books-T6 Ediciones, Nueva York-Pamplona, 2011, pp. 20-49.

14 Anna Martínez Durán, *La casa del arquitecto*, tesis doctoral inédita, director profesor Helio Piñón, Escuela de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 2007, p. 119.



Rudolph M. Schindler, dibujo, Nuevo México, 1915



Rudolph M. Schindler, Casa Martin, Nuevo México, 1915

SCHINDLER Y LA MEMORIA EVOCADORA DE LOS ORÍGENES

Schindler, siguiendo los pasos del viaje que antes había hecho Loos, y fascinado por el Wasmuth Portfolio, 1910, de Wright, se traslada a Chicago en el crítico año de 1914. Pero será un nuevamente un viaje, y el consiguiente encuentro con la realidades originales, el que realmente condicione su arquitectura. Hacia finales de 1915 Schindler emprendió un largo viaje en tren a Nuevo México, Arizona y California quedando fuertemente impresionado por la arquitectura vernácula. Su formación vienesa

y las enseñanzas de sus maestros Wagner, y fundamentalmente Loos quien ya le había aleccionado sobre la variedad de la tecnología constructiva americana, quedan progresivamente matizadas por la experimentación de unas nuevas realidades. En esa búsqueda el viaje por el Oeste americano le permite a este centroeuropeo apasionado asumir en plenitud el mensaje que le dictaban los aires del sur. Con su cámara, como nos recuerda Esther McCoy, fue recogiendo las imágenes de San Francisco y San Diego pero «fue en Nuevo México donde encontró lo

que posteriormente describiría como las primeras casas americanas que se enraízan con la tierra sobre la que se asientan»¹⁵.

A partir de la gran cantidad de fotografías de edificios de Santa Fe y Taos y de su colección de apuntes de viaje podemos advertir el cambio de tendencia de sus intereses plásticos. En cierta forma, su positiva respuesta a estas estructuras primitivas, de gruesas paredes, ilustra la contradicción interna que no pocos protagonistas del Movimiento Moderno, experimentaron entre su formación inicial, la aprehensión de los postulados modernos y su respuesta a nuevas estructuras visuales. En su manifiesto de 1912 Schindler ya había escrito: «Nuestra eficiente forma de utilización de los materiales ha eliminado la masa estructural plástica». Masa que, ahora, parecía regalarle la realidad del paisaje que visitaba.

Un ejemplo temprano y admirable de esta pasión por las realidades vernáculas será su proyecto de la Casa Martin en Taos, Nuevo México, 1915. Una primera lectura superficial de su proyecto nos llevaría a catalogarlo exclusivamente de pintoresco. Desde la distancia, como se observa en la perspectiva dibujada por el arquitecto, los gruesos muros de adobe le confieren un aire tradicional próximo al mimetismo populista. En realidad el edificio no se agota en esta lectura. La irregularidad y el pintoresquismo usual en las construcciones tradicionales de Nuevo México fueron completamente transformadas en las manos de Schindler. En la Casa Martin, la propia estructura, los muros circundantes, las piscinas, los jardines y el patio central son rígidamente simétricos— una simetría que en carácter era a la vez wagneriana y wrightiana. Una constante en la obra de Schindler será la inserción de la contradicción que aporta lo inesperado frente a los cánones establecidos. En esta casa, donde la fluidez asimétrica característica

de los movimientos vernáculos parecía evidente, el arquitecto austriaco-californiano opta por contraponer al lirismo que de por sí y potencialmente transmiten las construcciones vernáculas el rigor de la geometría patrimonio de la arquitectura académica. Así, a pesar de la plasticidad que confiere el uso del adobe, el resultado con volúmenes geométricos se aproxima más a formas urbanas que a la arquitectura popular.

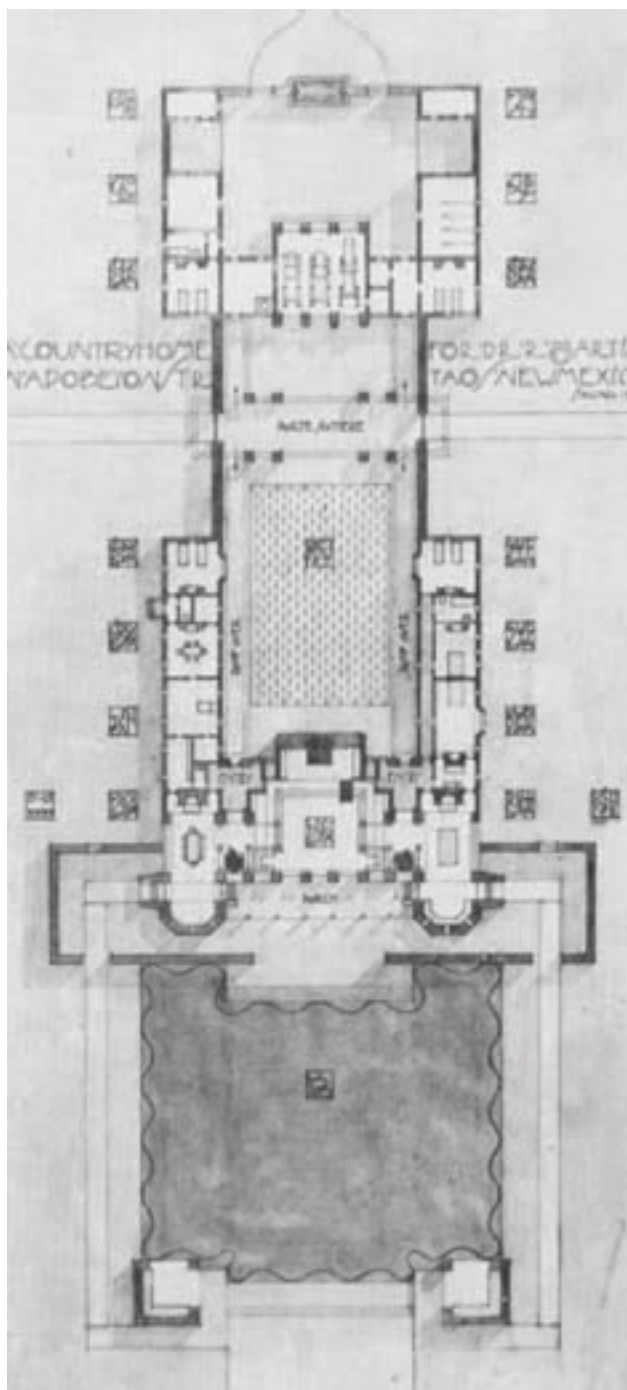
Una característica que aproxima a Schindler a las vanguardias contemporáneas, evidenciando que aquello que toma sus fuentes en las tradiciones primitivas es duradero, es el permanente juego de contradicciones bajo el que se puede leer su obra. Estas primeras obras impregnadas de la tradición mejicana no escapan a esta lectura. Es quizá el primer arquitecto que hace de la ambigüedad un método válido para la arquitectura. La ambigüedad entendida no como falta de rigor o de criterio sino más bien como aceptación de implicaciones plurales al margen de una única verdad dogmática. Y esto, en los difíciles años de la explosión del Movimiento Moderno, es, sin duda alguna, una aportación todavía no justamente valorada por la crítica arquitectónica. En la Casa Martin las masas proyectadas para las ventanas o para la chimenea se convierten en volúmenes abstractos más que en masas escultóricas irregulares propias de la arquitectura popular. Una y otra vez el arquitecto juega con la introducción de antítesis entre la ligereza de los detalles y la pesadez de los muros de adobe. La solidez del adobe, dependiendo de su tratamiento puede ser, al mismo tiempo, afirmada y negada para entrar en un mundo especulativo en el que la verdad esperada convive con la expectante. Esta contradicción se hace patente en este proyecto en el que esculpe una forma en adobe tradicional, si bien la planta de la misma evidencia su formación con Wright, Loos y la tradición beaux-

¹⁵ Esther McCoy, «R.M. Schindler, 1887-1953», en *Five California Architects*, Praeger Publishers, Nueva York, 1974, p. 153 (trad. del autor).

arts. La casa participa simultáneamente de grandes aperturas hacia el exterior en las zonas más públicas de la misma y de pequeños huecos rasgados que muestran la masividad de una construcción que se asemeja al concepto de cueva, de refugio primario, algo que posteriormente aplicará en su casa de Kings Road.

La arquitectura de Schindler evidencia la pasión por las costumbres y formas de hacer autóctonas de unas culturas que inicialmente nada tenían que ver con su origen austriaco. Asume una visión universal a la vez que se enamora de las tradiciones primarias. El carácter libre y decidido de Schindler le guió en una búsqueda constante entre los márgenes de las realidades admitidas, estando siempre más cerca de la expresión artística libre que de cualquier consideración de estilo en una búsqueda por los valores de la tradición. Schindler participa de esta manera de esa corriente de artistas que, en la búsqueda de alternativas al lenguaje occidental, dirigen sus fuentes de inspiración hacia las culturas primitivas que no han sido mediatizadas por las academias ni por los estilos instaurados en Occidente.

A su regreso del viaje de Nuevo México, Schindler trata de profundizar en las raíces de la arquitectura vernácula, a partir de un proyecto de una pequeña casa de vacaciones para el verano, a la que singularmente denominó cabaña de troncos, y que desarrolló entre 1916 y 1918. En este ejercicio descubre la intensidad de la estructura como expresión del proyecto y los aspectos visuales derivados de la sinceridad constructiva. Así, advertimos que las estrechas ventanas corresponden a los espacios en los que alternativamente se han suprimido los troncos mostrando cómo la expresión del proyecto no es una composición a posteriori sino la inevitable consecuencia del hecho de construir. O, en un gesto revolucionario, hará «flotar» el edificio suspendiendo el volumen delimitado por troncos sobre muretes de piedra. Un análisis pormenorizado del proyecto nos descubre igualmente el uso del módulo, compatible con la construcción vernácula, utilizando la proporción como herramienta expresiva.



Rudolph M. Schindler, Casa Martin, Nuevo México, 1915

De este regreso o evocación de los orígenes se desprende la lectura de la casa de Kings Road, 1922, como la revolución del programa y de los sistemas constructivos hasta entonces admitidos. La forma primitiva de habitar se convierte en generadora de esta casa. Bien es cierto que antes de su construcción, en el otoño de 1921 y una vez que había dejado de trabajar con Wright, el matrimonio Schindler pasó dos semanas de vacaciones en el parque nacional de Yosemite en contacto con la naturaleza, acampando. Perfecto lugar para gestar una casa tan abierta a la naturaleza como una tienda de campaña. De este modo debe entenderse una casa en la que las jerarquías hasta entonces asumidas —posición de la entrada, distinción entre interior y exterior, supremacía de las áreas de día sobre los dormitorios— fueron diluidas en favor de una continuidad espacial en la que cada morador pueda encontrar un ámbito que sirva de fondo a su vida, durmiendo al aire libre y compartiendo los espacios de cocina. Como buen seguidor de Loos, y de su apuesta moral por la arquitectura, pudo, en su propia casa, llevar esta revolución hasta sus últimas consecuencias, desde un retorno a lo primitivo y ancestral, encontrándose con la esencialidad de los elementos definitivos del habitar, como la protección y el fuego. El elemento primario del fuego vuelve a identificarse con su origen y el hogar se diseña en continuidad con el pavimento de hormigón de la sala como si se tratase de un fuego de campamento.

Podríamos decir que la casa se presenta como una permanente tienda de campaña. Quizá sea la tienda de campaña la forma de habitar que exprese más claramente la impermanencia y movilidad del habitar del hombre. Al concluir que la casa refleja la permanencia de la tienda no estoy sino enfatizando el juego de las contradicciones, tan cierto desde la misma génesis de la casa. Su propia historia nos viene a corroborar estas

afirmaciones. La flexibilidad del espacio se fue adaptando a las nuevas necesidades familiares y los cambios de moradores.

La segunda revolución de la casa afecta a su sistema constructivo que combina, simultáneamente, procedimientos de la arquitectura vernácula con otros sistemas repetitivos propios de la construcción mecanizada. Siguiendo la trayectoria iniciada en la Casa Martin y en su experimental cabaña de troncos el arquitecto apuesta por la sinceridad constructiva abandonando cualquier material superpuesto. Así fue construida exclusivamente con dos materiales: el hormigón y la madera de tal forma que el sentido de lo auténtico y primitivo alcanza a la construcción y la expresión de la arquitectura. Un material acabaría asociándose a la visión de lo permanente, el otro a la de lo efímero en una dialéctica enriquecedora. Lo muros fueron construidos con paneles de hormigón formados en el suelo levantados posteriormente hasta la vertical. Schindler denominó a este sistema «slab-tilt construction», en realidad heredado de otro arquitecto californiano Irving Gill quien lo había practicado con anterioridad y colaboró como asistente en la casa de Kings Road. El hormigón y la madera son simultáneamente, estructura y acabado. El método tradicional por el que los elementos estructurales de una casa son sucesivamente recubiertos por otros materiales de acabado es abolido. La apuesta de Schindler, a principios de los años veinte, por la sinceridad constructiva y por la expresividad de los materiales es claramente pionera de expresiones posteriores del siglo pasado.

En su casa Schindler utiliza el juego de permanentes contradicciones que refuerzan conceptual y plásticamente el carácter de los elementos. El cerramiento de la vivienda tiene simultáneamente carácter portante ofreciendo, en clara conexión con los antecedentes tradicionales mexicanos, una imagen de fortaleza interrumpida

16 David Gebhard, *Schindler*, The Viking Press, Nueva York, 1971, p. 51 (trad. del autor)



Rudolph M. Schindler, Casa Schindler (Kings Road), West Hollywood, 1921-22

por las ranuras de vidrio que conectan las revolucionarias piezas de forjado construido in situ y colocado verticalmente como muro. Como interpreta felizmente David Gebhard «la estructura repetitiva de estas piezas sugería la capacidad de la tecnología moderna y su rítmica aparición a lo largo de la casa mostraba el proceso repetitivo de la producción mecanizada. En contraste con estas superficies de hormigón aparecen las estructuras de los techos, con sus estrechas luces rasgadas, las finas paredes interiores y las puertas correderas, todo lo cual sugiere con fuerza un sentido de impermanencia. La casa era,



como Schindler había dicho, un matrimonio entre la sólida cueva permanente y la tienda de campaña abierta y luminosa»¹⁶.

De este modo la solidez de los muros exteriores se enfrenta a la ligereza de los paños que vuelcan sobre los patios interiores intensificada por los paramentos deslizantes que conforman una estructura flexible del interior. El efecto de ligera superestructura de madera posada sobre la solidez de la casa intensifica estos episodios de contraste y rompe los cánones de la imagen tipificada de la casa californiana.

Para los defensores de la arquitectura moderna el constante uso de la madera así como la expresión formal de los tejados inclinados debió representar una actitud reprobable como inversión de los cánones establecidos. La presencia de estos elementos discordantes ha sido siempre esencial en la obra de Schindler. Estas disonancias en la sumisión a un estilo contribuyen a la imposibilidad de una clasificación estilística, lo que indudablemente le acerca actitudes de otras vanguardias posteriores. Cuando el movimiento de Stijl afianzaba sus postulados Schindler utilizaba una superposición de distintas formas de tejados en las casas Van Patten, 1934–35 o Walker, 1936, que suponía una crítica convivencia con la modernidad instaurada desde la abstracción contrarrestada, precisamente, por la aceptación de determinados aspectos del figurativismo vernáculo y la arquitectura artesanal.

MEMORIA Y TRADICIÓN EN BARRAGÁN: DE LO MODERNO AL ENCUENTRO DE LO PRIMITIVO EN LA BÚSQUEDA DE LO ATEMPORAL

Tras los primeros años de trabajos profesionales en su Guadalajara natal, en los que el arquitecto refiere a búsquedas locales y a la aplicación de su primer aprendizaje, Barragán realiza su primer viaje a Europa y queda impresionado por la nueva modernidad formulada. Desde ese momento se vuelca en el análisis y aplicación de las nuevas verdades arquitectónicas que acaba de descubrir y se establece una suerte de filiación del arquitecto mexicano a la nueva doctrina moderna.

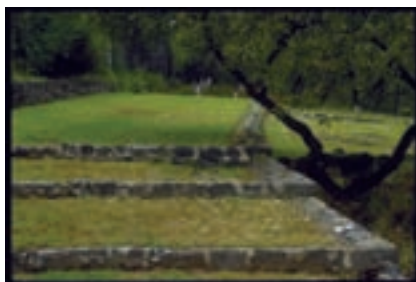
Barragán en 1935 ve cumplido su sueño de instalarse en México DF y su llegada coincide con el auge de la modernización cultural del país sometido a una creciente influencia de las tendencias modernas de Europa y Norteamérica. En este ambiente Barragán comienza a obtener los primeros encargos residenciales en un periodo que alcanzaría hasta 1940 y en el que sus influencias arquitectónicas pueden encontrarse principalmente en Le Corbusier, en las sencillas volumetrías de Oud y en la manipulación de geometrías cúbicas. Son años de pro-



Luis Barragán, apartamentos de la calle Río Elba 52, México DF, 1938

ducción y fidelidad al movimiento moderno entendido, en Barragán, como historia reciente y catálogo.

Hasta esa fecha Barragán participó en proyectos de viviendas aceptando la dimensión de la arquitectura especulativa o comercial. Así, el Movimiento Moderno y la respuesta productiva a las demandas del momento forjaron en Barragán un concepto de arquitectura enmarcado igualmente por afirmaciones y negaciones. La arquitectura hasta entonces se afirmaba en él como construcción que podía ser construida indistintamente en cualquier lugar y en la que la tecnología se oponía al arte. De esta manera, a su vez, la arquitectura se presentaba como una serie de negaciones como la construcción tradicional, el lugar, el paisaje o el sentido de habitar en un sentido existencial más complejo que incluyese en su vocabulario términos como serenidad, contemplación, paz, soledad. A esta época corresponden proyectos como el edificio de apartamentos



Jardines de un monasterio de las afueras de México DF, siglo XVI

Luis Barragán, Jardines de El Pedregal, México DF, 1943-45

Lorenzo Garza, 1939, las dos casas en la Avenida Parque México, 1936, el estudio para cuatro pintores en plaza Melchor Ocampo, 1939, los edificios de apartamentos en calle Río Elba 38,50, 52, 56, 1936-40 o el edificio de apartamentos en plaza Melchor Ocampo, 1936-40.

Barragán, acaso insatisfecho como Pikionis de su arquitectura, decide, hacia 1940, abandonar la práctica de la misma, iniciando un proceso de redefinición que encuentra en los jardines y en las tradiciones las nuevas fuentes creativas. Abandonándola la redefine más allá de los límites estilísticos, funcionales y constructivos a los que, hasta entonces, se había referido. Y esa redefinición se produce desde el encuentro con la tradición y lo primitivo. Comienza en ese periodo a interesarse por el diseño de los jardines. En este encuentro se produce el punto de inflexión que supone un cambio en la trayectoria de Barragán. Su pasión por los jardines es fruto de sus recuerdos de las haciendas de su provincia natal así como del encuentro y descubrimiento del escritor y jardinista francés Ferdinand Bac a quien había conocido en la década de los treinta en su viaje a Europa. Dos son los libros que Barragán ya no abandonará: *Jardins enchantés* y *Les Colombières*. En sus preferencias se diluyen las verdades dogmáticas arquitectónicas y crece el interés por el paisaje, la nostalgia, la memoria. Se adivina un rechazo de la tentación de la novedad así como del estilo para adentrarse en la arquitectura con la única contribución de un elemento de nostalgia.

Barragán comienza a construir jardines en la antigua Tacubaya. En el mismo lugar donde se inició con los jardines construyó, unos años más tarde, dos sucesivas casas para sí mismo y su despacho. El diseño de los jardines supone la traducción paciente de los recuerdos de su infancia en las sierras de Jalisco, de sus visiones de Mazamitla, de sus viajes por Andalucía, de *Les Colombières*, de todos los espacios que su memoria incansablemente reproducía como evocación de la tradición anónima recibida. Posteriormente descubrió unos terrenos volcánicos, al sur de la ciudad, en un lugar recóndito en aquel momento denominado El Pedregal. Aquí halló otro espacio para su experimentación entre los años 1945 y 1950. En los jardines Barragán consigue la belleza a través de la unidad entre el paisaje y la expresión estética domesticando la naturaleza. Su intención es completar la obra de la naturaleza, sin violentarla, según la tradición heredada también de los monasterios mexicanos. En ellos se descubre el valor de la huella como impronta del hombre en el medio natural. El suave fraccionamiento de los jardines mediante una quebrada línea dibujada entre ellos será reinterpretada por el arquitecto.

El paisaje de la memoria se nutre, simultáneamente, de la tradición mejicana y de otros viajes lejanos en los que la influencia de la cultura mediterránea —confirmada tras su viaje a Andalucía, especialmente la Alhambra y el Generalife, y el norte de África en 1931— le guía a recapturar el significado ancestral de los elementos arquitecto-

tónicos. Por ello la obra de Barragán es, simultáneamente, de una intensa proximidad y de una lejanía extrema. Todavía pasarían unos años hasta que estas convicciones fructificaran en el inicio de la década de los cuarenta. Éste es un tiempo de reflexión y de nostalgia, actitudes que ya no abandonará Barragán a lo largo de su carrera. Y, desde ellas, se define una nueva concepción para la arquitectura, inicialmente experimentada en su primera casa de Tacubaya y en la Casa Prieto, El Pedregal de San Ángel, 1945–1950, que supone la primera expresión de la fusión de paisaje y arquitectura.

La arquitectura, como disciplina, se había opuesto hasta entonces en su obra a los conceptos de construcción tradicional, lugar, habitar (existencialmente entendido) o arte. La limitación de cada uno de estos apartados es transformada por Barragán mediante la exploración de las relaciones múltiples que entre ellos pueden existir. La arquitectura, de este modo, se transforma en el vehículo capaz de aunar dichas relaciones. Cada uno de los elementos integrantes de la disciplina arquitectónica no encuentra ya tensiones frente a los demás. La construcción no se opone ni al paisaje, ni al arte, ni al habitar transformándose la arquitectura en el medio para la fusión de todos ellos.

Los años de su desembarco en la capital de México con los múltiples encargos de edificios de viviendas fueron años de producción. Con el abandono y redefinición de la arquitectura Barragán comienza, por el contrario, la recuperación del valor del tiempo para la arquitectura, siendo éste uno de sus legados. En los años cuarenta comienza un trabajo muy pausado con incontables segundos pensamientos, alteraciones y variaciones menores. Es el momento en el que el silencio creador se opone a la productividad de la década precedente. Esta recuperación lleva implícita en Barragán la valoración de la introversión no sólo como configuración física de su arquitectura sino como encuentro con la memoria. Así, en una tozuda búsqueda de un nuevo orden que diera significado a las incontables imágenes acumuladas en su memoria, empezó el periodo de madurez de Barragán.



Luis Barragán, Casa Barragán, Tacubaya, México DF, 1943

En este periodo el arquitecto se preocupa por la integración de las artes que en su caso se materializa mediante un proceso de asimilación integrando pintura, escultura y arquitectura de una manera sintética de tal suerte que en su obra es imposible separar sus componentes, en estrecha colaboración con el pintor Jesús Reyes y el escultor Mathias Goeritz con quien comparte las razones esenciales de su obra desde el «Manifiesto para una Arquitectura Emocional».

La primera casa en la que esta nueva actitud se evidencia es en la casa del arquitecto en Tacubaya, tanto en la primera que habita como en la segunda, la más conocida. El silencio creador de Barragán le lleva a proyectar una casa introvertida dispuesta en un barrio de clase media. Con ello también el arquitecto apuesta por una ubicación anónima lejos de los barrios residenciales de mayor reconocimiento social. Esta casa resume las intenciones del resto de la obra de Barragán. La visita a la misma me deparó intensas sensaciones. Así escribía esa noche en mis apuntes de viaje: «La fachada tanto a la calle como al jardín interior no puede ser más pobre. El interior no puede ser más rico en intensidad. Le importa la actitud interior. Igualmente la casa se llena de estrategias espaciales no sólo de la propia arquitectura sino de



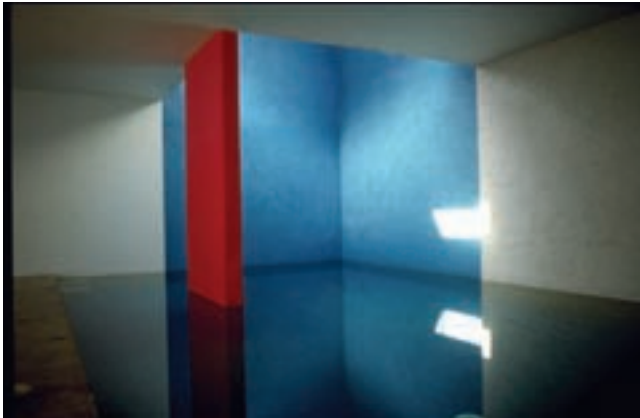
Luis Barragán,
casa del licenciado
Eduardo Prieto,
México DF, 1945-50

los objetos. En el taller está el patio de los cántaros que se conecta con el jardín de la casa. Los cántaros no tienen base y, al ser huecos, cuando se cubre de agua toda la superficie del patio, se reflejan y a la vez reflejan el cielo. Los jarrones de la casa están a medio llenar de tal manera que reflejan invertido el paisaje exterior. Las esferas se disponen por toda la casa y reflejan todo el espacio». Barragán recupera el valor significativo y espacial de los objetos.

Entre 1945 y 1950 Barragán se entregó a la Casa Prieto López con la que prosigue esta fase de interiorización de su obra que ya no abandonará hasta su muerte. La casa recoge las memorias infantiles del arquitecto con las haciendas mejicanas. Es una casa surgida desde la memoria y desde la valoración de los sentidos en la percepción de la arquitectura. Entre los recuerdos surge la reinterpretación de la hacienda mejicana y el arquitecto nos dispone a la introversión desde el espacio de la calle y a la fluida transición hacia los espacios de la casa. Traspasado el grueso muro de piedra, única referencia de la vivienda

con la calle, un patio empedrado alberga las entradas a la casa y el acceso a las caballerizas. Desde la entrada principal, a través de un pequeño vestíbulo, se asciende directamente al gran espacio de la vivienda. Mientras se asciende huele a leña quemada, como en las iglesias a incienso. Todo respira un entrañable aire religioso. El espacio es inesperadamente desproporcionado para una vivienda. La luz, tamizada, ilumina puntualmente imágenes religiosas, algunas de ellas regalos específicos del arquitecto a su cliente. El espacio principal, como en las casas de campo, lo preside la chimenea. En esta casa, además, lo invade con el aroma de la leña de mezquite arrancada de los campos mexicanos para permitir el crecimiento de los pastos.

El diseño del jardín se abordó meticulosamente. Todo el terreno donde se asentaba la vivienda era, en términos mexicanos, de palobobo. Paulatinamente iban decrestando la lava acomodando la vivienda a las condiciones del terreno. El arquitecto descubrió una planta, el



Luis Barragán, Casa Gilardi, México DF, 1976

pirus, capaz de desarrollarse entre las lavas. Esta planta actualmente todavía permanece en puntos del jardín tal y como la dispuso Barragán. Las combinaciones de vegetación eran múltiples pero Barragán prefería una particularmente: níspero, clavo y piracanto (sobre el que crecen unas bolitas rojas). Barragán evitó un diseño medido y encorsetado del jardín. Prefirió, como en las viejas haciendas, que el mismo jardín fuera espontáneamente surgiendo en torno a la vivienda de tal forma que, hacia el interior de la parcela, el espacio exterior llega puntualmente a fundirse con el interior. La vegetación llegó a ser tan exuberante que rompió parte de las cristaleras del salón que, con permiso y diseño del arquitecto, fueron tamizadas o en algunos casos eliminadas.

Junto a la memoria, la intuición se entiende como el segundo factor determinante del proceso de creación. Digo proceso aunque la aportación extraordinaria de Barragán es la fusión entre proceso y obra construida para lo que siempre trabajaba con materiales que le ayudasen a concretar su obra conforme se iba construyendo. La intuición en Barragán, acaso comparable a aquella administración instintiva de la belleza de la que nos hablaba Le Corbusier, prescinde de toda definición a priori de belleza, así como de cualquier especulación teórica.

Olvidando toda definición previa de belleza apuesta por las realidades que surgen de la intuición y la memoria. Negando las especulaciones teóricas se aleja de las ataduras que las adscripciones estilísticas generan en los arquitectos. Como recuerda el propio arquitecto: «mi obra es autobiográfica... son los recuerdos del rancho con los caballos, de la provincia. Es mi trabajo la trasposición al mundo contemporáneo de esa nostalgia».

La obra construida así concebida puede ser constantemente reinterpretada por el morador o el visitante. La razón no es otra que la creación de una realidad basada sobre la búsqueda de la propia naturaleza y sus elementos: la luz, el agua, el aire. El devenir del tiempo, introducido en la vivienda de patios con estos elementos, convierte a la casa en una realidad dinámica en constante reinterpretación.

La Casa Prieto representa la fusión, alejada de cualquier vinculación estilística, de la memoria y la tradición con los valores sensoriales de la arquitectura. Esta actitud se prolongará en Barragán hasta su última obra demostrando que esta apelación a los sentidos no implica una oposición a la razón. En la obra de Barragán los conceptos de modernidad y tradición presentados dialécticamente carecen de interés ya que se funden sin necesidad de referir individualmente a cada uno de ellos. Existen arquitecturas que trascienden toda adscripción estilística para sumarse a la historia sencillamente como arquitectura, superando todas las fronteras y constituyendo un ejemplo de lo anónimo, universal y atemporal.

Las superficies, como también ocurre en la capilla de Tlalpan o en la Casa Gilardi, trascienden su propia materialidad y no se sienten como límites sino que envuelven a la vez que expanden un espacio en continua transformación. Este dinamismo, sereno y equilibrado, anticipa cualquier intención de reformular las superficies arquitectónicas. Y ello mediante el uso de la luz.

Barragán como hemos anticipado construye desde la experimentación y ello le conduce a construir percepciones. Ya en otros espacios lo había hecho por lo que esta lectura puede y debe ser extendida a todos ellos. No

se trata únicamente de construir límites físicos. Se trata de trascender a la propia construcción. La arquitectura así existe en el límite de las propias realidades. Y para ello es necesario la luz, y el aire, y el color configurando la poética de la construcción frente a otras «deconstrucciones poéticas» que, a la postre, dificultan la percepción.

EXPERIENCIA PERSONAL: MEMORIA DEL LUGAR Y PROYECTO EN SANTA CRUZ DE LA SERÓS (HUESCA)

Los ejemplos de los que nos precedieron alimentan nuestras propias búsquedas. Así ha acontecido con este proyecto de viviendas que encuentra su origen en los paisajes de mi infancia y trata de emular los silencios lejanos de otros y las texturas próximas.

El valor del patrimonio urbano y arquitectónico del municipio —el núcleo de Santa Cruz de la Serós forma parte del Conjunto Histórico del Camino de Santiago y su Iglesia de Santa María, románica del siglo XII, es Monumento Histórico-Artístico desde 1931—, así como la belleza del medio físico circundante, hacen de este proyecto de viviendas un trabajo especialmente complejo y comprometido. La propuesta arquitectónica tiene presentes los dos elementos sustanciales de la construcción tradicional pirenaica: la expresión del muro y la disposición de la cubierta como elemento definitorio del volumen. Sobre esta memoria del lugar se superpone la memoria plástica de la modernidad, el rigor del módulo en la formación de los huecos y la memoria sensible de los materiales.

Hay veces que el arquitecto debe de desaparecer o, si se prefiere, estar sin que se note. Esto es lo que hemos intentado en este proyecto durante más de veinte años ya que, entre modificaciones de planeamiento —se pretendía llevar a cabo un modelo de viviendas aisladas, tipo ciudad jardín que no nos convencía—, tramitaciones ante



Carlos Labarta, Ignacio Gracia y José Antonio Alfaro, viviendas en Santa Cruz de la Serós, Huesca, 1987-2011

distintas comisiones y oportunidad de construir, el tiempo, afortunadamente, ha ido pasando. La lentitud beneficia a los proyectos y a las obras. ¿Cómo prolongar un núcleo histórico rural? Continuando su traza, tomando su escala y protegiendo su domesticidad desde una sutil afirmación contemporánea en el tratamiento de los huecos y materiales que nos posibilite proyectar y construir, desde una sola mano y en un corto espacio de tiempo, junto a la amable concatenación de distintas arquitecturas a lo largo de la historia. Éstas han sido nuestras intenciones procurando la integración y el anonimato.

Las búsquedas de los maestros aquí esbozadas persiguen, en definitiva, reivindicar aquellas arquitecturas capaces de conmover y no de impresionar, surgidas en el ámbito del proyecto moderno y alimentadas en búsquedas intemporales y universales. Búsquedas que, además, aceptan lo habitual. Porque sólo lo habitual, es decir, lo alcanzado por la experiencia, el tiempo y la memoria, puede producir lo extraordinario.