

Hacer las cosas con las manos nos da la impresión de haberlas hecho más Alejandro de la Sota, Ramón Vázquez Molezún y Antonio Gaudí

Jorge Camacho, Cristina

Departamento de Proyectos, Escuela de Arquitectura, Alcalá de Henares, Madrid, España, cristina.jorge@uah.es

Resumen

Así comienza el artículo de Alejandro de la Sota sobre el proyecto de Ramón Vázquez Molezún premiado en la I Bienal Hispaoamericana de 1951, «Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí», donde aparece un boceto también a mano mostrando el proyecto, el nuevo paisaje: una palmera en un oasis entre dunas. Publicado en la Revista Nacional de Arquitectura 120, el artículo habla de amasar los objetos; soñar y luego amasar, potenciando “la línea de los dioses” término que Gaudí empleó para la curva. Dos años más tarde, en 1953, la Universidad de Yale también publica en la revista *Perspecta* 2 un homenaje a Gaudí fotografiando la Casa Milá «A Photographic Essay on his Casa Milá. Antonio Gaudí», donde analiza las posibles referencias expresionistas y surrealistas en la obra del arquitecto. Los dos artículos, uno mediante la narración de un itinerario por parte del arquitecto y el otro mediante la selección de imágenes realizada por un fotógrafo contratado muestran cómo unos fragmentos de texto o unos recortes de fotografías, no determinan una forma concreta del proyecto o justifican la función, sino muestran la atmósfera que se respiraba en ellos. Hablan de direcciones, de fuerzas, de preposiciones:

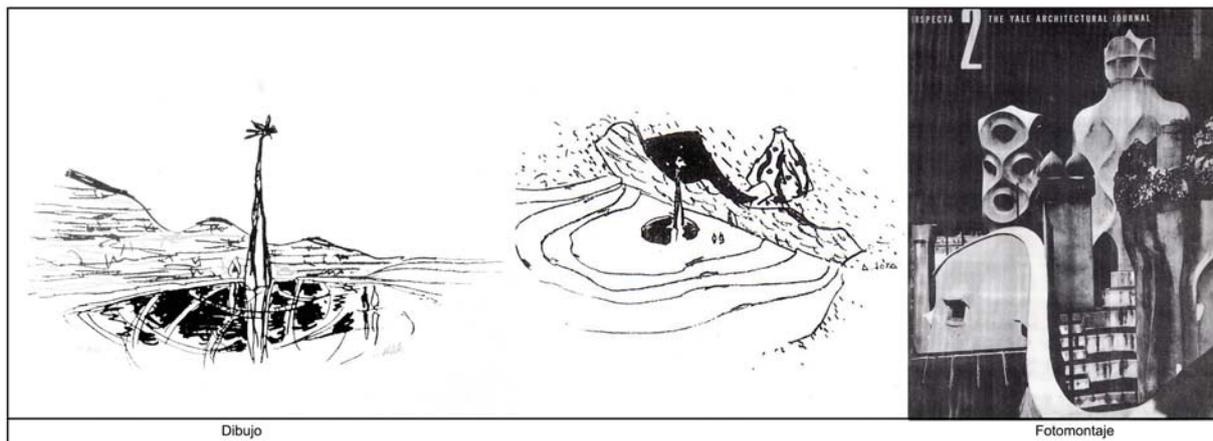
1. *En el patio de servicios*: “Bajo una tibia inmensa se cuelga el patio de servicios que labró patas arriba, porque, de hecho, había que verlo desde abajo,”
2. *Alrededor del porche*: “luego le di la vuelta al porche y nos enseñó su revés, negro como todos los reveses”
3. *Al lado del muro*: “lo acurrucó arrimado al muro, esa maravilla de muro, que vale hoy más que la divina proporción”
4. *Bajo los contrafuertes*: “Sus contrafuertes, su deliciosa puerta y casi unos inexistentes ribetes negros”
5. *A través de la puerta*: “Pasando, pequeñitos, por la puerta deliciosa, salimos al lugar donde se ensancha el corazón del creyente”
6. *Sobre el escenario*: “y allí bailamos y saltamos como auténticos locos en su brillante pista de cristal, de mosaicos blancos y negros”
7. *Entre las gradas*: “y vemos las gradas blancas a nuestro alrededor como ondas de un estanque removido por la obra mágica de la llama del arte”
8. *Hacia lo alto*: “Con el dorado chisporroteo de la inspiración en su extremo, adonde, de un salto, pretendemos llegar para robar ese soplo”.

Como uno de los soportes más empleados actualmente, el fotograma como fotografía carece de flujo temporal y le quita a la película uno de sus componentes principales; algo similar ocurre al extraer citas de un libro, pero no en el aspecto temporal donde cada uno puede elegir el tiempo que necesita en cada página, sino en su faceta espacial porque adquiere otro significado al cambiar de lugar y entrar en contacto con nuevas fuerzas exteriores. Es una traducción, lo mismo que el discurso indirecto. El centro de gravedad de las imágenes se encuentra en el interior del plano, en la acentuación dentro del fragmento y no en el elemento entre los planos; es una lectura en vertical. Al año siguiente Alejandro de la Sota escribiría sobre este tema: «Pequeña polémica en torno a unas fotografías». Revista Nacional de Arquitectura. 1952.

Palabras clave: fotografía, arquitectura, fluidez, bienales, revistas

Así comienza el artículo de Alejandro de la Sota sobre el proyecto de Ramón Vázquez Molezún premiado en la I Bienal Hispaoamericana de 1951, "Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí"¹, donde aparece un boceto también a mano mostrando el proyecto, el nuevo paisaje: una palmera en un oasis entre dunas. Publicado en la Revista Nacional de Arquitectura 120, el artículo habla de amasar los objetos; soñar y luego amasar, potenciando "la línea de los dioses" término que Gaudí empleó para la curva. De la Sota nombra a Isis, nombre griego de una diosa de la mitología egipcia, cuyo nombre egipcio era Ast, que significa trono, representado por el jeroglífico que portaba sobre su cabeza.

Guión gráfico



(Fig. 1) Dibujos Maqueta Teatro al aire libre y Fotomontaje Edificio Casa Milá. «Teatro el libre libre. Homenaje a Gaudí». En: Revista Nacional de Arquitectura, nº120, Madrid, 1951, «A Photographic Essay on his Casa Milá. Antoni Gaudí». En: Perspecta, nº2, Filadelfia, 1953

El ensayo publicado en la revista Perspecta 2 en 1953 "A Photographic Essay on his Casa Milá. Antonio Gaudí"², incluye un reportaje fotográfico que comienza el recorrido desde abajo y con un ángulo prácticamente tangente a la fachada, forzando las ondas y los ángulos de las bandas que salen del plano. A su lado está colocado un texto interpretativo que intenta acercar la mentalidad de Gaudí a la de expresionistas -Torre Einstein de Mendelsohn- o a la de los artistas surrealistas -Salvador Dalí o Joan Miró-: "Was he a surrealist or an expressionist?", definiendo su arquitectura como catalana, mediterránea y fantástica. Las fotografías recogen numerosos fragmentos, detalles como los hierros retorcidos que forman la barandilla de la fachada³.

En las imágenes de la maqueta Teatro al aire libre que realizó Ramón Vazquez Molezún en 1951, el cielo es negro y la arquitectura es lunar, tributaria de Isis, es sanguínea, sanguinaria. Si el muro curvo de la maqueta continua construyéndose por la noche, a la mañana siguiente nada se rompe porque la obra esta en proceso y sus huesos crecen⁴. En lo alto del monolito situado en el escenario surge una estrella guía y la iluminación es muy tenue. Homenaje a Gaudí, como subtítulo que acompañaba el título del proyecto Teatro al aire libre, deja intuir que la propuesta es un boceto, inacabado, a través de las fotografías de la maqueta sólo podemos entrever el proyecto, muy difícil dibujar unos planos exactos. El homenaje a Gaudí está presente en el proceso y no sólo en el resultado final de la maqueta, donde el proyecto y la obra cruzan sus itinerarios constantemente

También es inteligente el título del reportaje sobre la Casa Milá. Sólo un ensayo, un tanteo inicial puede conducir a un recorrido fragmentario por ésta o por otras obras de Antoni Gaudí o de Josep Maria Jujol, de forma que ni las minuciosas interpretaciones de los motivos decorativos o de los escasos planos de obra, ni las razones estructurales que tratan de justificar el posible azar de alguna de las intervenciones, son capaces de despertar la génesis imaginativa del proceso. Es una percepción similar a otra que permite «sentir en el mármol la carencia de ondas de un mar prehistórico»⁵. Como el título indica no es un reportaje de la casa sino sobre su casa, con ese sentido de acumulación que se produce al poner una cosa encima de otra. Este gesto es visible, además, en la propia portada de la revista Perspecta, donde las chimeneas, escaleras y barandillas que forman la cubierta de la casa, dificultan la lectura, al estar todos estos elementos situados en el mismo plano.

Fotografías



(Fig. 2) Ejemplos de fotografías Maqueta Teatro al aire libre y Edificio Casa Milá . «Teatro el libre libre. Homenaje a Gaudí». En: Revista Nacional de Arquitectura, nº120, Madrid, 1951. «A Photographic Essay on his Casa Milá. Antoni Gaudí». En: Perspecta, nº2, Filadelfia, 1953

Documentan una realidad de la cual nos hallamos fuera del alcance, dirá Roland Barthes refiriéndose a la fotografía que afecta a un local inmediato y a un temporal anterior⁶. Estas fotografías son sólo indicios de manipulaciones que ocurrieron hace muchos años y, en una labor indagadora, recomponen las dudas, obsesiones o revelaciones, que no se encuentran en los planos, en los modelos o en las memorias. También Susan Sontag habla del movimiento eternizado, del instante capturado por la imagen que incesantemente sigue remitiendo a la velocidad y al gusto por las actividades instrumentadas por una máquina⁷.

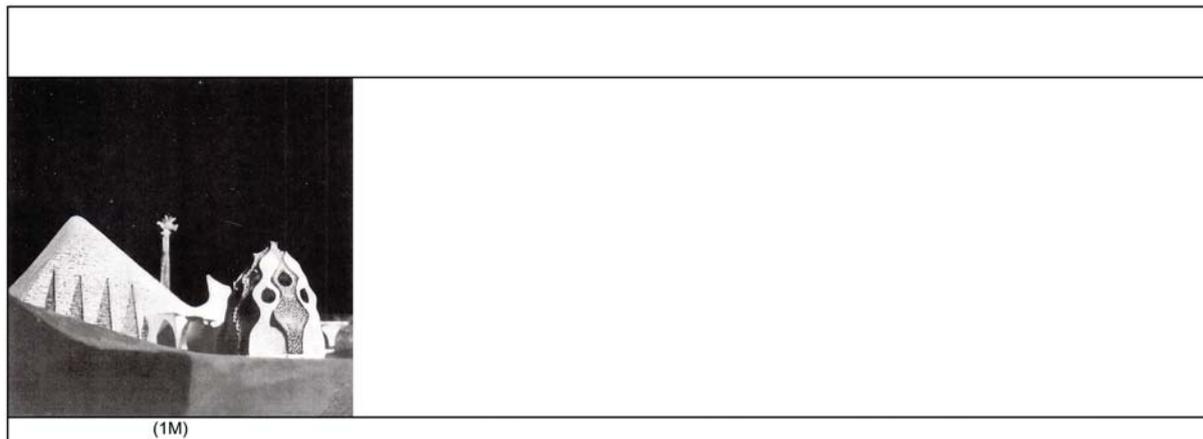
Si bien la maqueta del Teatro al aire libre de Vázquez Molezún, la Casa Milá de Gaudí o el Teatro Metropol de Jujol están fotografiados en detalle es imposible comprender, rodear la obra con una o varias imágenes; pues la fotografía actúa de forma anecdótica. Por poner un ejemplo, ni siquiera con los giros realizados a 360 ° en el montaje de las fotografías de la obra Office Baroque (1977), el artista norteamericano Gordon Matta-Clark en la obra se sentía conforme, porque no conseguía acechar la fluidez de los cortes aplicados realmente en el interior del edificio⁸. Es el propósito de convertir en edificio las fuerzas que emanan de la naturaleza, de forma que el artificio defina dicha naturaleza⁹, escribe Toyo Ito.

La cámara es equiparada con el escalpelo de un cirujano por Walter Benjamin y encontrará en el campo de los acontecimientos bélicos y de los movimientos de masas un lugar especialmente propicio para la aplicación de los nuevos avances técnicos¹⁰. Este objeto, a su vez, según Rosalind E. Krauss puede operar desapasionadamente sobre el cuerpo humano ya que, al fragmentarlo, ahondar más en su personalidad¹¹. También el arte expresionista emplea la fotografía como un acto furioso y más que aferrarse a la posesión de las cosas lo que intenta es atravesarlas. Títulos como El constructor del mundo de Bruno Taut requieren una explosión previa que estalle las piezas ensambladas y las haga saltar en pedazos, convirtiéndolas después en átomos que se desvanecen en el universo¹².

La fotografía es una herramienta de gran utilidad en las maquetas y en la modelización de los fluidos. Las condiciones del flujo para un modelo de ensayo son completamente semejantes a las del prototipo si los valores correspondientes al modelo y prototipo coinciden para todos los parámetros adimensionales¹³. Al igual que la fotografía, el cine utiliza una superficie uniforme y unificada; su mensaje es tan directo y su momento de ejecución tan veloz que las interpretaciones no encuentran un lugar dentro de él. Comprende los movimientos de la cámara, los cortes, la composición de los planos y el montaje; técnicas que abarcan un amplio vocabulario de formas.

Fotogramas

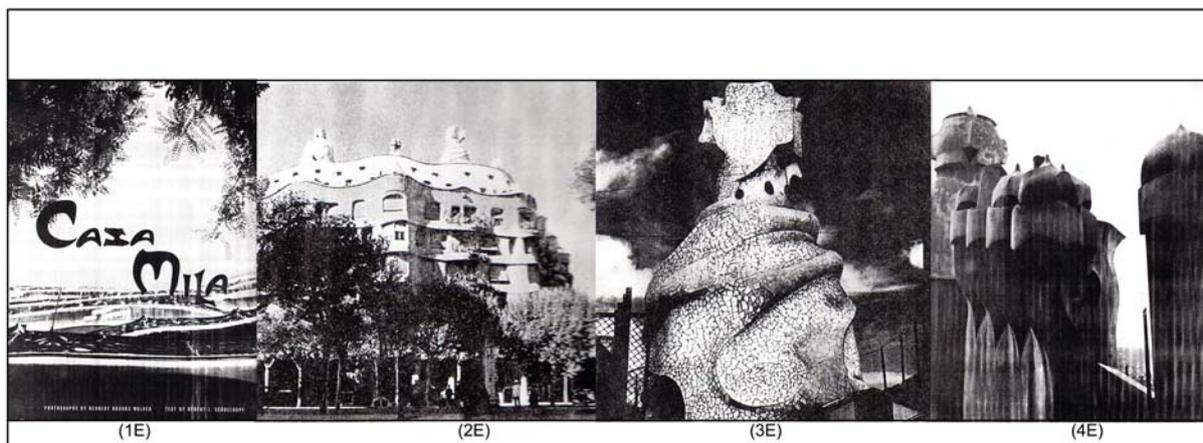
El fotograma es una radiografía sobre papel fotográfico de objetos y una imagen individual capturada por una cámara cinematográfica o de video; y al igual que la fotografía carece de flujo temporal porque le quita a la película uno de sus componentes principales; algo similar ocurre al extraer citas de un libro, pero no en el aspecto temporal donde cada uno puede elegir el tiempo que necesita en cada página, sino en su faceta espacial porque adquiere otro significado al cambiar de lugar y entrar en contacto con nuevas fuerzas. Es una traducción, lo mismo que el discurso indirecto. A veces se puede observar, en estos fotogramas, una representación metonímica de la parte por el todo.



(Fig. 3) Fotografía 1 Maqueta Teatro al aire libre,. «Teatro el libre libre. Homenaje a Gaudí». En: Revista Nacional de Arquitectura, nº120, Madrid, 1951

(1A) *Dentro de la casa / En medio de la bóveda / Con las ventanas / Contra la puerta / Hasta las paredes*: Plano medio. Noche. Dentro del recinto de entrada al teatro, la cámara enfoca en primer plano a la cúpula que acoge la sala de reuniones. Dicho edificio de paredes curvas tiene las ventanas circulares y la puerta de trazado curvilíneo. Al lado, en un segundo plano, un muro opaco de trazado sinuoso con forma de montaña o de dunas reforzado mediante unos contrafuertes triangulares. Por detrás del muro, el encuadre muestra el remate superior en forma de estrella de un monolito.

Casa Milá



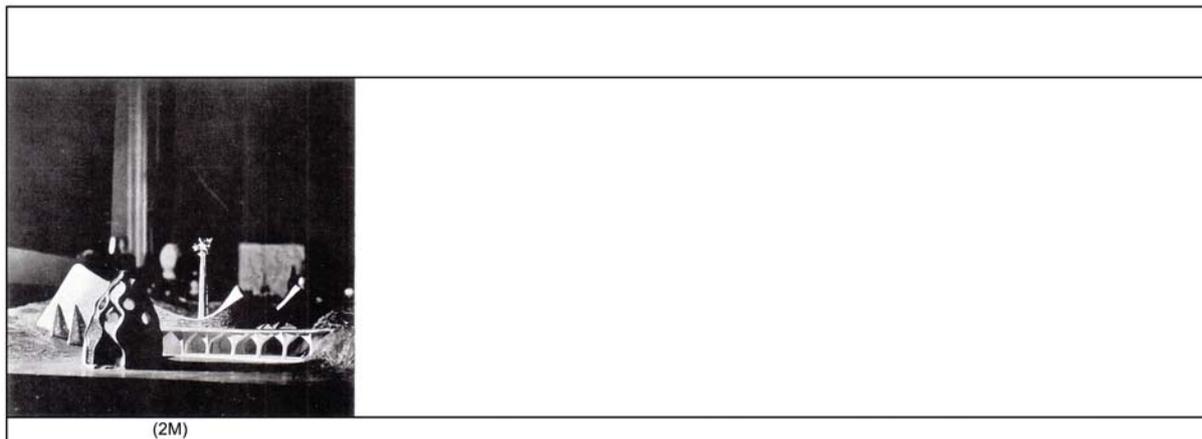
(Fig. 4) Fotografías 1-2-3-4 Edificio Casa Milá. «A Photographic Essay on his Casa Milá. Antoni Gaudí». En: Perspecta, nº2, Filadelfia, 1953

(1E) *A ras del borde*. Plano semigeneral. En primer término y en escorzo, varias ramas de un árbol y la visión de sus hojas al trasluz. Una vista rasgada desde la calle, desde la parte inferior del chaflán del edificio, donde las barandillas metálicas aparecen y desaparecen siguiendo las líneas curvas de la fachada. Aparece sobre este fondo blanco y en grandes letras negras el título original de CASA MILÁ como Inicio.

(2E) *Desde la acera hasta el horizonte*. Gran plano general de la casa. Desde la acera de enfrente del chaflán, la casa desplegada permite distinguir el resplandor de la coronación blanca, blanda, horadada: un podio para las chimeneas helicoidales que surgen por puntos dispares destacando su presencia vertical y arisca que contrasta con la suavidad y la dulzura de los pliegues de las ondas inferiores.

(3E) *Ante el límite*. Primer plano. Una chimenea de grandes dimensiones presenta una base que se va enrollando entorno a un eje central formando pliegues como si fuera la tela de una falda, continua con un estragulamiento cilíndrico y termina en la parte superior con un remate cúbico de aristas y vértices pulidos.

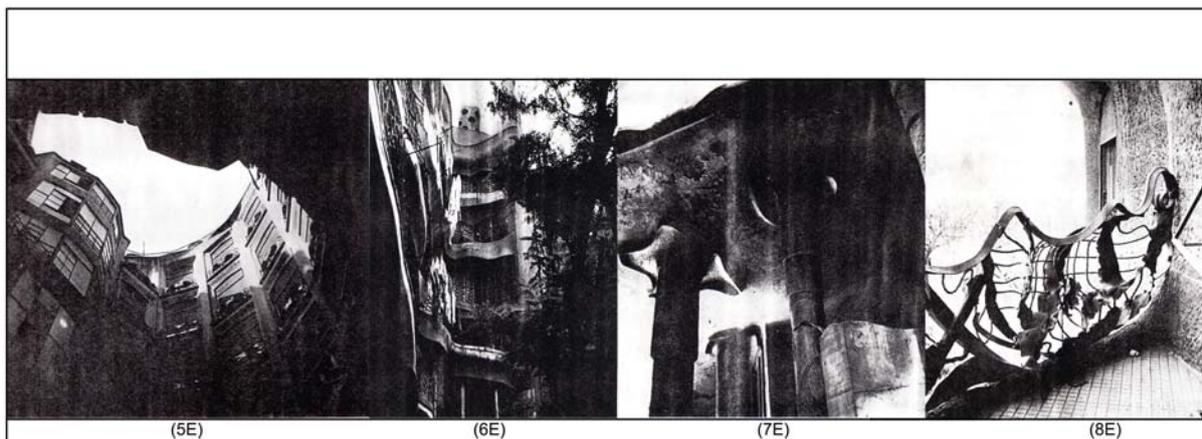
(4E) *Sobre el corte*. Primer plano. Cercano. Los remates afilados de seis chimeneas erigidas en la azotea del edificio, apuntan hacia el arriba como flechas a punto de ser lanzadas. En último término y a la altura de los ojos, un pequeño peto libera la vista a la izquierda y deja intuir la ciudad de Barcelona que se extiende detrás.



(Fig. 5) Fotografía 2 Maqueta Teatro al aire libre. «Teatro el libre libre. Homenaje a Gaudí». En: Revista Nacional de Arquitectura, nº120, Madrid, 1951

(1B) *Hacia la salida / En medio del patio de servicios / Alrededor del porche*: Primer plano. Noche. Vista desde el patio de entrada. La cámara enfoca hacia el pórtico de servicios formado por una sucesión de arcos apuntados y hacia la cúpula de la sala de reuniones que comunica mediante un voladizo con una puerta que permite atravesar el muro y pasar a la pista del teatro al aire libre. En un segundo plano, se intuyen los triángulos que soportan el muro curvo y al fondo aparece un gran monolito, en cuyo remate se aprecia una estrella.

Casa Milá



(Fig. 6) Fotografías 5-6-7-8 Edificio Casa Milá. «A Photographic Essay on his Casa Milá. Antoni Gaudí». En: Perspecta, nº2, Filadelfia, 1953

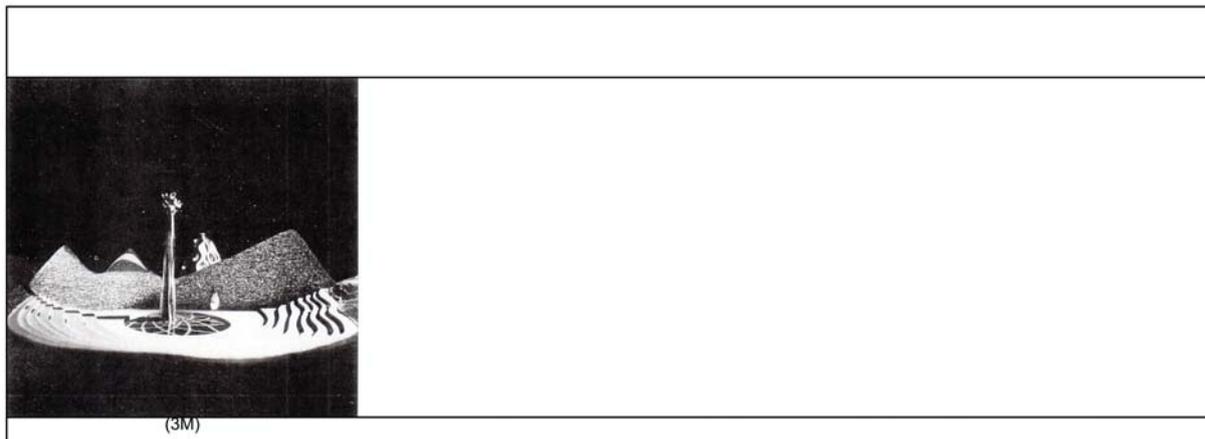
(5E) *En el fondo*. Plano medio. En el patio, la cámara está situada justo debajo del voladizo de una parte del edificio y la visión iluminada de las plantas superiores permite distinguir las fachadas interiores que dan al patio principal. Una fuerte sombra se proyecta sobre una parte del contorno retorcido del patio. Es mediodía. Nuevamente el cielo es el fondo luminoso del túnel oscuro que conforman las curvas interiores del edificio.

(6E) *Entre un medio y otro*. Plano semigeneral. La cámara está colocada a ras de un lateral del edificio con una fila de árboles limitando el otro borde del encuadre. La tangencia de la vista impide un grado de detalle preciso, un piso se funde con otro y las rejas forman prácticamente un calado continuo. En último término una estrecha franja de cielo. Sobre todo, preside el encuadre la fuerte inclinación del voladizo que crea a la derecha un área tenebrosa.

(7E) *Contra la corriente*. Primerísimo primer plano. La llegada de las columnas al forjado da lugar a unas turbulencias al ser introducidas en la escayola del techo. Bruscamente la masa de escayola gira entorno a las cabezas formando ondas, semejantes a las producidas en la superficie de un estanque cuando se arroja con fuerza una piedra.

(8E) *Tras un balcón*. Primer plano. Inclinando el objetivo, la atención está centrada en unas bandas metálicas de diferentes grosores que entrelazándose van dibujando formas poligonales. La pletina que cierra la barandilla por la parte superior marca inclinaciones de 30°, 47° ó 62° grados que terminan enroscándose en una espiral. La trama cuadriculada de piezas cerámicas del solado a 90° sirve de contrapunto a la variedad de ángulos.

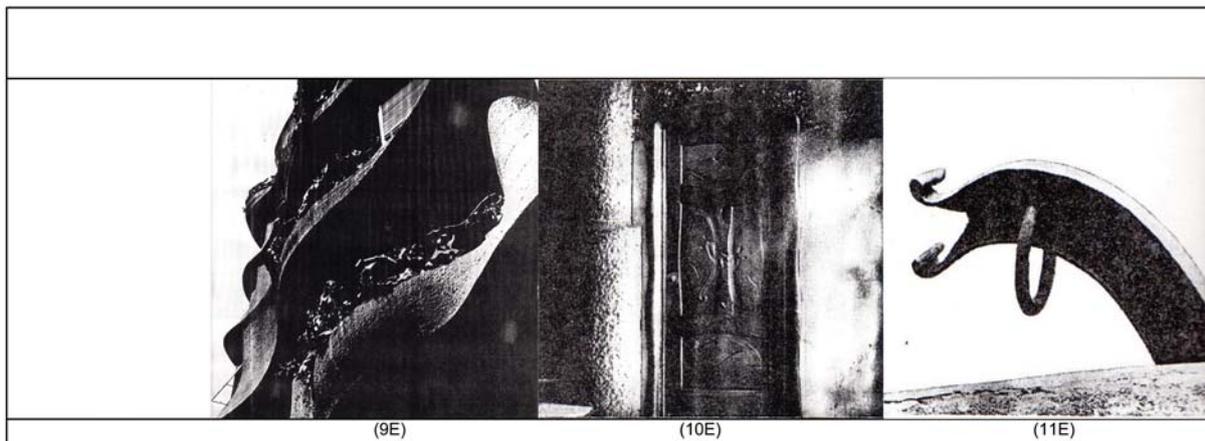
Teatro al aire libre



(Fig. 7) Fotografía 3 Maqueta Teatro al aire libre. «Teatro el libre libre. Homenaje a Gaudí». En: Revista Nacional de Arquitectura, nº120, Madrid, 1951

(1C) *Al lado del muro / Bajo los contrafuertes / A través de la puerta*: Plano semigeneral. Noche. Vista desde el lado de las gradas del Teatro al aire libre. La cámara a una altura intermedia por encima del último graderío, está mirando hacia la puerta de entrada a través del muro que conduce hacia la cúpula. El monolito en una posición central actúa como eje de simetría vertical, no porque las dos partes sean iguales sino porque contrarrestan pesos a un lado y otro. Sobre un fondo negro sobresalen los contornos iluminados de la cúpula y de las cumbres del muro. También brillan las curvas de nivel irregulares que definen el graderío del teatro.

Casa Milá

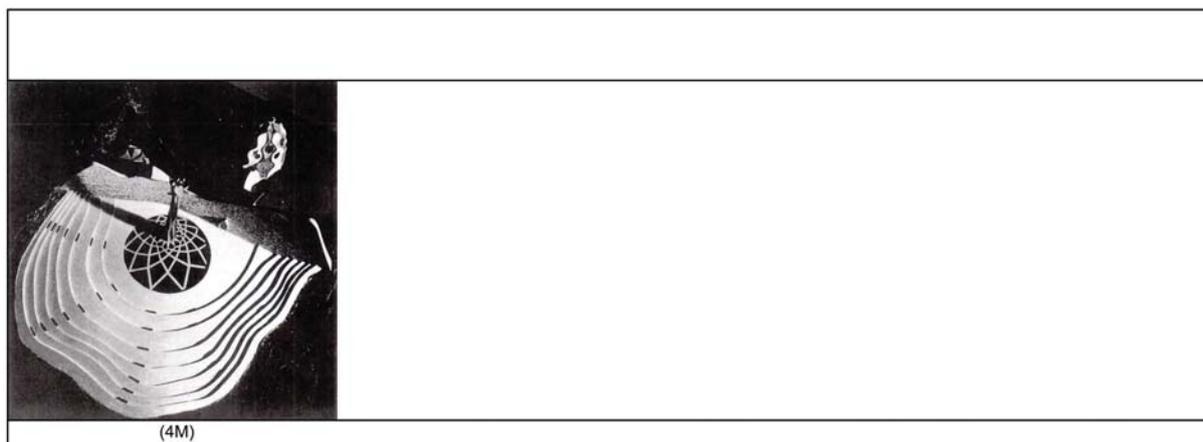


(Fig. 8) Fotografías 9-10-11 Edificio Casa Milá. «A Photographic Essay on his Casa Milá. Antoni Gaudí». En: Perspecta, nº2, Filadelfia, 1953

(9E) *Por la superficie*. Primer plano. Ciertas ondas de piedra que comienzan a 45° se van haciendo con la fuga cada vez más verticales y entre unas y otras unos destellos metálicos dan presencia a los entresijos de las barandillas y caen sobre los petos de hormigón que coronan las cabezas de los forjados. Es mediodía y los rayos marcan unas fuertes líneas curvas de sombra sobre cada una de ellas

(10E) *Sin flujo*. Primer plano. Una puerta cerrada detiene el paso de fluidos como el aire; sin embargo, diversas muescas onduladas marcan los restos de una intervención gestual de talla de la madera fluida. Los muros reciben la puerta con sus aristas rugosas y curvas. La madera de la puerta es oscura y las incisiones, profundas.

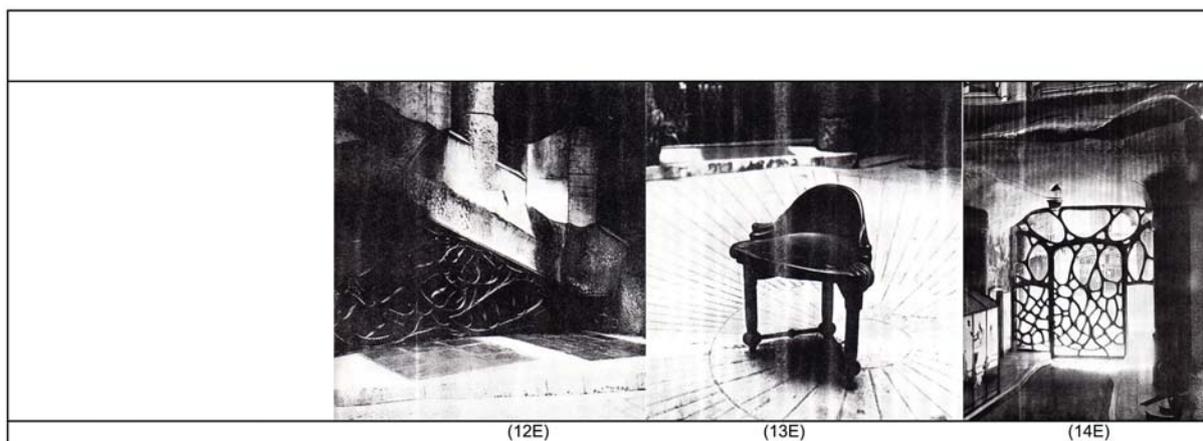
(11E) *Hacia el borde*. Primerísimo primer plano. Una pletina de hierro de forma arqueada divide al final su masa por la mitad y una vez bifurcada vuelve sus extremos hacia arriba en un gesto de torsión. En el punto de tangencia del arco le cuelga por la parte inferior una argolla. Una línea horizontal en la base de la pletina y un fondo blanco remiten a la coronación del edificio.



(Fig. 9) Fotografía 4 Maqueta Teatro al aire libre. «Teatro el libre libre. Homenaje a Gaudí». En: Revista Nacional de Arquitectura, nº120, Madrid, 1951

(1D) *Sobre el escenario / Entre las gradas / Desde lo alto*: Plano cenital. Noche. Es un plano aéreo del teatro. Prácticamente perpendicular al plano del suelo, el elemento central es el escenario con el monolito descentrado hacia el muro que actúa como un imán y desvía el centro de la columna que sostiene la estrella respecto al centro del círculo negro que define la pista central. La iluminación de la escena es dura y muestra nítida la sombra del báculo sobre las gradas. En la topografía del graderío blanco aparecen marcados en negro los escalones de subida. Detrás de la línea curva del muro perfiles sinuosos en blanco y negro determinan los contornos de las costillas y de los ojos de buey que forman la cúpula de la sala de reuniones.

Casa Milá



(Fig. 10) Fotografías 12-13-14. Edificio Casa Milá «A Photographic Essay on his Casa Milá. Antoni Gaudí». En: Perspecta, nº2, Filadelfia, 1953

(12E) *Bajo una inclinación*. Plano medio. Desde una zona central del patio y con un punto de vista bajo aparece con protagonismo el entramado metálico que forma una celosía con motivos vegetales. Una banda de piedra labrada con formas sinuosas compone el peto de la barandilla que a 30° acompaña la inclinación de los peldaños de la escalera.

(13E) *De un lugar para otro*. Primer plano. Tomado desde un punto ligeramente alto, un móvil descentrado, una silla abandonada en el patio, apoya sus tres patas sobre los rayos del despiece del pavimento y, sorprendentemente, la sombra queda encerrada entre esas tres patas; el sol ha alcanzado su punto más alto.

(14E) *Con flujo*. Plano semigeneral. Tomado desde un punto medio, destacan los hierros curvados, los agujeros desiguales de la reja que vistos a contraluz cierran el paso a las personas y a los coches y anuncian una luz exterior intensa que profetiza el fin de la visita. La cámara avanza hacia la salida, la puerta se va abriendo al tiempo que se oscurece la pantalla y aparece la palabra Fin.

Guión escrito

También es posible volver a numerar las fotografías con un orden distinto y de esta forma inventar un relato que permita a través de una narración explorar paso a paso, meticulosamente, contemplar desde lo más cercano hasta lo más recóndito y permitir que los fenómenos atmosféricos condicionen el relato; esto es, un ritmo que a través de las preposiciones nos acerque o nos aleje del objeto del cual estamos hablando. Alejandro de la Sota realiza la descripción del proyecto siempre en movimiento, no está en un ángulo quieto donde pueda apreciar la envolvente de todo el conjunto, sino que son fragmentos del proyecto lo que va descubriendo en cada giro. Dentro del teatro comenta un proyecto que no se contempla sino que se usa. Mientras, en la Casa Milá se designa, además, un narrador que se encarga de realizar las fotografías.

Teatro al aire libre

Inicio. “Ya alguna vez había pensado yo en esa casa hecha de masa, donde estaríamos dentro, con el barro;” (1A) “la bóveda se habría logrado en medio de grandes gritos, empujando la masa con las manos;” (1A) “los huecos, las ventanas, las habríamos hecho con el dedo, el índice, casi haciendo turrón” (1A) “y la puerta la abríamos en la masa de una formidable patada, con la fuerza de la necesidad de salir.” (1A) “Ya fuera, llenos de alegría, le tiraríamos a nuestra obra, la convexa choza, botes y cubos de pintura de colores, blanca y negra, y hasta purpurina de oro.” (1A) “Seguro, habríamos llegado a la casa del conferenciante de la maqueta de Molezún; yo he visto a Ramón en el momento de salir, y antes, su dedo en las ventanas.” (1B) “Bajo una tibia inmensa se cuele el patio de servicios que labró patas arriba, porque, de hecho, había que verlo desde abajo, ¡ese interior de las cosas y de las casas, esas estancias espaciadas no son cuento!” (1B) “luego le di la vuelta al porche y nos enseñó su revés, negro como todos los reverses” (1B) “lo acurrucó arimado al muro, esa maravilla de muro, que vale hoy más que la divina proporción, porque es gracia y es calidad, que repito, hoy se cotizan más alto” (1C) “Sus contrafuertes, su deliciosa puerta y casi unos inexistentes ribetes negros indican más de quien lo hizo que muchos discursos aplomados. ¡Cuanto tenemos que olvidar! ¡Hay que volverse niño para entrar en el Reino de los Cielos!” (1C)

“Pasando, pequeñitos, por la puerta deliciosa, salimos al lugar donde se ensancha el corazón del creyente, la religión de la nueva arquitectura,” (1C) “y allí bailamos y saltamos como auténticos locos en su brillante pista de cristal, de mosaicos blancos y negros” (1D) “y vemos las gradas blancas a nuestro alrededor como ondas de un estanque removido por la obra mágica de la llama del arte con los colores nacionales o de las barras de Cataluña, ¡qué más ¡da!, ¡así da gusto usar el folklore! (1D) “Con el dorado chisporroteo de la inspiración en su extremo, adonde, de un salto, pretendemos llegar para robar ese soplo y, tal vez antes de alcanzarlo, nos desplomamos, cayendo pesados sobre el tablero, despertándonos de este maravilloso sueño. Despabilados, conscientes, tenemos que reconocer y reconocemos que Molezún consiguió darle realidad.” (1D). Fin

Casa Milá

Inicio. Tras cierta indecisión, abandona los temores que tiene de encontrarse con alguien en la casa y continua caminando empujado por las ráfagas de viento que se forman bajo los soportales. A lo lejos ve una curiosa silla de madera con tres patas cilíndricas y un respaldo arqueado que llega al asiento triangular para formar los brazos (13E) Todavía sorprendido por el hallazgo, encuentra delante de sí una puerta tallada con arabescos, garabatos y gotas. Estas muescas se trasladan también a la parte del cerco y contracerco de la puerta que no presenta aristas vivas (7E) Cerca del lugar donde había visto la silla algo le llama otra vez la atención y, de repente, gira y retrocede sobre sus pasos hasta distinguir unas formas situadas justo encima de su cabeza. Varias columnas de fuste labrado con incisiones helicoidales penetran en el techo, no se limitan a llegar hasta su superficie sino que su inmersión deja una orla en torno a lo impreso, a la huella de cada una de ellas (10E) Mas tarde, desde una de las habitaciones del primer piso de la casa, el fotógrafo, un poco azorado por la intromisión, se asoma tímidamente a un balcón y, sufriendo de nuevo las altas temperaturas del mediodía, ve en primer plano unas cintas de hierro forjado que retorciéndose constantemente consiguen atar los dos lados del hueco (2E) Sin darse cuenta del lugar en el cual se encuentra, fotografía un remate de esas bandas que antes había visto en las barandillas y que ahora finaliza en una bifurcación que enrosca sus puntas y gira hacia arriba. En este detalle una argolla aparece colgada de la banda de hierro un poco antes de finalizar (11E) De nuevo a la intemperie, en el patio y cansado de mirar siempre hacia arriba, baja la cabeza y de repente localiza debajo de la escalera una celosía formada por los pliegues de una cinta dentada de hierro, un hilo que se adapta a la forma triangular que la inclinación de la escalera le deja libre (6E) Nuevamente otro giro, ayudado en esta ocasión por los pequeños torbellinos de aire y de polvo que a veces se producen en el patio. Contra la oscuridad del umbral de una de las entradas, la silueta descarnada de la reja le incita a aproximarse hacia la luz. No es el portón grande el que está abierto sino la pequeña puerta situada a la derecha de aquella. La consigue distinguir porque de todos los huecos es el único que presenta dos líneas perpendiculares (14E)

Aunque se hace tarde, se desvía del camino de salida en el último momento. Recuerda que no ha visto la azotea del edificio, así que, decidido, atraviesa una vez más el patio. Pero desde abajo, ni siquiera con el potente objetivo que habitualmente lleva consigo, logra distinguir las chimeneas o las demás protuberancias que desde la acera de enfrente asomaban. Nada, sólo ve la silueta recortada del cielo (5E) Menos mal que he subido, piensa, cuando situado frente a cinco chimeneas pierde la noción de estar en una azotea y sólo observa el ritmo desenfundado de unas formas que giran entorno a un imaginario eje central para acabar rematadas con pequeñas cúpulas puntiagudas. Mira el cielo y ve cómo unas incipientes nubes presagian tormenta para esa misma tarde. De hecho olvida asomarse hacia el horizonte, como tiene la costumbre de hacer cuando llega a la

cumbre de cualquier edificio o montaña (3E) Sin embargo, por el momento ahí arriba no se forman remolinos de aire, únicamente una suave brisa pasa entre las chimeneas. En otro lugar localiza una chimenea de tamaño superior a las anteriores, ya no es cilíndrica y de diámetro similar durante toda su longitud, esta vez está hinchada la parte inferior y cubierta de trozos de cerámica (12E) Hacia las doce del mediodía, desciende toda la escalera y permanece en un borde del edificio. Busca una vista rasgada y oblicua de la fachada, pero un ángulo cóncavo le desconcierta, pues parece que está nuevamente en un patio. Es el árbol que hace simetría con la oscuridad del pórtico el que le devuelve a la acera de la calle (4E) Sale de debajo del pórtico, abandona el lateral y se coloca en el punto medio de la fachada principal. Sin embargo, sigue aferrado a la idea de tomar una fotografía que le permita apreciar el vaivén de las franjas continuas de piedras alternadas con las bandas retorcidas de hierro (9E) Bien, ya está centrado y prácticamente debajo del pórtico otra vez, la cabeza en posición horizontal y la vista a ras de la fachada; no puedo mantener esta postura mucho tiempo, comenta. Las pletinas de hierro en una misma línea del horizonte salen por un lado y se esconden por el otro (1E) Finalmente, el fotógrafo se aleja, cruza la calle y antes de torcer y continuar bajando por el Paseo de Gracia, mira y fotografía el corte del chaflán y recuerda cómo las esquinas del interior también se deshacen, se manosean (8E). Fin.

Encuadre

Las ventanas toscas y sin aristas tienen un rasgo que las diferencia de las rectangulares: carecen de ese sentido cotidiano que las iguala a una fotografía pegada a la pared la cual, a su vez, simula ser la página de un texto. El proceso sería: aprieta con el dedo la masa de arcilla hasta atravesarla, deja la señal de dicha presión y manipula a continuación las aristas vivas. Parecen responder más a una liberación de las solicitaciones interiores -una salida de emergencia- que a la necesidad básica de poder mirar a través de ellas.

A través de estas ventanas, puertas o encuadres, en el Teatro del aire libre Ramón Vazquez Molezún encierra varios horizontes: por una parte, coloca varios tejados -cúpulas, bóvedas, techos con caída a un agua, a dos aguas, etc- como un juego de cubiertas que entran y salen de una línea de referencia; y por otra parte, perfila unos muros que delimitan y a su vez amplían el paisaje, de hecho en la maqueta no se aprecia donde finalizan o si delimitan algún vallado perimetral. Incluso, ambos elementos están mezclados en el proyecto, el muro tiene un ribete superior, un pequeño tejado que remata su coronación. Son herramientas de trabajo que después utilizará en proyectos posteriores.

Algunas de estas ventanas distorsionan la luz filtrándola mediante gruesos y espesos vitrales de colores, como sucede en la Catedral de Palma de Mallorca, restaurada por Antoni Gaudí y Josep María Jujol. También el poeta expresionista Paul Scheerbarth recupera el uso incandescente de las ventanas en medio de las tinieblas, donde el vidrio tallado torpemente hace que la luz fluctúe del interior al exterior, y viceversa¹⁴.

En el Teatro Metropol, Josep M. Llinàs describe las ventanas ovaladas y rectangulares, que forman parejas de ojos o huecos aislados, desiguales, rojas o transparentes, de segunda mano que Jujol empleaba buscando un pacto entre esas ventanas ya facturadas y los huecos disponibles en el teatro, como es el caso de una puerta de vidrio colocada horizontalmente a modo de lucernario. Esta falta de diferenciación entre las puertas y las ventanas que no distingue las posiciones horizontales y verticales de cada una de ellas aparece también en las obras de los años setenta de Gordon Matta-Clark¹⁵.

Montaje

La maqueta hace eco del proceso de montaje de las piezas, elementos que aparecen y desaparecen a un lado y otro del muro. Otros elementos esenciales en el montaje del proyecto, aparte de los tejados y los muros, son los patios, separados por ese muro curvo. La entrada al teatro se realiza a través de un patio -el patio de servicio- y atravesando una pequeña puerta aparece otro patio -el patio de butacas- y el escenario. Este encaje de patios aparece en obras posteriores de José Antonio Corrales y Ramón Vazquez Molezún como en la Casa Huarte, donde se pueden nombrar los siguientes elementos: el patio de relación familiar, el patio de llegada, el patio de servicio y el patio de dormitorios y de relación interfamiliar, mediante los cuales la casa resulta muy extendida en el terreno creando además un paisaje interior, al volverla hacia dentro de sí misma.

Desde el punto de vista del ensamblaje encontramos en la obra de Gaudí y, sobre todo, en la de Jujol numerosos motivos figurativos, algunos de ellos curiosamente realizados con piezas de recambio industriales: tuercas, tornillos, lámparas, casquillos, clavos, etc., que se funden alcanzando una configuración animal o vegetal ¿Qué otra cosa podría esperarse de una obra atravesada por tantas solicitaciones?¹⁶. Al igual que los momentos solares capturados en un instante por el objetivo de la cámara, las señales de Jujol en la Casa Milá son casi siempre un listado de trozos. Un montaje informático hubiera sido de inestimable apoyo para realizar los experimentos de las estructuras funiculares comenta Toyo Ito mostrando su admiración por el intento de las obras de Gaudí de conseguir una arquitectura fluida mediante sus estructuras curvas tridimensionales¹⁷.

Al año siguiente Alejandro de la Sota escribiría sobre este tema: «Pequeña polémica en torno a unas fotografías». Revista Nacional de Arquitectura. 1952¹⁸. Referente a un artículo publicado en la revista The Architectural Record enero 1952 que habla de la arquitectura “moderna” mostrando dos edificios de oficinas, uno en Greensboro y otro en Sao Paulo a través de varias fotografías y planos, Alejandro de la Sota -respondiendo a

un comentario de Carlos de Miguel- habla de dos temas muy importantes por su ausencia en una fotografía: el paso del tiempo y la mirada con los ojos cerrados.

Notas

1. Teatro el libre libre. Homenaje a Gaudí. En: Revista Nacional de Arquitectura, nº120, Madrid, 1951
2. A Photographic Essay on his Casa Milá. Antoni Gaudí. En: Perspecta, nº2, Filadelfia, 1953
3. Lahuerta, Juan José: «Sobre Gaudí». En: Antoni Gaudí. Architettura, ideologia e politica, Electa Editorial, Milan, 1999.
4. "Las musas: el arte lunar nace de la Tierra, y es por la noche, a la tétrica luz de la luna o de un candil, entre los árboles y junto al río cuando da razón de su belleza oculta y clara, de su dulzura y de su crueldad antiguas y del fuego que late desde el fondo. Posiblemente, anidan gusanos y tejen tela las arañas; huele, el agua perturba sus contornos: y el tamboril y la flauta pueden anunciar oscuros festines orgiásticos donde se bebe vino. Si se derriba el muro o se abre un hueco imprevisto o se cambia de signo un tejado nada se rompe porque la estructura va por dentro: es su total y su forma de crecimiento. nunca está determinada" Miquel, Luis: "Ramón Vazquez Molezún" en: Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura de 1992. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectura de España, Madrid, 1993, p.38-43.
5. Lima, Lezama. Fragmentos a su imán. El Bardo. Colección de poesía dirigida por José Batlló. Editorial Lumen, Barcelona, 1978. Prólogos de Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo
6. Barthes, Roland. El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos, Siglo XXI Editores, S.A.de C.V., México, D.F., 1997
7. Sontag, Susan. Sobre la fotografía, Edhasa, Barcelona, 1996. Trad. Carlos Gardini.
8. Matta-Clark, Gordon. Catalogo exposición. En el texto "Entrevista con Gordon Matta-Clark" de Judith Russi Kirshner, Matta-Clark aplica a las fotografías el mismo proceso que había venido desarrollando en el proyecto de ejecución, sustituye la sierra por las tijeras y aplica el collage y el montaje: «Esto es una vista característica única que puede encontrarse uno en una postal o en una documentación artística. Hay una triste ironía encerrada en ello. Aunque el proyecto está en una localización privilegiada, con mucha gente rondando al otro lado de las puertas cerradas, el único modo de hacerse una idea del conjunto es recorriendo el edificio de arriba abajo. Supongo que será otra obra esotérica oculta en la historia de los proyectos inaccesibles". Parte de considerar el edificio como una especie de entorno para usar y tirar, en cuyo interior se ha realizado toda la obra. Dicha obra cuenta con la dificultad que supone la aprehensión instantánea de todas sus capas.
9. Ito, Toyo. Escritos. Colección de arquitectura. Colegio de Aparejadores de Murcia, Murcia, 2001.
10. "Pues, los movimientos de masas suelen discernirse con mayor claridad con la ayuda de una cámara que a simple vista" Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. En: Discursos interrumpidos I. Altea, Alfaguara, Taurus, S.A. Madrid. 1989.
11. Krauss, Rosalind. El inconsciente óptico. Traducción de J.Miguel esteban Cloquell. Colección Metrópolis. Editorial tecnos, S.A., Madrid, 1997.
12. Incluye cuatro artículos de Taut: La corona de la ciudad, Arquitectura alpina, El constructor del undo y La disolución de las ciudades. Taut, Bruno. Escritos expresionistas. 1919-1920. Biblioteca de arquitectura. El Croquis Editorial. Madrid, 1997. Edición al cuidado de Iñaki Ábalos. Traducción de Dolores Ábalos.
13. Franck M. White, Mecánica de fluidos, McGraw-Hill, Madrid, 1995.
14. "¡La ventana no necesariamente deberá ser transparente, más podrá resplandecer con todos los colores del arco iris! (...). Y cuando los interiores sean gozables por un gusto más refinado, entonces, poco a poco, desaparecerá también la tendencia a desear mirar continuamente fuera por las ventanas" Scheerbart, Paul. Fragmento de Licht und Luft, traducido al italiano en P. Scheerbart, Architettura di vetro, Adelphi, Milano, 1982. En la introducción "Representaciones del umbral (Paul Scheerbart y la Glaskultur)" de Antoni Pizza. En: La arquitectura de cristal. Colección de arquitectura. Colegio de Aparejadores de Murcia, Murcia, 1998.
15. Ibid. 14. Matta-Clark describe cómo después de la intervención queda el edificio horadado por un lado y las piezas sustraídas por otro. En este sentido, recrimina a los museos el afán de posesión que les lleva a exhibir las piezas sobrantes en las salas, cuando, en verdad, si alguien del museo estuviera interesado en su obra le dejaría despedazar el propio edificio. También comenta lo sorprendente que resulta la cantidad de personas que coge piedras de la Acrópolis. Esta clase de obras carecen de documentación, superan la precisión de los planos, al igual que sucede con las obras de Gaudí y en especial con las de Jujol, donde la profusión de pinturas, recortes, fragmentos, pliegues, distorsiones escapan a cualquier representación.
16. Ibid. 3.
17. Ito, Toyo. Tarzanes entre los bosques. En: 2G, Gustavo Gili, Barcelona, 1998
18. "...interesa más ver con los ojos del alma y del corazón que con los de la cara; mirando así, con los ojos cerrados, encontraremos la belleza profunda de esas formas despreciadas por quienes las miran con las gafas puestas" «Pequeña polémica en torno a unas fotografías. Pequeña polémica en torno a unas fotografías. En: Revista Nacional de Arquitectura, nº124, Madrid, 1952.

Bibliografía

Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias. Ed. Moises Puente. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Antoni Gaudí. Catálogo. Ed. Rainer Zerbst, Taschen, Hamburgo, 1989.

AA.VV.: Vazquez Molezún: Ramón. Vazquez Molezún. Legado 01. Fundación Cultural COAM, Madrid, 2006.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida, Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

BENJAMIN, Walter. Breve historia de la fotografía, Casimiro libros, Madrid, 2011.

BROOKS WALKER, Herbert (fotografía); SCHOELKOFF, Robert (texto): "A Photographic Essay on his Casa Milá. Antonio Gaudí". En: Perspecta, Filadelfia, (1953) nº 2; p. 58-65.

Corrales y Molezún. Medalla de oro de la Arquitectura 1992. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1993.

Corrales y Molezún, arquitectura. Xarait ediciones, Madrid, 1983.

KRAUSS, Rosalind: El inconsciente óptico. Trad. J.Miguel Esteban Cloquell. Colección Metrópolis, Editorial Tecnos, Madrid, 1997.

LAHUERTA, Juan José. Sobre Gaudí. En: Antoni Gaudí. Architettura, ideología e política, Electa Editorial, Milan, 1999.

LLINÁS CARMONA, Josep: «Joseph M^a Jujol, Architetus.1879-1949". En: Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, (noviembre- diciembre 1984); p.21-23.

QUETGLAS, Josep. Pintado con su sangre. En: Escritos colegiales. Actar, Barcelona, 1997.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía, Debolsillo, Madrid, 2014.

Biografía

Cristina Jorge Camacho. Madrid, 1969. Arquitecta por la ETSA de Madrid desde 1995. Doctorado en el Departamento de Proyectos en 2003 (ETSAM, UPM). Beca de urbanismo Cehopu, Cedex. Profesora ayudante doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura (ETSAG, UAH). Profesora contratada en Jardinería y Paisaje y Composición arquitectónica en SEK-IE University Segovia. Profesora invitada por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Campinas (PUCCAMP, São Paulo), Brasil y por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Montevideo, Uruguay. Máster Internacional de Fotografía. Itinerario de Concepto y Creación (EFTI). Exposiciones colectivas de fotografía: MAP-11 Photo Toulouse, "Európolis" Terraza Círculo de Bellas Artes de Madrid, "Mínimos" Galería Cero Madrid, finalista libro "Folktales" RM Editorial. Actividad profesional CJC Arq&Paisaje, Proyectos de Pasajismo Fundación de Alzheimer Reina Sofía, Nueva Sede Caja de Ahorros de Badajoz.