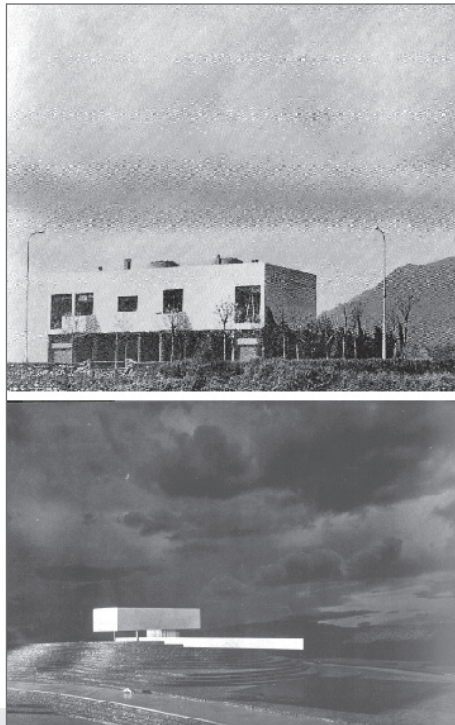


El arquitecto sin proyecto o la construcción de lo inmóvil

Emilio Varela Froján

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Doctor Arquitecto



Resumen

Toda arquitectura ocupa un lugar entre el paisaje y la máscara, es decir, ocupa los espacios entre la construcción de la naturaleza y la del rostro o, lo que es igual, entre lo colectivo y lo íntimo: la ciudad y la casa. Pero pensar la arquitectura con la imaginación la convierte en expresión y representación de lo simbólico, y hace, de la misma forma, que los espacios imaginados y las formas inventadas para la belleza sean las figuraciones de lo monumental, de lo ideológico y de su poder. Sin embargo, cuando la arquitectura se piensa en sus límites concretos, en los términos que le son realmente propios, consigue sus formas últimas de las máscaras del vacío y sus espacios definitivos de los paisajes de la inmovilidad o, mejor, de las formas inmóviles del tiempo: el muro y la estatua. Inmovilidad de la arquitectura que es la visibilidad del silencio en los espacios.

Descriptor: Máscara y paisaje, casa y ciudad, estatua y muro.

Abstract

All architecture has an space between the landscape and the mask, that is, occupies the spaces between the construction of the nature and the face, or, equivalently, between the collective and the intimate: the city and the house. But thinking architecture with imagination makes it an expression and representation of the symbolic, and, in the same way, makes that the imagined spaces and invented forms for the beauty are the configurations of the monumental, ideological and its power. However, when architecture is thought in its specific limits, in its terms, it gets its final forms of the masks of the emptiness and their ultimate spaces of the landscapes of immobility or, what is better, the immobile forms of time: the wall and the statue. Immobility of architecture which is the visibility of silence in the spaces.

Keywords: Mask and landscape, house and city, statue and wall.

Varela Froján, Emilio. 2013. El arquitecto sin proyecto o la construcción de lo inmóvil. *AUSART Journal for Research in Art* 1 (1) (December): 241-54.

1. Planteamiento inicial: La arquitectuta sin ideas. Para una crítica constructiva del proyecto

A primera vista puede parecer que quisiera decir que nos faltan ideas en la arquitectura, que los arquitectos nos hemos quedado sin ellas, pero quiero advertir ya desde el principio, que justamente me refiero a todo lo contrario, exactamente a que el problema real de la arquitectura es que le sobran ideas, como a las ciudades les sobran edificios, que se ha abusado, empezando desde las escuelas de arquitectura, de la “*idea*” del proyecto, y que este abuso ha dado como resultado unas arquitecturas para las ciudades de marcado carácter subjetivo, con un alto contenido artificialmente simbólico, consecuencia de un pensamiento referido únicamente a lo representativo y a la expresividad particular de cada arquitecto.

De cualquier forma, es bien cierto que toda arquitectura se encuentra en un lugar entre el paisaje y la máscara o, lo que es igual, que ocupa los espacios entre la construcción de la naturaleza y la del rostro. Y que pensar el proyecto únicamente con la imaginación, lo ha convertido en expresión y representación de lo metafórico, de la misma manera que los espacios imaginados para la arquitectura y las formas inventadas para la belleza han sido las figuraciones de lo monumental, de lo ideológico y de su poder.

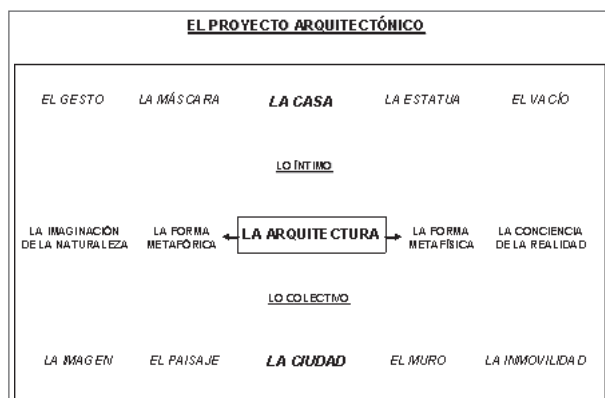


Fig. 1

Sin embargo, cuando la arquitectura se ha pensado en sus límites concretos, en los términos que le son realmente propios, ha conseguido sus formas últimas de la inmovilidad y sus espacios definitivos del vacío o, mejor, de las formas inmóviles del tiempo y del espacio. Inmovilidad y transparencia que son, para la arquitectura, la forma visible del silencio o la visibilidad del silencio en la luz y en los espacios. Porque la arquitectura que se piensa y define en los límites y términos de la visión, debe concluir con la máscara que la expresa en un vacío, y con el paisaje que la representa en la inmovilidad.

Para ello, es necesario diferenciar, cuanto antes, es decir, desde el inicio del proyecto, en que tipo de coordenadas se va a mover el pensamiento del arquitecto, si en la imaginación de la naturaleza o en la conciencia de sus límites o, mejor, si va a buscar la “*idea*” del proyecto o, por el contrario, se va a limitar a definir el hecho arquitectónico.

Pues el hecho arquitectónico no es la idea del proyecto ni es el edificio construido, sino que es la construcción misma del propio pensamiento, que se manifiesta en el espacio y el tiempo que la forma de la arquitectura y su materia concreta han definido. El proyecto, por tanto, debería concentrarse, no tanto en representar y expresar su idea, sino en ser desde su origen la misma forma y materia que coincidirá con el futuro edificio.

Efectivamente, un pensamiento que se imagina la naturaleza e impone el poder de su razón, definirá una arquitectura entre el paisaje y la máscara, entre la figuración del ideal y la belleza y la representación del espacio y de la luz, mientras que un pensamiento que es, de forma contraria, conciencia del mundo y de sus límites, lo hará, en los términos de la inmovilidad y del silencio que definen el vacío de una arquitectura entre el muro y la estatua. (Fig. 1)

2. Desarrollo teórico: El arquitecto sin proyecto o la construcción de lo inmóvil

“Creo que en eso consiste el papel del arquitecto, en hacer que la gente sea consciente del tiempo y el espacio que les rodea”.

Peter Eisenman (1)

El arquitecto que piensa la arquitectura de forma abstracta, es decir, que proyecta desde la imaginación de la naturaleza, ocupa con sus obras el espacio entre el paisaje y la máscara. Y como a todo arte y artista imaginativo que le corresponde una construcción simbólica del espacio y de la luz, su proyecto consistirá en imaginar el ideal y figurarse la belleza o, lo que es lo mismo, en la representación de una idea y en la expresión de un deseo, de los que resultará una obra cuya única luz será la imagen de las formas en un espacio falsamente significativo, y unos edificios sujetos necesariamente a la figuración de su objeto y a la expresividad de su arquitecto. Así se crearon las arquitecturas para el Poder y para Dios, las ciudades que crecieron a las órdenes de los trazados abstractos y de los monumentos simbólicos.

Sin embargo, en la naturaleza del espacio no están sólo la imaginación del paisaje y de su máscara, ni la luz inventada del espíritu y del alma, sino que además de la idealización de las formas y su materia, se da la conciencia definitiva de sus límites y de su vacío y, con ello, una arquitectura que se sitúa en un tiempo y espacio próximos al silencio y a la inmovilidad, que no figura el proyecto ni es la expresión del arquitecto, y que encuentra finalmente su forma en sus propios límites o, lo que es igual, la inmovilidad en las formas visibles de su silencio, siendo, en concreto, a través de los vacíos del muro y de la estatua que se realiza su incorporación como obra al mundo.

Efectivamente, hay obras que obtienen su ser, no mediante la intervención de las formas simbólicas heredadas, sino a través de los ordenamientos que disponen dichas formas al borde del espacio y de la luz, es decir, en el vacío y la transparencia, donde el orden ya no pertenece a lo metafórico sino al de las formas metafísicas que operan en una red de ausencias y desapariciones. Pero el ser del espacio, que no se manifiesta en sí mismo más que en la desaparición de la materia y en la ausencia de toda forma, tiene la naturaleza inmóvil del límite o, lo que es igual, la arquitectura que hace ser al espacio y a la luz es la construcción consciente y concreta del vacío y de la transparencia. Porque el ser visible de la arquitectura, no es su imagen, ni el hecho arquitectónico la idea de su proyecto. Antes de que intervengan las ideas abstractas y, con ellas, los significados y las imágenes, cuando se encuentra el arquitecto sin proyecto, el silencio y la inmovilidad constituyen la condición básica de toda la arquitectura.

Por tanto, es en su inmovilidad, y no en su imagen, que el edificio manifiesta, no unos espacios representativos y simbólicos, sino las formas exactas de sus límites. La obra de arquitectura viene a ser, de esta manera, un grado superior de la inmovilidad o, lo que es igual, la forma mayor de visibilidad que alcanza el silencio. Y así el edificio realmente construido y su proyecto se relacionan, desde su inicio, no a través de las formas metafóricas y de la imaginación de su materia, sino de los límites y los vacíos concretos del muro y de la estatua, que tienen finalmente la inmovilidad del espacio, la ausencia de la forma y el silencio de la materia. La obra sería, en estos extremos, una construcción del Límite, y la transparencia de su vacío una ofrenda al Absoluto. Es la forma arquitectónica que recoge en su ser el eco del silencio y el reflejo de la transparencia, anterior a las ideas del proyecto, cuando aún para el arquitecto toda arquitectura está en el silencio de su texto –contexto– y en la inmovilidad de su dibujo.

El hecho arquitectónico, como lo pensaba Louis I. Kahn², reúne en el mismo espacio al silencio y a la luz, pero no sólo como el significado y la imagen de una forma, sino también –y esto es lo que aquí interesa– como la manifestación de sus límites en la inmovilidad del espacio y en la transparencia de la luz. Es la naturaleza del espacio y de la luz que, a través de los elementos concretos de una arquitectura creada a partir del muro y de la estatua, queda transformada en la inmovilidad del paisaje y en el vacío de la máscara, como la arquitectura de Mies van der Rohe³ para el pabellón alemán de Barcelona de 1929, que constituye la manifestación concreta de esta naturaleza inmóvil del espacio y de la luz en sus dos dimensiones extremas, la del límite y la del vacío. Se trata, definitivamente, de una arquitectura que, al traducir la naturaleza simbólica del paisaje y de la máscara a la realidad inmóvil del edificio, define el orden del espacio y de la luz en su vacío y transparencia, en el límite del muro y la inmovilidad de la estatua.

En su conjunto, el pensamiento creativo y sus medios, han sido dirigidos a unas estéticas de la belleza y a unas poéticas del ideal, a las representaciones del objeto y a las expresiones del sujeto, cuyas ideas y esperanzas han estado erróneamente dedicadas por completo a encontrarle un alma a la forma y un espíritu a la materia. Sin embargo, hay un repertorio en las formas y los materiales para la creación que consiste, no en la figuraciones del espacio y del tiempo que abren falsamente los sentidos a múltiples interpretaciones, sino en establecer

un orden sintético, perfectamente cerrado, pero basado en las infinitas variaciones de lo limitado: formas metafísicas, distintas a las metafóricas y abstractas, que definen contrariamente los límites y términos concretos de lo absoluto, y que pertenecen a un mundo consciente, ya no debidas a la imaginación de la naturaleza sino a una naturaleza inmóvil diferente al universo imaginario.

Quizás la visión del último paisaje, como la de la última máscara, esté en una arquitectura que resuelva la inmovilidad en el límite del muro y en el vacío de la estatua, y cuya finalidad sea la de hacer que las imágenes de sus formas y edificios, y los significados de sus símbolos y metáforas, repitan los sonidos de la ausencia y el silencio de los términos de su lenguaje. (Fig. 2)

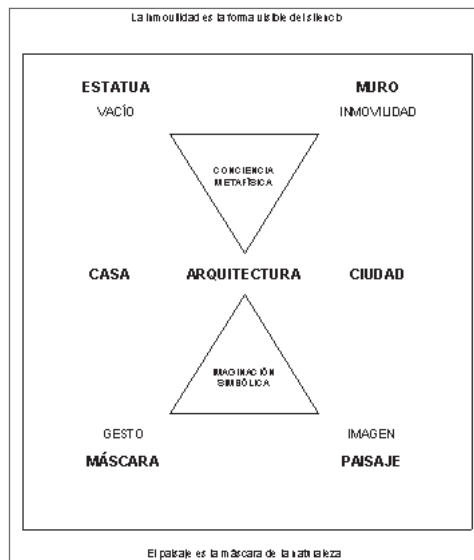


Fig. 2

3. Dos ejemplos: Wittgenstein y Oteiza

3.a. La casa de Wittgenstein.

La máscara del vacío y el paisaje de la inmovilidad

Las formas principales de figuración, de imaginarse lo que hay sobre la tierra, son las metáforas de la naturaleza y de la vida, o lo que es lo mismo, las máscaras y los paisajes que inventa el pensamiento simbólico, pero el mundo y lo que hay en él, su realidad y existencia, no se figura ni representa, se define únicamente en sus límites y términos o, de otra forma, por los rostros y los nombres de lo absoluto, en definitiva, por sus formas metafísicas.

Entonces, las formas metafísicas que no pertenecen a las máscaras ni a los paisajes, son los límites del rostro y de la naturaleza. Y no pueden, por lo tanto, pensarse desde la imaginación simbólica, es decir, con la mirada figurativa que las representa y la palabra que expresa sus significados, con el pensamiento que inventó los ideales y las metáforas, sino, de una forma contraria, con el conocimiento real del mundo, debido a una conciencia de la inexistencia, con unas estéticas y poéticas, adquiridas frente al hecho irremediable de la muerte, y cuyas formas concretas y absolutas van a servirle al creador para el control exacto de lo inmaterial en sus obras.

Obras que no alargan falsamente el tiempo y el espacio en una eternidad y en un infinito, sino que, contrariamente, los concentran en una ausencia y su vacío.

Ludwig Wittgenstein creía también en la dimensión metafísica de la palabra, dimensión que está oculta en el lenguaje por las figuraciones y por los significados que se han formado por su uso instrumental y simbólico, y que intentó recuperar en su obra filosófica, como lo había hecho antes Mallarmé en la poesía⁴.

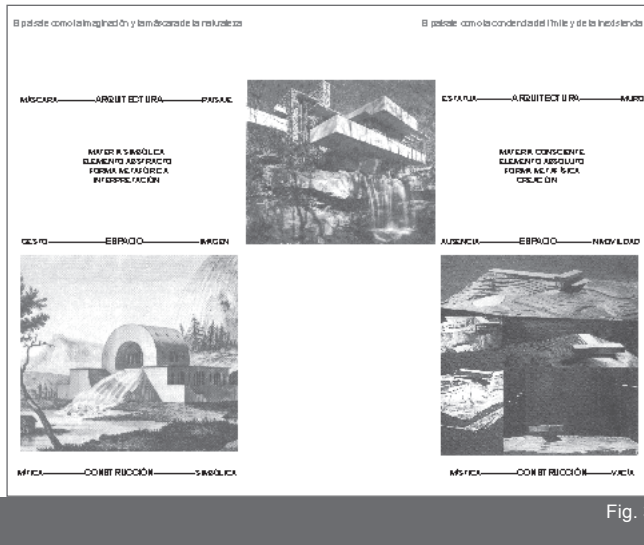
Una filosofía del lenguaje, la suya, que le sirvió como fundamento teórico para plantear, con la casa que proyectó y construyó para su hermana –la Villa Kundmannngasse o el Palacio Stonborough en Viena–, una arquitectura despojada lo mismo de cualquier elemento simbólico y de toda forma metafórica, que ha quedado como modelo de inmovilidad en el paisaje y de superación de la expresión como máscara.

Lo que para Wittgenstein⁵ está en el lenguaje como término y silencio, es decir, de forma absoluta, y no como símbolo y significado, como palabra abstracta, sino como nombre real de la ausencia, en la arquitectura de la casa –ensayo visual para dar forma al silencio– no podía estar sino como el límite y la inmovilidad del paisaje, y como la forma vacía de la máscara.

La casa para su hermana es un intento de construir el paisaje como se construye el lenguaje, ya no de una forma simbólica y metafórica, sino como una arquitectura que, superando al paisaje con su inmovilidad y a la máscara con su vacío o, de otra forma, la idea de la arquitectura como la representación del objeto y la expresión de un sujeto, se construirá con la misma inmovilidad y vacío del muro y de la estatua, en los límites de su forma absoluta y metafísica.

Arquitectura, por lo tanto, de lo insignificante y de lo inmóvil, de lo que es límite y término de sí mismo, y que se resiste a las interpretaciones de la crítica, y a la idea del estilo en la obra y en el autor. Espacio vacío y neutro, el de la casa, como respuesta doble, al interior y al exterior, es decir, a la vida y a la naturaleza, y como crítica directa a la idea de la casa urbana y del jardín burgués.

En definitiva, una obra, como ejemplo arquitectónico, que pone en valor cuestiones muy distintas al ideal de la belleza y a la imaginación de la naturaleza, que no es la metáfora del lenguaje como casa –interpretación que defienden algunos críticos–, ni la metáfora de la casa como la máquina racionalista de Le Corbusier⁶, sino la forma concreta puesta en lo absoluto, y el espacio que se define como la conciencia del límite. (Fig. 3)



3.b. La casa de Acteón. El muro y la estatua en la arquitectura de Jorge Oteiza

La arquitectura como construcción estética ocupa el espacio entre lo íntimo y lo colectivo, y lo hace de dos formas distintas: de forma metafórica y abstracta como máscara y paisaje, y, contrariamente, de forma metafísica y absoluta como muro y estatua. En el primer caso, es la figuración de la vida y de la naturaleza que se definen de forma simbólica por su imagen y su significado; y en el segundo, la manifestación de la realidad y de la existencia que obtienen las formas de su ser por su inmovilidad y su silencio.

Es decir, toda arquitectura que es representación y expresión de la naturaleza y de la vida es al mismo tiempo construcción abstracta de la imagen de un paisaje y del gesto o significado de una máscara: lo que supone un tratamiento simbólico y metafórico de los espacios y de las formas para el proyecto de la ciudad y de la casa. Pero una arquitectura que sirve a la realidad y su existencia requiere, contrariamente, de unas formas y unos espacios, que sólo encuentra en los límites de la inmovilidad y en los términos del silencio, para la construcción metafísica del vacío y de lo absoluto.

Por lo tanto, formalmente, lo simbólico supone la representación y la expresión de la vida y su naturaleza en el gesto de la máscara y en la figuración del paisaje, mientras que lo metafísico se encuentra en la realidad y su existencia como el vacío del muro y la inmovilidad de la estatua. En definitiva, son dos las estéticas que sirven para la arquitectura: una estética de la belleza y del ideal, que trata de la naturaleza y de la vida, y que es la imaginación del paisaje y de la máscara; y otra, que se ocupa de la realidad y de la existencia, y que es la conciencia de los límites y de los términos del mundo, y se define en una estética de la inmovilidad y del vacío.

Estas dos maneras de proceder estéticamente o de tratamiento estético del espacio, como no podía ser de otra forma, estuvieron en el centro de la obra del escultor Jorge Oteiza, que también desarrolló y concretó en varios proyectos para la arquitectura. En concreto, fueron varias las veces que Oteiza intervino activamente en proyectos arquitectónicos, primero con los relieves murales y las estatuarias, soluciones estéticas con una fuerte carga simbólica, y más tarde con arquitectos en propuestas radicalmente espaciales de carácter más integrador.

Estos ensayos definitivos consistieron, fundamentalmente, en los dos proyectos para los concursos del Monumento a José Batlle y Ordóñez en Montevideo de 1959 junto al arquitecto Roberto Puig y del Cementerio vasco de Ametzagaña en San Sebastián de 1985 con el arquitecto Juan Daniel Fullaondo, y el proyecto para la casa-taller de Irún con el arquitecto Luis Vallet en 1956. Sendos proyectos supusieron el desarrollo para la arquitectura de unas formas abiertamente metafísicas al tiempo y al espacio que antes habían sido aisladas por el escultor en el vacío del muro y en la inmovilidad de la estatua, y que empleó como respuestas no simbólicas a la ciudad y a la casa, contrariamente, a las ideas del paisaje y de la máscara.



Fig. 4

Tratamiento metafísico del espacio y de la luz que quedó bien definido en los trabajos experimentales que el escultor Jorge Oteiza realizó sobre el muro y la estatua, que sirvieron más tarde como respuesta integral para la arquitectura de la ciudad y de la casa. Oteiza consiguió aislar el espacio en la inmovilidad del vacío –el ser de la naturaleza en una realidad inmóvil– a partir de las formas metafísicas del muro y de la estatua: el muro como el espacio estético de las formas, no de sus imágenes, sino de sus inmovilidades, por lo tanto, lugar para la visión de los límites, y no de los paisajes; y la estatua como construcción estética, diferente al gesto de la máscara, solución abierta y vacía de las formas al espacio y a la luz.

De la misma forma, muro y estatua fueron empleados por el escultor, una vez dimensionados para la arquitectura, como elementos “*livianos y desocupados*” en una construcción estética y metafísica, cuyo contenido real y concreto no estaba en el espíritu ideal de la materia, sino en su ausencia y vacío, y que, finalmente, definió en una gran inmovilidad espacial. Pues la función metafísica que desempeña el vacío no puede realizarse de forma simbólica: si todo símbolo necesita de una imagen y de su significado para su representación y expresión, y el espíritu y el alma son metáforas que imaginan el fin del cuerpo y de la materia, a la inmovilidad se llega únicamente por los extremos del espacio y los límites de la luz, en concreto, por las formas absolutas del vacío y de la transparencia, que Oteiza ensayará en la arquitectura como control exacto de lo inmaterial. (Fig 4)

○

Al final de la década de los años 50 del siglo XX Oteiza ganaba con su “*Propósito experimental*” el Gran Premio de Escultura de la IV Bial de São Paulo de 1957, donde planteaba: “*La estatua como Desocupación activa del Espacio por fusión de unidades livianas*”. Una estatua de naturaleza “*puramente espacial*” que concluiría experimentalmente dos años más tarde con un vacío aislado en las “*cajas vacías y metafísicas*”, esculturas realizadas, unas a partir de las unidades planas con aperturas rectas y las otras por la oposición de diedros y triedros, todas en la convergencia de un espacio solo y vacío de carácter más receptivo e integrador y en “*unidades mínimas*” de forma y materia, donde quedaba silenciada la expresión, y finalmente, integrada la conciencia individual en la obra como solución estética y metafísica.

Sin embargo, comenzaba una época central en el pensamiento y la obra del artista, de intenso trabajo crítico para la arquitectura, el cine, la música y el teatro, de propuestas educativas, de política cultural y de creación de agrupaciones de artistas. Período en que escribiría algunos de sus mejores libros y textos más importantes como el ensayo *Quousque tandem...!*, y los ejercicios: “*En esta hora para un Renacimiento popular del poeta y los artistas vascos*”, “*El Arte como Escuela Política de tomas de conciencia*”, y “*Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte*”, que habían sido antes conferencias, y que luego, formarían parte de su libro *Ejercicios espirituales en un túnel*. También desarrollaría, entonces, algunos de sus planteamientos estéticos y poéticos fundamentales como “*Estética del Huevo (huevo y laberinto)*” y “*Estética de Acteón*”, sobre la narración cinematográfica, así como el guión o maqueta para la película *Acteón*, y el poema experimental “*Yo soy Acteón*”. Además, recuperaba y terminaba sus obras de Aránzazu, la Piedad y el Friso de los Apóstoles, que habían sido prohibidas antes (en 1953-55) por la vaticana Pontificia Comisión Central de Arte Sagrado.

En aquellos años el escultor vivió y trabajó en su casa-taller de Irún, donde realizó la mayor parte de estos trabajos, y donde concluyó experimentalmente la estatua con las “*cajas vacías y metafísicas*” y comenzó a desarrollar las series experimentales de sus esculturas del “*Laboratorio de tizas*”. Ya al poco de instalarse en la casa-taller, en 1959, realizaba junto a Luis Vallet, el arquitecto del proyecto para la casa-taller, el *Monumento al Padre Donosti* en Agiña, Lesaka, y con el arquitecto Roberto Puig, la propuesta de *Monumento a José Batlle y Ordóñez* que obtuvo el premio en el Concurso Internacional sobre “*Monumentalidad e inte-*

gración de escultura con arquitectura y ciudad” en Montevideo, Uruguay. Ambas propuestas, la casa-taller y el monumento, no sólo coinciden en el tiempo que se realizaron, sino en su formalización o composición formal, y comparten las dos un mismo proyecto para el tratamiento del espacio en la arquitectura y la ciudad.

Formalmente, presentan en común un “*prisma*” recto y blanco, flotante y horizontal, en el espacio entre la tierra y el cielo, que queda suspendido a pocos metros del terreno por la desmaterialización de su planta de acceso.

En la colina de Montevideo, el “*prisma*” del edificio, un volumen de 54 m de largo, 12 de alto y 18 de fondo y caras ciegas, abierto entero a la luz cenital por unos grandes lucernarios en su parte superior, avanza sobre el muro de 1,5 m de altura y 30 cm de espesor, que anclado en el terreno durante 36 m se convierte en una viga en voladizo 63 m sobre el vacío en su extremo opuesto, y marca el límite con la losa negra, cuadrado de 54 m de lado, a 6 m bajo la “*viga volada*” y a 1,5 m elevado sobre el nivel del suelo en la base de la colina, obtenido por la desocupación espacial de un sólido vacío, y que construyen un sistema espacial de inmovilidad y un control formal de lo inmaterial como respuesta abierta y limitada a la ciudad y al paisaje frente al mar. En la memoria del concurso dice: “... *Suspensión horizontal. Sin fuentes, frente al mar. Sin formas, frente al espacio...*”⁷.

Es lo mismo que haría años después en la propuesta de 1986 para Ametzagaña con el arquitecto Juan Daniel Fullaondo al situar el “*prisma elemental de arquitectura*” sobre la cresta de la colina, en una plataforma longitudinal este-oeste en cuyo extremo este sobresalía hacia la vertiente sur como entrada al recinto sagrado “...*como signo religioso de monumental inmovilidad*”: Lo que suponía para la ciudad de San Sebastián “... *la construcción espacial vacía y sagrada que simbolizaría religiosamente una estación de salida desocupada... al cielo abierto sobre la mar entre las dos señales como de aeropuerto, a la izquierda el promontorio de Urgull a la derecha el de Ulía*”⁸.

Aunque estas ideas no pudieron materializarse en ninguna de las dos ocasiones, fueron antes puestas en práctica, de alguna forma, en el proyecto y las obras para la casa-taller de Irún, que junto a Néstor Basterrechea⁹ realizaron con el arquitecto Luis Vallet. Así, desde el proyecto inicial de 1956, con el que se otorgó la licencia para las obras, hasta su finalización en 1958, se produjeron, por la intervención de los propios escultores como los promotores de las obras, importantes cambios. Si el primer diseño que proponía Vallet consistía en un bloque de tres plantas sobre y una bajo rasante, con cubierta inclinada a una vertiente, durante las obras los escultores eliminaron el piso superior, convirtiendo el cuerpo principal de la casa en un prisma horizontal de 23,5 m de largo y 10 de fondo, con cubierta plana y transitable, ampliaron el recorrido de la escalera interior tanto a la azotea como al nivel inferior y mantuvieron el volumen adosado a su parte posterior a doble altura del taller de Oteiza, la estructura porticada en el piso de acceso de 30 pilares, ordenados en una retícula de 10x3, que se apoyaba sobre un basamento elevado unos 30 cm del terreno, bajo el cual se instalaba definitivamente el taller de Basterrechea que con el de Oteiza quedaban relacionados de forma directa con el jardín posterior para las esculturas de gran formato¹⁰.

Pero lo que realmente distingue la casa, lo que la hace diferente, está en el tratamiento estético que plantea su proyecto para la arquitectura y la ciudad. Si lo individual y lo colectivo en la arquitectura, es decir, la casa y la ciudad, son proyectos relacionados con la naturaleza a través de las ideas estéticas de la máscara y del paisaje, ambas construcciones simbólicas del pensamiento; estos proyectos, sin embargo, plantean, de forma contraria, una construcción metafísica para la arquitectura de la ciudad, esto es, de ausencia y vacío, de inmovilidad y silencio, que encuentran sus formas y sus espacios en los límites del muro y de la estatua, exactamente, lo que se concreta y define en esta casa-taller de Irún. Así, exteriormente, se distinguieron, formal y espacialmente, el cuerpo principal de la casa: “*el prisma horizontal blanco*”, del acceso a las viviendas y de los talleres anexos. (Fig. 5)

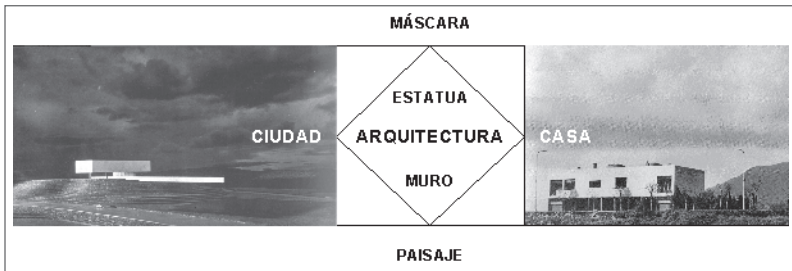


Fig. 5

Para ello, se desmaterializó la planta del nivel de acceso, que consistía prácticamente en una estructura porticada abierta, a la que se estrechaba en la primera línea de la fachada principal la cara frontal de cada poste hasta unos 10 cm, y a todas sus superficies, incluso a la parte inferior de las paredes laterales, que se corresponde con la altura del porche de acceso, como al resto de las fachadas del cuerpo saliente del taller de Oteiza y del frente hacia el jardín posterior del nivel inferior del taller de Basterrechea, se las pintaba de un color gris o se las dejaba grises con el mortero y el hormigón visto. Mientras que el volumen principal de la casa, que contenía las dos viviendas de los escultores, se destacaba del resto elevado una planta, que se prolongaba en unos 10 cm en todo su frente con respecto a la alineación inferior de la planta a nivel de acceso, lo que se acentuaba con el vuelo de los balcones también cerrados en sus tres lados, cuya parte inferior se pintaba de blanco como el resto del forjado y de las cuatro fachadas, y en cuyas superficies los recortes de las ventanas y de los grandes ventanales cerrados con vidrios enmarcados por una carpintería metálica en negro definían mejor su volumen.

Aquí, se sirvieron, de forma sencilla, del color para conseguir espacialmente la desaparición o fusión de la casa con el lugar, lo que estéticamente suponía la desocupación del espacio en el límite del muro y de su tratamiento gris o “*color vacío*”, y formalmente, no la imagen de la casa en la naturaleza y la ciudad, sino la inmovilidad, desde la posición horizontal y elevada del “*prisma rectangular y blanco*”, de su forma silenciosa y metafísica de estatua, con relación a la distancia y al paisaje inmediato. El propio Oteiza, al comentar sobre las relaciones entre el espacio y el color, sobre los valores espaciales de los colores, lo decía de esta

forma, como las conclusiones para el Muro, en el apartado de su «*Propósito Experimental*», *Espacio y color desnudo*: “... el Muro es gris. El negro no está en el muro físico, es la pared anterior. La posterior es blanca. Son los tres colores desnudos, fundamentalmente espaciales, abstractos, desocupados, precisamente lo que, mucho más tarde, leería que Kandinsky los designaba como no-colores”.

De todo aquello, nada queda hoy en la casa. Permanece abandonada y olvidada junto a la frontera de Irún y al río Bidasoa, y lo que en ella había de original, incluso el tratamiento de su color, ahora está oculto por sucesivas intervenciones desafortunadas. Aquel “*prisma*” que contenía, no sólo la planta principal con las dos viviendas, sino la respuesta estética y metafísica al proyecto arquitectónico para la ciudad y la casa, se resiste a su fin. Su desaparición y muerte definitivas supondría la destrucción y pérdida irreparable de un modelo no simbólico para la arquitectura y su proyecto, a partir del tratamiento formal y espacial de las formas metafísicas del muro y de la estatua, y no de las formas metafóricas del paisaje y de la máscara. Sin embargo, entre tanta ruina, tanto abandono, con la casa aún en pie, cobran hoy mayor sentido aquellas palabras finales de Oteiza en su “*Propósito experimental*” de 1957, año en que se construía la casa: “*Lo que hemos querido enterrar, aquí crece*”.

Notas

- ¹ Cita extraída de la Revista Minerva 17, *Arquitectura postmetafísica*. Entrevista con **Peter Eisenman**. Carolina del Olmo.
- ² **Louis I. Kahn** lo decía de esta forma en su conferencia “*Amo los inicios*”: “... yo me he acostumbrado a pensar en términos de silencio y luz...”.
- ³ Es a partir de una lógica plana de naturaleza mural desde donde podemos estudiar la obra de **Mies van der Rohe** en su verdadera dimensión. Su arquitectura es de planos verticales y horizontales que enmarcan la naturaleza, que la convierten en imagen plana, en fotografía inmóvil, en “collage” de superficies. Transforman la naturaleza en pensamiento. Ya no serán espacios envolventes frente a la naturaleza, sino espacios abiertos de naturaleza plana. La naturaleza ha entrado en el sistema, el paisaje se mentaliza.
- ⁴ **MALLARMÉ, S.**: *Fragmentos sobre el Libro*, cit., pg. 126, frag. 5.39: “*La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el contraste de su desigualdad; brillan con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuegos en pedrería, sustituyendo la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase.*”
- ⁵ **WITTGENSTEIN, L. (2007)**: Zettel, México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, cit., pg. 14, frag. 55: “*Como ocurre con todo lo metafísico, la armonía entre el pensamiento y la realidad ha de encontrarse en la gramática del lenguaje.*”
- ⁶ Este fragmento pertenece a una reflexión sobre la ciudad, encontrado en la página web: www.jmh-dezhdez.com de **José Miguel Hernández**, del arquitecto Le Corbusier que también pensaba en estos términos: “... vi resueltos, en el silencio y la meditación, los problemas del individuo y de la colectividad. Este es un binomio necesario para la armonía y, desde el comienzo, quise hacer ciudades que permitiesen solucionar la dialéctica entre ese binomio, con la intervención de las condiciones naturales...”.
- ⁷ **OTEIZA, J. (1959)**: “*Memoria del Concurso para el Monumento a José Batlle y Ordóñez*”, recogido en: *Propósito Experimental*, Madrid: Edita Fundación Caja de Pensiones, 1988, cit., pp. 228 y 229.
- ⁸ **Oteiza, J. (1986)**: “*Memoria del Concurso para El Cementerio vasco en Ametzagaña*”, recogido en: *Cartas al príncipe*. Zarautz: Itxaropena, 1988, cit., pp. 121 y 122.

⁹ *“Un día me dijo Jorge: haz tu un proyecto. Yo hice una cosa muy simple, un cubito con unas patitas, como un Le Corbusier tímido”*. Este comentario de **Néstor Basterretxea** está encontrado en la página web: www.casavacia.com de Jesús María Palacios.

¹⁰ Los datos sobre las dimensiones de la casa-taller de Irún y del monumento de Montevideo están extraídos del libro de **ZUAZNABAR, Guillermo (2001): JORGE OTEIZA: ANIMAL FRONTERIZO. CASA-TALLER, IRUN 1957-58**. Barcelona: Ediciones Actar; en el cual colaboré con el levantamiento de los planos de la casa-taller en la parte de las ilustraciones.

(Artículo recibido: 14-06-2013 ; aceptado: 15-07-2013)