

# Entre la tierra y el cielo. IncurSIONES en la cota cero

Juan-Carlos Annuncio

Este texto formó parte del libro *INCURSIONES ARQUITECTÓNICAS*, Editorial Universidad de Granada EUG, Granada 2009, con Carlos Martí, José-Antonio Sosa y Elisa Valero. [J.-C. A.]

Tal vez sea en los límites de un espacio donde anide toda la intensidad de la arquitectura. El umbral, la frontera entre el dentro y el fuera son los elementos que con mayor precisión cualifican un ámbito; le confieren gran parte de sus características. El mecanismo de acceso a un templo, ya sea en Karnak o en una ermita románica, adjetiva a esas arquitecturas del mismo modo que la mirada desde el interior al exterior adquiere cualidades diversas en función de las características del elemento a través del que se practique esa mirada.

El terreno, el suelo, el plano horizontal cabe entenderlo, además de como el ámbito principal de la presencia de la arquitectura o de la construcción del horizonte, como el límite entre el cielo y la tierra. Y es en torno a él dónde nace la arquitectura; tanto hacia arriba como hacia abajo.

Sugiero no reducir a este aspecto a la mera contingencia y a la simplificación de que de la cota cero hacia arriba es el lugar de los usos nobles y de la cota cero hacia abajo el de los de segundo orden y, por el contrario, reparar en esa cota cero como el límite de dos realidades de naturaleza diferente pero contiguas y capaces, por lo tanto, de establecer relaciones complejas y atractivas entre ellas. Es probable que este aspecto —el de reconocer en la manipulación del terreno una cualidad explícita de la arquitectura y por lo tanto capaz de establecer una poética específica—, sea un atributo de la modernidad. Los ejemplos, en los que la topografía se altera por la presencia de una arquitectura, anteriores a la modernidad, derivan de contingencias concretas y no de la voluntad de establecer categorías espaciales. El magnífico pozo de Antonio de Sangallo en Orvieto, se 'limita' a resolver la necesidad de establecer una cadena para extraer agua a la superficie a través de las rampas —de subida y de bajada— con las que se accede hasta el fondo a doscientos pies de profundidad. Más complejas serían las construcciones excavadas de Ajanta y Ellora en India, en el sentido de que se tallan en el propio terreno; pero más allá del hecho de excavarse parecen limitarse a resolver el de constituirse en una arquitectura tallada en el propio terreno y que deriva en la presencia de dos horizontes: el real y el que conforma ahora el nuevo plano de apoyo inferior, lo que propicia que esa condición de límite del terreno haga que a las relaciones entre interior y exterior habituales en la arquitectura en su sentido horizontal, se le añada ahora el hecho de establecerse en sentido vertical, lo que incide en las categorías perceptivas incrementando la intensidad de la mirada al reconocerse un arriba y un abajo superpuesto al dentro y fuera.

ANTONIO DA SANGALLO, EL JOVEN, 1527. POZO DE SAN PATRIZIO, ORVIETO.





[2] ARQUITECTURA EXCAVADA ELLORA (INDIA). SIGLOS VI AL X.

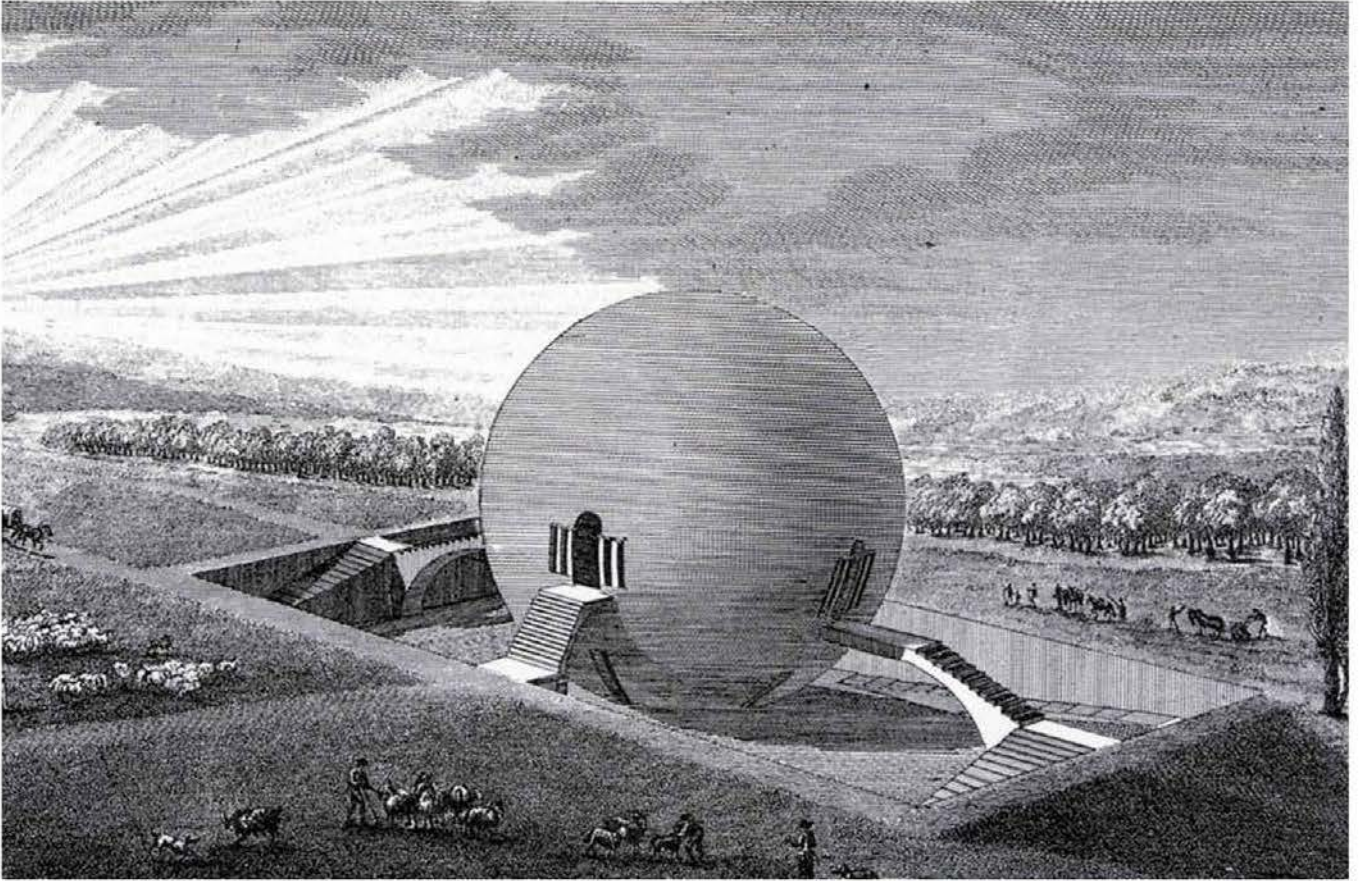
Pero quiero referirme a otra cuestión:

El modo en que N. Ledoux dispone en el terreno la edificación esférica de la casa de guardas agrícolas de Maupertuis, en aquel prisma raptado a la propia topografía, obedece a la necesidad de establecer una respuesta a la conjetura de que la esfera se echase a rodar. Hay una intuición en la que se reconoce la existencia de relaciones entre arquitectura y terreno más allá de los aspectos de naturaleza contingente y en la que ambos —terreno y edificación— parecen disponerse en un mismo y único plano de análisis. Como si uno necesitase del otro para poder explicarse. En éste caso no se trata de una exhibición en la que una arquitectura haga de su condición enterrada una categoría más o menos evocadora, sino de la concepción de una arquitectura en la que se convoca al terreno como un elemento de ella sin el cual no podría explicarse. De este modo parecen establecerse relaciones de dependencia formal entre una y otro. Una induce la forma del otro en un proceder que puede llevar varios niveles de complejidad generándose relaciones de diversa naturaleza, o dar un sentido específico a un accidente topográfico a partir de la forma de una arquitectura —con frecuencia se han señalado analogías evocadoras entre elementos arquitectónicos singulares y accidentes geográficos próximos, por ejemplo las pirámides de Teotihuacan y algunos picos cercanos o, sencillamente, arquitecturas cuya forma evoca más o menos literalmente la topografía cercana, etc.—. Pero, a veces, la arquitectura va más lejos, como cuando de un modo análogo al ejemplo citado de N. Ledoux, su forma, en relación al terreno, sugiere interpretaciones complejas que trascienden los principios de analogía formal.

El gran prisma que conforma el enterramiento de las fosas Ardeatinas en Roma, establece un diálogo con la cantera adyacente derivado tanto de su forma como de su disposición en el terreno. Éste se

[1] PIRÁMIDE DEL SOL. TEOTIHUACAN SIGLOS II Y III AL VI.





[3] CASA DE GUARDAS AGRÍCOLAS EN MAPERTUIS. C. N. LEDOUX, 1780.

1. "El 24 de marzo de 1944, después del atentado partisano de Vía Rasella en Roma contra las tropas alemanas, 335 personas fueron ejecutadas por las SS como represalia. En julio de 1944, inmediatamente después de la liberación de Roma, se localizó el lugar de la matanza en las canteras de toba situadas a las afueras de Roma. En septiembre de 1944, el ayuntamiento de Roma convocó un concurso para la realización de un monumento conmemorativo y en agosto de 1945 se adjudicó la primera fase y se convocó la segunda, abierta a cuatro grupos seleccionados. En agosto del mismo año se adjudicaron dos premios ex aequo, por lo que los dos grupos se unieron bajo el liderazgo de Giuseppe Perugini y Mario Fiorentino. El monumento se inauguró en 1949" Luca Molinari: "Monumento de Le Fosse Ardeatine, Roma", 2G, nº. 15, 2000/III, p. 20. Ver, también LOTUS nº. 97.

2. "2001. Odisea en el espacio". Stanley Kubrick, 1968.

caracteriza por la cantera que acogió los trágicos hechos que conmemora<sup>1</sup> y que define un ámbito preciso. La cantera presenta una forma cóncava, y, cerrando el espacio, un gran prisma blanco de hormigón parece aludir a un enterramiento de un tamaño insólito. Se establece de este modo una relación explícita entre la concavidad de la cantera y la magnífica losa; como si un movimiento telúrico la hubiese desplazado de una imaginaria posición anterior destapando de este modo la enorme oquedad. A este aspecto no es ajeno el hecho de que el prisma se dispone sobre una leve pendiente verde que no llega a tocar, sino que vuela sobre ella. Es decir, se trata de una losa 'colocada' allí; de una forma autónoma cuya geometría nítida parece establecer un contrapunto con la cóncava e irregular de la cantera. Hay dos mundos estableciendo un contraste: como en la película de Kubrick<sup>2</sup>, la geometría del prisma establece un contrapunto con una naturaleza; con el tiempo. En un sentido análogo, aunque opuesto en su formalización, la instalación de Michael Heizer *Displaced- Replaced Mass* (1969) constituye una herida geométrica en el terreno a través de la cual se nos hace presente una forma irregular, como un hallazgo arqueológico. La geometría está aquí en la excavación practicada en el terreno. Lo irregular, lo azaroso, la alusión al tiempo en la forma surgida del interior. En ambos casos se nos propone una suerte de poética a partir de lo que podríamos llamar una analogía de elementos contrastados. Se trata de formas complementarias aunque de naturaleza diferente. Como si una



3. Se trata de obras de su primera época y de las que posteriormente renegaría. Obras como *Proyecto para un paso* (1930-1931), *Cabeza/paisaje* (1931) u *On ne joue plus* (1933).

[4] GIUSEPPE PERUGINI, MARIO FIORENTINO. "FOSA ARDEATINA" ROMA, 1949.

incidiere en la otra hasta condicionar su forma. En ambas, la forma geométrica parece aludir a nuestro tiempo mientras la "otra" lo hace a lo pretérito. La losa de las fosas Ardeatinas propone un papel análogo al foso practicado por Michael Heizer y, en un sentido opuesto, la cantera romana hace lo propio con la roca que ocupa la excavación de Heizer. Este planteamiento del artista de contraponer al terreno un rasgo geométrico lo lleva a cabo también en otras obras como *Rift* (1968) o *Disipate* (1968) y tienen algo que ver con ciertas experiencias de Alberto Giacometti de los primeros años de su actividad creadora. En ellas y a diferencia de lo más característico de su obra ulterior, caracterizada por aquella exaltación de la verticalidad, Giacometti proponía superficies planas heridas por algún elemento que dejaba su huella en una manifestación no explícita de lo vertical a través de la gravedad que explica su forma<sup>3</sup>. En cualquier caso, en ambos se especula sobre el contraste entre formas naturales (el desierto en el caso de Heizer, la superficie de trabajo en el de Giacometti) y la geometría, en este caso y a diferencia de lo que sucede en las fosas Ardeatinas, localizada en la huella.

La naturaleza de estas relaciones tiene que ver con varios aspectos:

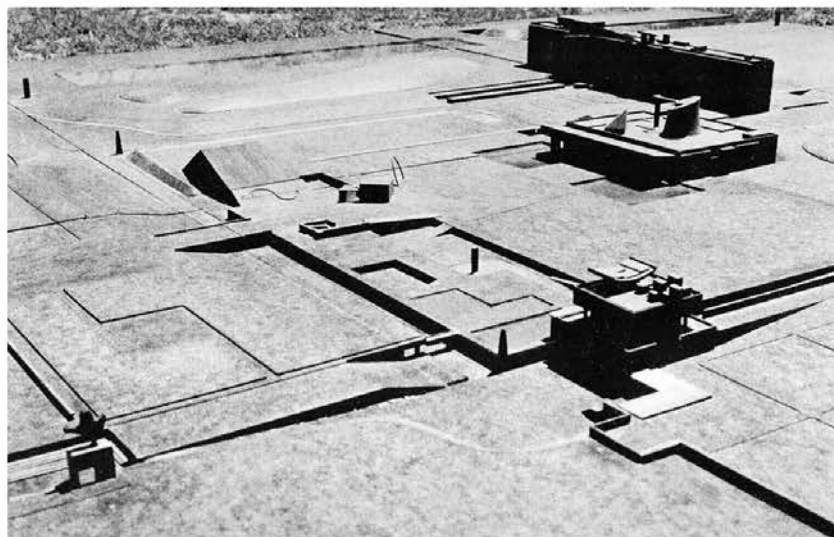
Con el hecho de tratarse de formas complementarias, cóncavas-convexas, geométricas-aleatorias y a veces, como en los ejemplos citados, con el hecho de establecer cierta correspondencia de carácter conceptual entre la naturaleza y lo artificial. O entre terreno y arquitectura. Es decir, hay arquitecturas que parecen establecer conjeturas formales con el territorio inmediato. En el caso de las fosas Ardeatinas, la losa evoca una lápida de enterramiento de escala ciclópea cuya 'fosa' sería la cantera y cuya disposición parece aludir a la conjetura del desplazamiento de la losa respecto a una teórica posición inicial. Una y otra acaban por formar un conjunto que se explica desde su totalidad. Y en el caso de la obra de Heizer, particularmente en su obra *Displaced-Replaced Mass*, el objeto parece querer referirse al hallazgo arqueológico que daría sentido a los cortes practicados al terreno.

Esa relación entre una masa geométrica sobre el terreno, más allá de la carga simbólica que pueda llegar a tener como en el ejemplo

[5] FOSA ARDEATINA, MAQUETA.



4. Vendría a recordar el conocido croquis de Mies van der Rohe.



[7] LE CORBUSIER. MAQUETA DEL CAPITOLIO DE CHANDIGARTH (1951).

de la Fosa Ardeatina citado, constituye un ámbito de experimentación específico en el que las solicitaciones entre arquitectura y terreno querrían establecer una poética propia a través de la cual, una —la arquitectura— se explicaría desde el otro —el terreno— y viceversa. Un ejemplo canónico de una arquitectura planteada en estos términos sería la vivienda del Gobernador en Chandigarh de Le Corbusier. Su implantación en el terreno, la fractura que produce en éste plantea el interrogante de si la casa se dispone en una falla del terreno o éste se manipula para disponer de aquel modo la casa. La abstracción que supone la celebrada maqueta de madera de Le Corbusier parece enfatizar este aspecto y dibujar con precisión las solicitaciones que la vivienda resuelve al presentar un diferente número de plantas a una u otra orientación. Arquitectura y terreno se tallan mutuamente hasta confundirse.

[6] MICHAEL HEIZER. "DISPLACED, REPLACED MASS" (1969).



Y en un orden —en algún punto— semejante de ideas, el modo en que Mies van der Rohe dispone la Galería Nacional de Berlín alude a este aspecto. Muchas veces se ha sugerido cómo el suelo de la planta baja constituye el plano de la superficie terrestre hasta configurar un 'horizonte'. Horizonte, que lo es, en las caras correspondientes a los accesos, allí donde parecen "tallarse" las dos escaleras y la rampa, la frontal y la más larga lateral del edificio. Pero la parte posterior conformada por el patio hacia el que se expande el sótano —en realidad el museo, ya que la planta superior tan sólo es el vestíbulo— establece la ambigüedad reiteradamente subrayada entre el horizonte referido y el suelo del patio. Se establece de este modo esa cualidad del espacio en la que a las relaciones entre interior y exterior, entre el museo y el jardín, se le suma la que confronta el plano superior con el inferior, convirtiendo ambos límites en uno de los aspectos sugerentes de esa arquitectura.

Detengámonos un momento en la reciente casa levantada por Graça Correia en Gerés (2007). Un prisma (más bien un poliedro) de hormigón se dispone sobre el terreno como si una fuerza superior lo hubiese depositado allí de modo que parte de él vuela sobre un corte topográfico<sup>4</sup>. El planteamiento recrea la conjetura de que se trata de un objeto que, además, vendría a encontrarse en un equilibrio precario; es decir, que cabe entender como verosímil la posibilidad de su desliza-



miento por la pendiente hasta el río cercano. Río que, por otra parte en su cualidad paisajista, constituye la justificación del planteamiento del proyecto. El edificio se abre en su parte delantera hacia el río, como si de un tubo se tratase, y también en las caras laterales, de manera que no alteran éstas la cualidad geométrica del volumen. Tampoco lo altera el encuentro de la arquitectura con el suelo, que quiere subrayar su independencia ocultando su continuidad con la cimentación; es decir como si realmente estuviese allí únicamente depositado. De otro modo: se trataría de una caja ciclópea dispuesta sobre el terreno como un elemento mueble, proponiéndonos la conjetura de que podríamos cambiarlo de lugar de un modo inmediato. Todo este planteamiento adquiere su plenitud por la relación aparentemente casual de la localización del edificio volando en parte sobre el desnivel del terreno. Es decir su cualidad arquitectónica deriva de la forma del terreno en ese lugar. Es ésta la que explica la opción de aquél en una *objetualización* de la arquitectura que podría recordar la casa de Mapertuis de N. Ledoux. Si bien de un modo menos explícito, toda vez que en el caso del arquitecto francés es él el que manipula el terreno en función de un modo de entender este problema, mientras en el caso del portugués, el planteamiento obedece a las características existentes del terreno.

En la “Vivienda en Holanda”, de Rem Koolhaas (1992-1994), la disposición de los dos cuerpos principales —zona de noche abajo y zona de día arriba— plantea una localización sobre la topografía que obliga a ésta a redefinirse generándose ámbitos entre una y otro que vendrían a pertenecer a ambos mundos simultáneamente. La consecuencia es que la casa incluye el territorio del que de algún modo se apodera no sólo como contingencia, ni tampoco únicamente en un sentido visual, sino incorporándole en toda su cualidad espacial, formando parte intrínseca

[8] MIES VAN DER ROHE. GALERÍA NACIONAL BERLÍN.



[10] REM KOOLHAAS. VIVIENDA EN HOLANDA (1992-94).

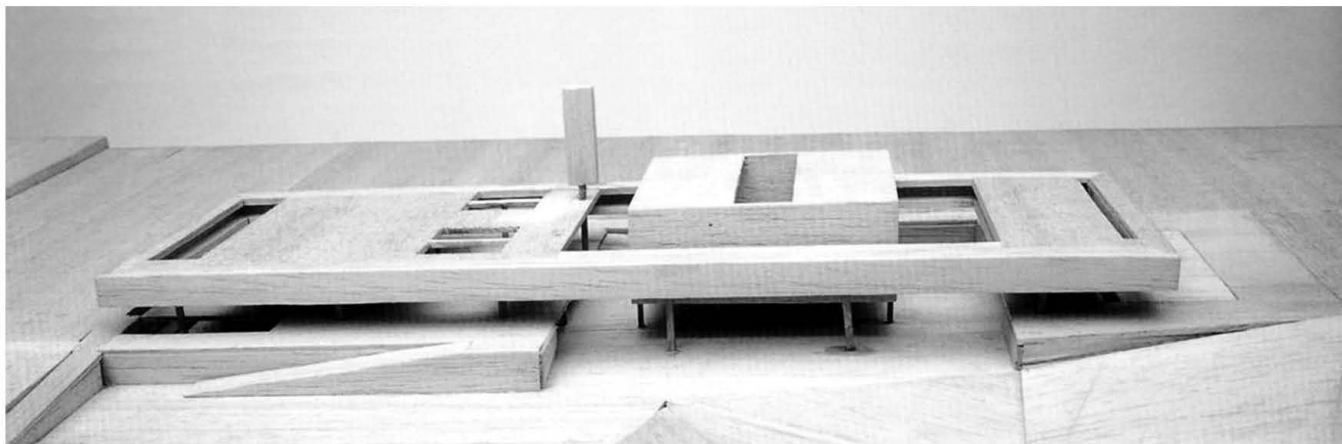
de aquélla y multiplicando, en consecuencia, sus potencialidades espaciales. La arquitectura actúa como marco del paisaje, pero también el paisaje hace lo propio con la arquitectura.

En un sentido más explícito aún, Paulo Mendes da Rocha, en el proyecto para el Instituto Gaetano Campos (1972), establecía relaciones diversas entre arquitectura y territorio. El edificio —no construido— querría proponerse como un gran prisma horizontal que se rompería para dejar emerger el elemento central más alto que el resto. Éste ocupa gran parte del hueco ganado al prisma horizontal. No parecen tocarse. Uno adopta una forma aproximada a la del otro, evidenciando la capacidad de acogerlo aunque sean diferentes. El suelo entra en el juego de un modo análogo estableciéndose un espacio entre las solicitudes de unos volúmenes y otros: entre el prisma horizontal y el raptado al territorio, generándose entre unos y otros relaciones análogas a las comentadas arriba de las fosas Ardeatinas o la instalación de Michael Heizer.

Incluso esta relación entre el territorio, su forma, y la arquitectura que gravita sobre él, a veces llega a constituir en sí misma un modo específico de arquitectura cuando se plantea como la respuesta casi especular a una topografía inventada, estableciéndose relaciones entre suelo y techo que vendrían a caracterizar el espacio. Sucede así en el pabellón brasileño de la Expo de Osaka de 1970, también de Paulo Mendes da Rocha, y sucede también en el proyecto para centro de Congresos de Agadir de 1990, de Rem Koolhaas. En ambos el suelo es un suelo inventado de formas onduladas sobre el que se dispone “la arquitectura” con una forma que se hace eco de aquél. De este modo los accidentes de ese ‘territorio’ parecen multiplicar su eficacia desde el punto de vista espacial, al generarse un ámbito que se dilata y contrae en sentido vertical y propone una franja de aire entre suelo y arquitectura que vendría a apoderarse de nuestra presencia. En los dos ejemplos esta cuestión se lleva a cabo hasta el engaño. El terreno quiere ser la naturaleza convertida en arquitectura, mientras la arquitectura (lo de arriba), en un sentido paradójico, parece haberse “naturalizado”. En

[9] GRAÇA CORREIA. CASA EN GERES (2007).



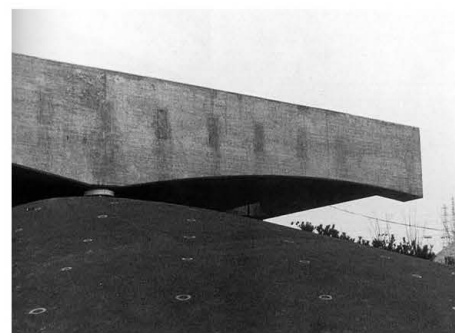


ambos ejemplos el volumen de la edificación es un gran prisma horizontal al que se ha tallado una forma orgánica que es la que constituye el espacio, estableciéndose una poética específica a partir del contraste entre la geometría pura del volumen del continente y esa nueva atmósfera constituida por el espacio comprendido entre una naturaleza real y otra inventada. Comparando ambos proyectos hay un aspecto que los diferencia. Mientras en el de Koolhaas existen pilares, en el de Mendes da Rocha, no. En el primero, no sólo es que “existan” pilares, sino que además forman parte sustancial del proyecto; se constituyen como una suerte de bosque donde, en un aparente desorden, conviven pilares de muy diferentes tamaños estableciéndose agrupaciones más o menos reconocibles en las que el orden racional de la estructura parece querer disolverse en lo que sería la analogía con la arbitrariedad de la naturaleza. Es aquí donde las ondulaciones del ‘suelo’ y del ‘cielo’ (el techo) adquieren su mayor significación por cuanto la alusión a la idea de bosque de la estructura viene a reafirmarse al surgir de esa topografía inventada. En el proyecto de Mendes da Rocha se omite esa evidencia. La no existencia de pilares —la estructura se sujeta sencillamente porque algunas de las ondulaciones de suelo y techo llegan a tocarse constituyéndose como apoyos— hace que la alusión a la naturaleza pierda literalidad a cambio de establecer una poética específica, derivada del hecho de que las dos superficies parecen generar un espacio con características propias. Este planteamiento llevado al límite de la abstracción lo manifiesta el arquitecto con expresa claridad en el museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo (1988). El edificio se presenta como un gran dintel de hormigón de una gran luz que conforma un techo plano que tapa una topografía artificial compleja. Topografía a la que se relegan determinadas contingencias del programa del edificio, mientras la losa además de establecer el orden visual por el que éste se rige, propone el contrapunto entre la topografía más o menos “arbitraria” y la presencia de la geometría explícita y radical que lo conforma.

Se desarrollan de este modo unos espacios de características particulares, determinadas por una alusión implícita a la naturaleza. Es como si estuviesen tallados por la misma tierra y el mismo cielo. Podemos admitir que la cualidad de un espacio viene determinada por su forma, por su tamaño y por la naturaleza de sus límites. En este caso

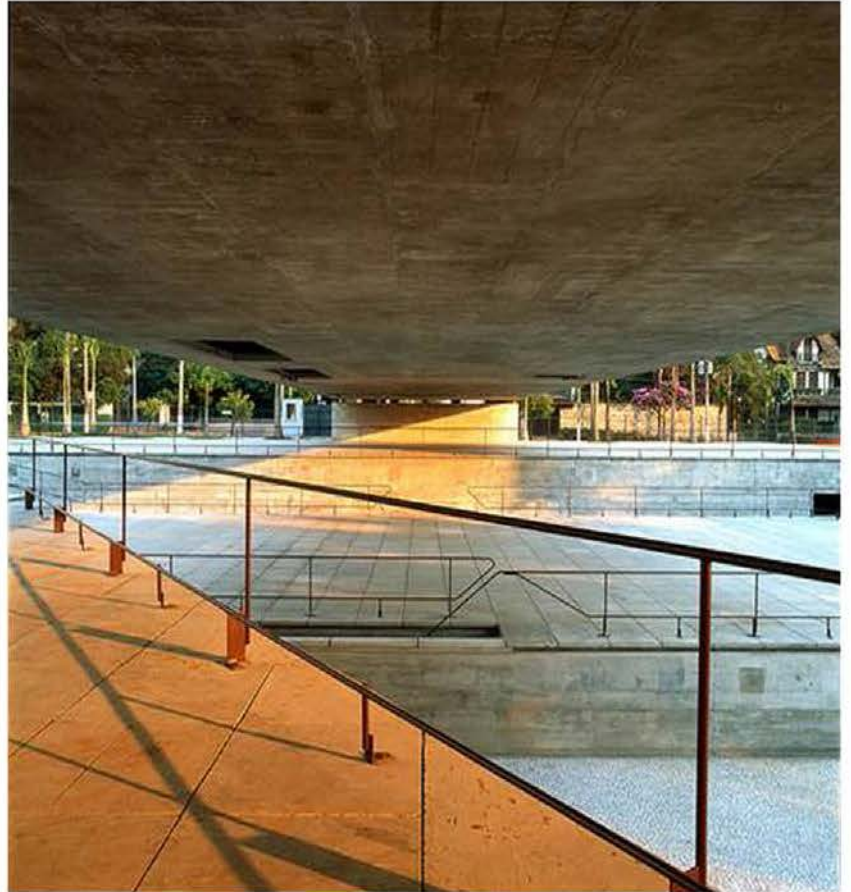
[11] P. MENDES DA ROCHA. INSTITUTO GAETANO CAMPOS, MAQUETA, (1979).

[12] P. MENDES DA ROCHA. PABELLÓN DE BRASIL. EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE OSAKA. 1970.





[13 Y 14] P. MENDES DA ROCHA. MUSEO ARTE CONTEMPORÁNEO. SAO PAULO, 1988.



los límites que configuran los ejemplos que venimos exponiendo parecen proponernos una ambigüedad estudiada. En todos ellos la arquitectura parece codearse con la naturaleza hasta disolverse en ella. Y aun cuando, como en el caso del Museo de Sao Paulo o en el del proyecto del Instituto de Gaetano Campos, la arquitectura se reafirma por la claridad geométrica que debería destacarse del medio natural, su disposición y las relaciones que establecen con la topografía hacen que —en términos análogos a las reflexiones sobre las fosas Ardeatinas o las instalaciones de Heizer— únicamente parezcan explicarse por las solicitaciones establecidas entre ambas: entre arquitectura y terreno. De este modo el espacio comprendido entre una y otro adquiere esas connotaciones específicas de manera que nuestra presencia en él parecería entretrejerse entre sus límites y dotarlo de concreción.

Refiriéndose a los muebles metálicos de Breuer, decía Argan lo siguiente:

El mueble metálico elimina la estática maciza del mueble de madera y lo reemplaza por un conjunto de líneas tensas y curvas y elásticas, que tienden a acompañar los movimientos espontáneos del cuerpo humano. Su carácter es más bien gráfico que arquitectónico, no ocupa un espacio, sino que se entretreje y dibuja en él; por su inmaterialidad, más que una cosa ubicada en el espacio, es la conjetura de nuestro ser en el espacio. No es otra cosa que un encuentro de coordenadas. Un abstracto lugar espacial al que la presencia de la persona dará vida y

concreción. Su misma posibilidad de replegarse, desaparecer y volver a entrar en el vacío, no depende tanto de una efectiva oportunidad práctica como de la secreta convicción de que aquel objeto existe solamente cuando es usado. Comenzando y concluyendo con ciertos actos de nuestra vida<sup>5</sup>.

Sugiero, salvando si se me permite la diferencia entre el universo de lo mueble y lo inmueble, releer el texto —obviando evidentemente la referencia a los muebles— pensando ahora, no en los metálicos de Breuer sino en ese espacio al que venimos aludiendo, comprendido entre la gran losa del museo de Arte Contemporáneo de Mendes da Rocha y las dependencias inferiores; o en el comprendido entre la planta de sótano y la baja del proyecto del Instituto Gaetano Campos; o en el aire que envuelve la parte inferior de la casa de Koolhaas. Asumiendo evidentemente que sí es arquitectónico y no gráfico como sugiere Argan para los muebles de Breuer, podríamos, no obstante, entender esos espacios no tanto como el resultado de unas condiciones de programa; ni siquiera constructivas, sino como *la conjetura de nuestro ser en ese espacio*. Como un espacio sólo comprensible desde su colonización por personas; como un lugar que vendría a cobrar sentido únicamente cuando estuviese ocupado. Como si su naturaleza residiese en el hecho de ser habitado; como la presencia de larvas e insectos al abrigo de la humedad bajo una piedra en el desierto, que parecen justificar y dar sentido a la existencia de esa piedra. La esencia de esos lugares tal vez resida en el hecho de que su formulación evidencia que sus límites son, no tanto una determinada disposición muraria cuanto la misma tierra y el mismo cielo o al menos elementos que parecen gozar de la complicidad de aquellos. El magnífico prisma que define el museo de Sao Paulo encierra la ambigüedad de ser pétreo, enorme y a la vez disponerse sobre nosotros, pero permitiendo la presencia del cielo porque, bien mirado, tan sólo es una sombra. O un umbral que al franquearlo no nos desvela lo que hay más allá, sino lo que hay debajo.

Mirada de este modo, quizá la intensidad de esta arquitectura venga de su formulación atávica; encontrando en el plano del suelo, en la superficie que conforma el horizonte, no la contingencia que nos sirve en todo caso de apoyo, sino la frontera entre el cielo y la tierra en su acepción más precisa y por lo tanto susceptible de ser franqueada; haciendo de esa experiencia una cualidad de la arquitectura a partir de la cual cabe formular problemas de evidente interés arquitectónico. ■

5. Argan G. C.: *Walter Gropius y la Bauhaus*, G.G., Barcelona, 1983, p. 51.



Juan-Carlos Arnuncio Pastor es catedrático de Proyectos Arquitectónicos desde 1997. Universidad Politécnica de Madrid.