

Ser y parecer en arquitectura*

Por Vladimir KASPÉ

INTRODUCCIÓN

Trataré de plantear aquí un punto fundamental de la arquitectura: su aspecto *total*. La similitud de su esencia con la del hombre me ayudará para ello.

El hombre *es* y el hombre *parece*. Efectivamente, ¿existe una vida que valga, equilibrada y creadora, en el "ser" solo? ¿Es posible concebir una vida enteramente concentrada en el fuero interno del hombre, sin gestos, ni sonidos que la manifiesten? ¿Pero podemos imaginar, por otra parte, una existencia que no fuera más que apariencia, movimiento y palabras, sin participación alguna del orden interior? Estos dos tipos-antípodas de hombres son imposibles. Si existieran, serían monstruosos.

Claro está, una casa, un hospital, una fábrica, un templo, no son seres vivos. Pero son su prolongación, tanto en el sentido físico como en el espiritual. Ellos también *son* y *parecen*. Como en el hombre, el límite entre estos dos aspectos se borra o, más bien, no existe. El hombre normal es uno e indivisible: la arquitectura, su creación más directa y total, debe por lo tanto ser una e indivisible.

Y sin embargo, a lo largo de mi propia "aventura" arquitectónica, pienso y vuelvo a pensar en lo siguiente: ¿se puede hacer arquitectura válida con sólo resolver las fachadas o, por lo contrario, hasta un funcionamiento interno bien logrado? Pensamiento absurdo, sin duda. Pero son algunas opiniones expresadas y varias obras realizadas las que me obligan a preguntarme por lo menos ¿es que en arquitectura una cosa importa más que la otra?

Un arquitecto, célebre y admirado, pretende con sinceridad y algo de cinismo, que en arquitectura sólo cuentan las apariencias. ¿Qué nos importa —dice— lo que pasa detrás de las fachadas? ¿Y qué ganamos con saber que edificios que no nos dicen nada funcionan de maravilla?

Otros arquitectos —siempre menos numerosos, hay que reconocerlo—, pretenden que las funciones bien resueltas se expresan por sí mismas. Una ventana que ilumina bien debe ser bella; un techo que cubre con economía de medios un espacio dado —satisface nuestros sentidos porque cumple bien su función. Es sabido que durante los tiempos "heroicos" del funcionalismo se pretendía dejar aparentes todos los elementos que componen una construcción: estructura, plomería, ductos, etcétera. Estos debían satisfacer nuestras necesidades espirituales de orden y de sinceridad y el goce estético debía derivar de allí. Por lo menos así decían ellos.

Pero dejemos aquí los extremos y sólo señalemos que numerosos arquitectos se preocupan mucho más por la apariencia, es decir, por lo que se *verá* de su trabajo, que por los resultados totales: cómo vivirán o trabajarán dentro sus ocupantes. Y es así como no faltan razones para forzar la verdad interior de la obra en provecho de lo que *luce* y hace hablar de nosotros.

UN TODO

Para contestar a la cuestión planteada más alto: "¿Es que en arquitectura una cosa importa más que la otra?" sólo puedo afirmar lo que es una profesión de fe para mí: la arquitectura es total o no es arquitectura. Analizaré aquí cómo se manifiesta esta integridad y en qué consiste.

Para cada arquitecto hay una verdad en toda obra de arquitectura por hacer y se trata de descubrirla. Eso por una parte. Por la otra, existe un lenguaje apropiado para expresar esta verdad y a él también hay que encontrarlo.

Un recuerdo personal ya antiguo podrá ilustrar estas dos nociones: la verdad y su expresión. Un día, el gran escritor ruso Ivan Bounin dio una charla sobre los cuentos de hadas.¹ Su tesis era que aun los cuentos para niños —por fantásticos que puedan parecer— poseen su verdad y que esta verdad no debe, en ningún caso, ser traicionada por el lenguaje. Y dio el ejemplo siguiente: si en un cuento se trata de un árbol que da frutos de oro, esta aparente mentira no sólo es perfectamente aceptable, sino subraya y exalta la cualidad interior (o la ver-

dad) de dicho árbol. Pero si el árbol, siendo peral, por ejemplo, da manzanas, este tipo de mentiras hace que todo se venga abajo. Un peral *no puede* producir manzanas; eso no tiene ningún sentido, ni en la realidad, ni en un cuento de hadas.

Existe una analogía entre el principio de los asuntos vistos por Bounin y el de la arquitectura. Pero ¿de qué verdad se trata aquí y cuál es la "mentira" que la expresa y la revela?

Tomemos unos ejemplos. Dos extremos para empezar. En uno colocaré una obra de formas muy simplificadas, "puristas" en cierto modo. Al otro extremo, por el contrario, pondré una obra abundantemente expresada y cuya imagen puede parecer alejarse de su fondo.

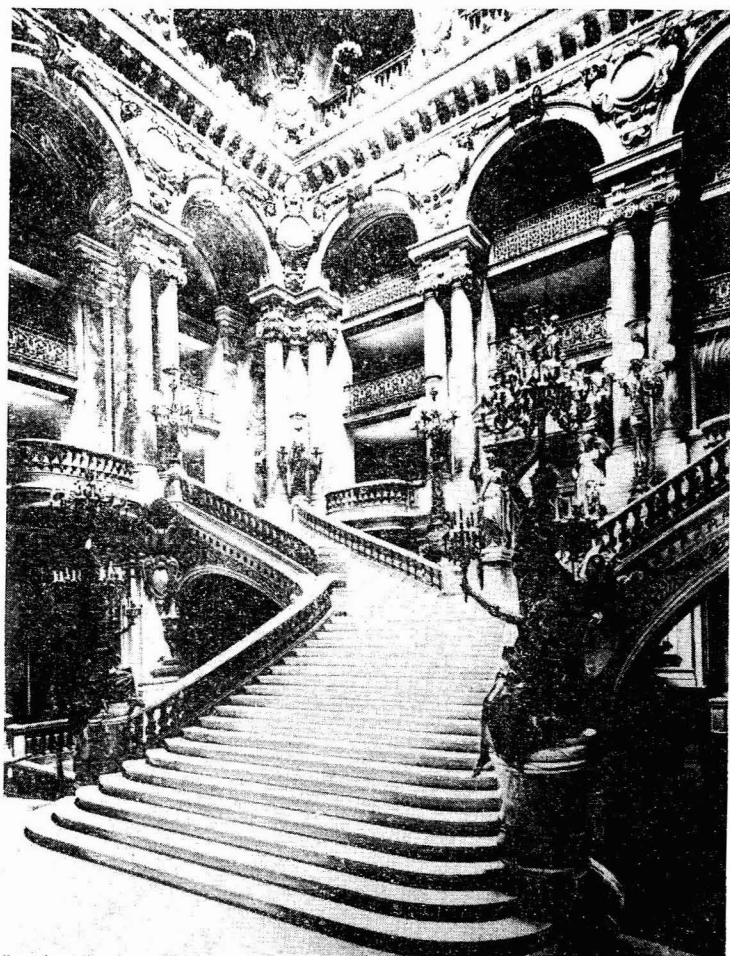
DOS EJEMPLOS CONTRASTADOS

Una pequeña capilla de Mykonos, primero.

Muro blanco atrás del cual se alberga un minúsculo lugar de recogimiento, donde se guardan las reliquias y se reza. Sobre este muro — un pequeño campanario y una puerta. Es todo y es bastante.

Pero reflexionemos: ¿Acaso el exterior de esta deliciosa obra "miniatura" es una expresión "automática" de su fuero interno? De ningún modo. El muro podía haber tenido otros contornos, el campanario haber sido colocado de un lado, destacado o tratado diferentemente. La puerta, por fin, podía haber sido más ancha, más alta, en saliente o remetida.

Con una gran discreción, pero con decisión, el autor de la capilla dispuso sus diversos elementos de cierto modo y no de otro. El lenguaje que utilizó canta —aunque en sordina— el tema de la plegaria. En este "cuento" el "peral" da peras y son apenas doradas, es decir apenas distintas de la realidad. No por eso el peral es menos poetizado. Y la arquitectura encuentra aquí su verdadera esencia: su *verdad* está presente; es decir, el cupo necesario de la capilla, el volumen correcto, la puerta que ofrece el acceso requerido y la campana indispensable —eso por un lado, y por el otro—, colores, líneas, superficies, formas y volúmenes que la expresan, lo hacen según la sensibilidad de alguien que se esforzó de convencernos, a su modo. Sin duda y bajo su aspecto más simple, esto es arquitectura.



Teatro de la Ópera de París

* Capítulo de un libro en preparación.

¹ En París, en los años 30. Ivan Bounin, autor de *Señor de San Francisco*, *El amor de Mitia*, etcétera, traductor del *Canto de Hayawatha*, de Longfellow. Premio Nobel de 1933 (1870-1953).

Pero veamos otro ejemplo, al antípoda del precedente. La Opera de París, obra compleja, exuberante, sobrecargada de decorado, de un gusto dudoso. Contrariamente a la capilla de Mykonos, cuyo programa es muy simple y donde la expresión exterior es de la mayor sobriedad, en la Opera Charles Garnier tuvo que resolver problemas excesivamente diversos y arduos, y no economizó armas "mentirosas" para animar el conjunto.

Y sin embargo, aquí también, el "lenguaje" corresponde al fondo, la forma al contenido. ¿Pero cómo?

Es necesario dar primero unas explicaciones referentes a la idea maestra de Garnier, idea que se identifica a maravilla con el programa original de este teatro. En un terreno rodeado por tres calles y una plaza, se trataba de dar vida al primer teatro de Francia, el que no sólo debía poder adaptarse a los espectáculos de gran envergadura (Wagner era rey), sino fue llamado todavía a ser el centro de la vida mundana agrupada alrededor de la Corte.

Sus necesidades eran, por lo tanto: escena destinada a movimientos grandiosos de masas y a efectos de espacio ilimitados a la vista; lugar considerable reservado al público, a su espectáculo en la sala misma y a su libre movimiento en los foyers; numerosas circulaciones, halls y escaleras; por fin servicios tales como camerinos, talleres, bodegas, cuartos para maquinaria, etcétera, tan numerosos y amplios como fuera posible.

¿Qué hizo el arquitecto? Tuvo la idea, genial sin duda, de trazar dos ejes que se cruzan en medio del terreno y cuya intersección es el centro de la sala de espectáculos. En otros términos, colocó la sala, corazón del teatro, en el centro virtual del conjunto. ¿Qué tiene eso de notable? Pues basta ver los planos de teatros similares, anteriores a la Opera de Garnier, para convencerse de que hasta entonces, si el escenario era grande o si la sala era amplia, todo lo demás pecaba de insuficiencia.

Por primera vez, la representación (escena, camerinos y demás servicios indispensables al espectáculo) fue generosamente concebida *al mismo tiempo* que la parte pública (foyers, circulaciones verticales y horizontales, etcétera). Y es más bien la sala de espectáculos misma —aunque colocada en el centro de este inmenso edificio, como conviene, y de capacidad requerida— la que parece algo reducida en relación con el resto.

Todo eso (y tantas cosas más que sería largo enumerar aquí) es el fondo, la verdad, la *esencia* de esta obra. ¿Pero cómo se expresa para nuestros ojos? Por un arsenal de elementos heterogéneos, de formas impuras, de "estilos" mezclados, muy propios de la segunda mitad del siglo XIX.

Y sin embargo, todas estas mentiras expresan con esplendor la "esencia" que acabo de mencionar. Veamos la cúpula. Pomposa, sobrecargada de esculturas y sin relación exacta con la forma de la sala: pero está allí para marcar con fuerza la localización decisiva de la sala en el centro. Echemos un vistazo hacia el pórtico del primer piso lleno de columnitas, bustos y escudos —: es la prolongación hacia la plaza del gran foyer, su balcón en cierto modo, y nos señala la importancia del carácter festivo de este teatro. Miremos la rotonda —llena de molduras y de ornamentos— en uno de los lados del edificio: no es una declaración gratuita del arquitecto, sino el museo del teatro, elocuente y útil. En cuanto al otro lado: es la entrada, a cubierto, del Emperador y su salón, en el primer piso, que le permite el acceso casi directo a su palco.

Por cierto en este peral las peras son, a veces, raras y, por momentos, hay riesgo de no reconocer ningún tipo de frutos. Son peras a pesar de todo, ya que, a través de todas las deformaciones, cantan muy fuerte y fielmente la gloria verídica de un grande y magnífico peral.

EJEMPLO PONDERADO

La Capilla de Mykonos es un todo, pero un todo hecho con un fondo simple revelado por un lenguaje (iba a decir por una música) igualmente rudimentaria. La Opera de París —este otro todo— es una historia densa, una especie de "arquitectura-río", contada con maestría, en un estilo florido y a un pelo de la falsedad.

Ahora, olvidando esos dos extremos, propongo otro ejemplo, más ponderado: el Pequeño Trianón, pequeño de dimensiones pero obra importante de Jacques-Ange Gabriel (1698-1782). Su exterior se admira por su sencillez, nobleza, proporciones equilibradas. Pero rara vez se habla de lo que expresan sus cuatro fachadas. Tampoco se pone en evidencia el hecho de que sus fachadas, aunque concebidas sobre un modelo más o menos parecido, tiene, cada una, una cara particular.

Veamos, pues, su planta. Lo que le es propio, ante todo, es la localización central de la escalera principal. En efecto, permite la distribución más lógica de los cuartos y hace economizar el espacio. Alrededor de este "centro de maniobras" se encuen-

tran agrupadas: la recepción en el nivel del jardín y las recámaras en el piso alto. Es una de las residencias más "funcionales" que existen, concebida antes de la noción misma del funcionalismo.

Fuera, ¿qué es lo que vemos? Un volumen simple que acusa la claridad del partido, pisos de altura desigual que hablan de funciones diversas, pero, sobre todo, cuatro fachadas que son variaciones sobre un solo tema de tres puertas-ventanas centrales y de dos ventanas laterales.

Las diferencias de una fachada a otra no son más que matices: en una, todo es delicadeza de molduras y hay pocas salientes; en otra, las pilastras se inflan como venas y llegan a columnas para señalar salones más importantes y la salida hacia el jardín; en otra más, aparece un piso bajo que corresponde al nivel del vestíbulo de acceso; etcétera. Pero en todas hay una correspondencia evidente con el interior.

El Pequeño Trianón fue compuesto como un trozo de música de cámara. Nada de grandes discursos, pero unos acentos justos sobre un fondo contenido en sordina. Y todo está allí: la unidad por encima de todo, cualidad insigne de todo arte y de la arquitectura en lo particular.

La selección de los tres ejemplos precedentes podrá sorprender. Sólo uno de ellos es obra de arquitecto de una época de gran estilo (siglo XVIII): el Pequeño Trianón. Por lo contrario, la Opera de Garnier, a pesar de todo el talento de este último, es de una época innegablemente decadente, por lo menos en lo que se refiere a la producción arquitectónica. En cuanto a la capilla de Mykonos, ni siquiera es obra de arquitecto.

Efectivamente. Pero la arquitectura posee esta grande y bella particularidad de estar en todas partes y de no depender de reglas, ni de estilos. Es, repito, parecida a la creación más completa de la naturaleza (o de Dios, como se quiera): el hombre. Y el hombre es un producto de un misterioso equilibrio entre todo lo que lo compone. Lo importante para la arquitectura es precisamente el *equilibrio* entre todo lo que la compone.

La capilla de Mykonos lo posee sin que su o sus autores hayan tenido conciencia de ello. La Opera de París lo posee a pesar de un lenguaje pasablemente confuso que la revela a nuestros ojos. El Pequeño Trianón lo alcanza, sin pena aparente, ya que juega impecablemente las reglas del juego.

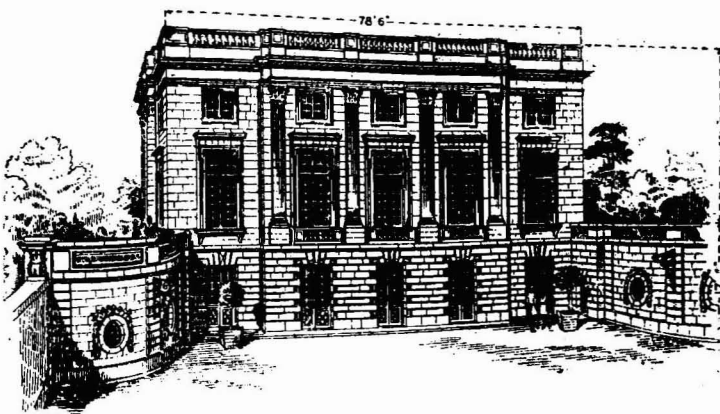
Pero ¿cuántos arquitectos se han dejado arrastrar por uno o por el otro aspecto de su oficio y creyeron haber hecho arquitectura, sea porque acertaron una buena planta, sea porque diseñaron una fachada seductora? Haciéndolo así sólo atacaron una parte de su tarea. Porque la arquitectura es mucho más y es algo mejor que eso.

EJEMPLO CONTEMPORÁNEO-LIBRE

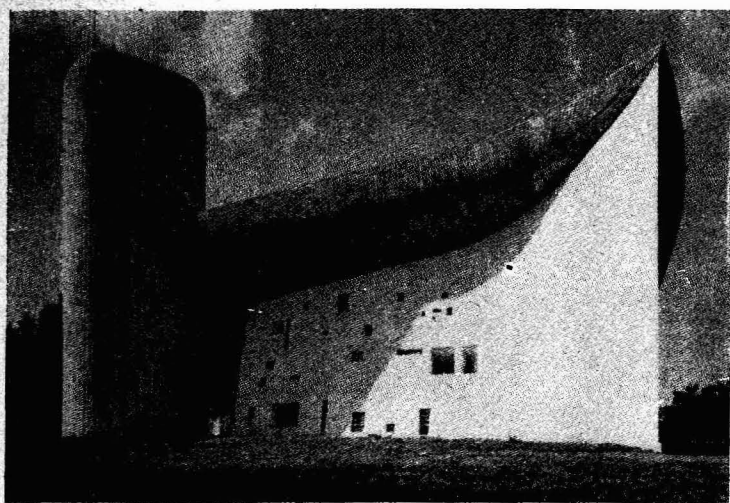
Se me podrá decir todavía lo siguiente: los ejemplos presentados siguen cánones conocidos muy sencillos en la capilla, complicados y deformados en la Opera y consagrados en el Pequeño Trianón — pero todos, cánones formales, es decir como si tuvieran un traje que ya dio su medida.

Pero ¿qué pasa en la arquitectura contemporánea, que precisamente ha roto con esos cánones? ¿Cómo expresa sus "verdades", cuál es su equilibrio y, antes que nada, existe este equilibrio?

La arquitectura contemporánea no es algo totalmente homogéneo. Existen varios modos de abordar los problemas según países, escuelas y arquitectos. Empero se puede decir que está, por lo menos hasta ahora y en gran parte, en la búsqueda de



El Pequeño Trianón



Iglesia de Ronchamp

una libertad más grande de expresión de ideas llamadas a servir al hombre.

Esta libertad hizo que, en sus mejores ejemplos, la arquitectura contemporánea se presentara con un aspecto particular, adaptado a las circunstancias propias de cada caso. Eso no impide que las "palabras" que forman las frases no sean forzosamente nuevas; lo que resulta nuevo, a fin de cuentas, es el resultado.

La iglesia Nuestra Señora de Ronchamp,² obra de Le Corbusier, es un ejemplo elocuente de lo que acabo de mencionar.

Como introducción, he aquí unos extractos de un texto escrito en 1953 por el R. P. M. A. Couturier:³

"Se sabe que esta iglesia, erigida en la cima de una loma arbolada que domina la pequeña ciudad de Ronchamp, debe sustituir una construcción destruida por la guerra y reanudar así una peregrinación tradicional muy antigua en honor a la Virgen, en la cual dos veces al año participan miles de fieles. La necesidad de ceremonias no sólo interiores sino exteriores para estas grandes celebraciones determinó exactamente los planos y las formas de esta iglesia, aunque Le Corbusier haya igualmente querido, desde el principio, diseñar los contornos más importantes de acuerdo con las líneas dominantes del paisaje..."

El pasaje citado revela ya de lo que se trata y, desde el principio de la búsqueda de Le Corbusier, nos muestra cuál fue su enfoque. Luego:

"Uno se sorprenderá primero por la extrema novedad de estas formas. Pero, muy pronto, se verá que los planos y las formas se desarrollan aquí con la flexibilidad y la libertad de los organismos vivos, y al mismo tiempo con el rigor que resulta en esos organismos de su finalidad y de sus funciones..."

Flexibilidad, libertad, vigor, funciones. No se sabe dónde empieza el *ser*, dónde se prosigue el *parecer*: todo es una sola y necesaria cosa. Indispensable y justa. Y Couturier sigue:

"El carácter sagrado se afirma aquí en todas partes y ante todo por esta novedad misma, este lado insólito (desde luego no el insólito cualquiera). Al analizar, se ve qué elementos concurren esencialmente hacia allí: la relación muy particular de las proporciones, la curvatura de las superficies que amplifican indefinidamente el espacio interior (mismo pensamiento que aplicó Matisse en su capilla de Vence, por medios muy diferentes), la repartición precisa de las luces y de las zonas de penumbra..."

Se ve que los medios están libremente escogidos y tratados, pero concurren a un fin "completamente serio", como hubiera dicho Paul Valéry, puesto que:

"Nos parece que podemos decir que en tales edificios accedemos al tipo superior de arquitectura donde el funcionalismo puro se encuentra traspasado, donde la dignidad de las funciones se manifiesta directamente (y opera ya) por la belleza de las formas. En los edificios religiosos, tales cosas adquieren todo su sentido..."

En la iglesia de Ronchamp, el "funcionalismo puro" está efectivamente rebasado, pero por medios en suma libremente elegidos. Empero eso no es siempre posible en la arquitectura de nuestros días, porque los medios económicos nos son parcaamente contados, así como el espacio, los materiales, el menor detalle. Claro está, tenemos las proporciones, y, según la feliz expresión de Le Corbusier, "las proporciones sólo cuestan al arquitecto", pero ¿qué más?

En otros términos, si en la Capilla de Mykonos se utilizaron "palabras" elementales, en el Pequeño Triánón y en la Opera de París "cánones" más o menos preestablecidos y en Ronchamp un lenguaje, si no inventado, por lo menos adaptado a las circunstancias, ¿qué idioma arquitectónico podemos hablar hoy día para expresar programas de carácter colectivo, tales como habitaciones en serie, donde cualquier desviación de las normas más estrictas está prácticamente proscrita?

EJEMPLO CONTEMPORÁNEO-RIGUROSO

El mismo Le Corbusier nos enseña una de las soluciones posibles.

Se trata de un proyecto de casas llamadas "montadas a seco" (1939-40). La superficie del terreno destinada para cada casa es reducida, pero Le Corbusier está armado de una voluntad indomable, voluntad de crear un marco de vida amplio, confortable y regenerador, cualquiera que sea la posición económica de sus futuros ocupantes. Obviamente ésta fue su meta y su preocupación. Pero ¿cómo obtener todo esto con tan pocos medios?

Le Corbusier primero comunica entre sí, donde es posible, a los pequeños espacios, lo que le permite vencer la impresión de estrechez. Lo hace elevando la estancia y dirigiendo hacia ella la recámara de los padres como si se tratara de un gran balcón.

Luego, a fin de dar un espacio máximo a las partes más utilizadas (estancia, rincón para comer y recámara), concentra en el sector "muerto" de la planta (parte central que carece de vista) los elementos secundarios, tales como la cocina en planta baja, el baño en el primer piso y la escalera.

Pero no es todo. No sólo la concentración de los servicios que poseen "tripas" (baño y cocina) se superponen a fin de reducir al mínimo el costo de las canalizaciones, sino la forma misma del techo concentra las aguas pluviales hacia la misma parte "muerta" de la casa. Así todas las aguas —limpias y negras— van al drenaje, a través de un sólo ducto visible en el dibujo.

La disposición central de los "servicios" posee otra virtud todavía. Permite separar con naturalidad y eficacia las recámaras de los padres de las de los hijos, asegurando al mismo tiempo su equidistancia del baño y de la escalera, equidistancia siempre deseada, pero no siempre alcanzada en este tipo de construcciones.

En fin, una serie de disposiciones, tales como el posible empleo del baño por cuatro personas a la vez, la estandarización de los elementos de postes, traveses, muros, ventanas, puertas, etcétera, hacen esta casa particularmente rica en posibilidades.

Como se ve, espacios amplios y bien ventilados, distribución lógica, economía, sencillez de montaje, son fines alcanzados *a la vez en la misma y sola fórmula*. Estas casas poseen por consiguiente su verdad alcanzada al máximo con medios mínimos.

Pero ¿cómo se revela a nosotros esta verdad? Gracias a un volumen y a unas formas que se adaptan al desarrollo interior de la casa con una honestidad perfecta, haciendo, además, que la verdad sea *evidente y natural*. Y eso Le Corbusier lo consigue sin ostentación, pero no sin haber penetrado más y más en un estudio largo, paciente y profundo. No en vano fueron necesarios años de ensayos para que el enfoque dé un resultado tan completo, *integral* en cierto modo.

Es innegable el carácter a la vez clásico (en el sentido de la permanencia del resultado obtenido) y humano de esta obra. Aquí el hombre está servido por un arte muy estricto y muy eficaz.

DE QUÉ SE TRATA

Que no le extrañe al lector si me he detenido tanto en las relaciones que dentro de la arquitectura guardan el *ser* y el *parecer*. En realidad hubiera podido hacerlo mucho más todavía en cuanto a ejemplos elegidos se refiere. Habría tanto por decir todavía analizando, por ejemplo, un templo griego donde las relaciones entre el fondo y la apariencia son de una sutileza metafísica, o una iglesia barroca donde estas relaciones parecen a punto de estar ahogadas bajo una avalancha de elementos aparentemente inútiles, etcétera, etcétera.

Sin embargo, no quise extenderme demasiado, a pesar del riesgo de ser superficial.

El hecho es que si he insistido, hasta cierto punto, en estas famosas relaciones, es porque creo que la noción misma de la arquitectura emana de ellas. En otros términos, de la arquitectura depende, a la vez, el *condicionamiento material* del hombre y la *manifestación espiritual* de este condicionamiento. La materia y su espiritualización.

² Notre Dame du Haut en Ronchamp.

³ "Le Corbusier-Ronchamp", *Cahiers Forces Vives*, pp. 92 y 93.