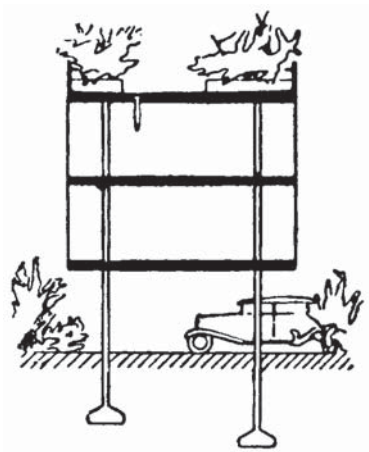
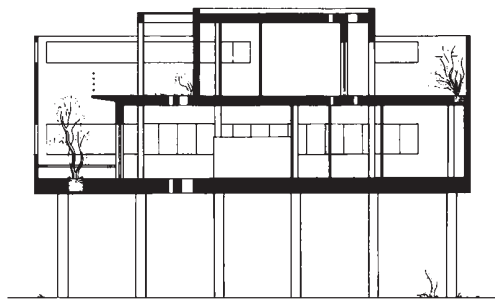
Joan Llecha



1



2

3

"Sous les pavés, la plage"

Bajo los adoquines, la playa. Esta enigmática frase apareció pintada en un muro de la Sorbonne durante la revuelta estudiantil de Mayo de 1968. Probablemente se trataba, en aquel contexto, de una prosaica incitación a desmontar el pavimento de las calles parisinas para construir barricadas, y a descubrir así el lecho de arena bajo el adoquinado. Pero la frase parece tener otras resonancias, que podrían concernir a arquitectos y urbanistas. Se puede leer como un rechazo -en la ciudad de Haussmann- a la "política de la piedra", al orden social impuesto a través de la forma de la ciudad. Y también se puede interpretar, de un modo más literal, como una expresión de añoranza de aquello que lo construido tiende a hacer desaparecer inexorablemente: el paisaje. En el primer sentido, nos recuerda que toda construcción altera el campo de libertades; en el segundo, nos recuerda algo tan banal y evidente que puede llegar a pasar desapercibido: que la construcción -de ciudades o de edificios- se hace a costa del paisaje. Cada casa se levanta sobre un pedazo de paisaje muerto.

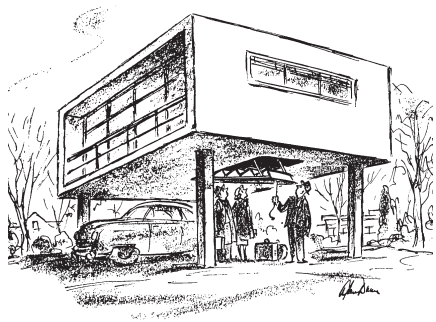
Durante siglos esto no tuvo mayor importancia: ocupar una superficie de terreno, sustraerlo a la naturaleza para convertirlo en una "planta baja". Los beneficios de lo construido eran mucho mayores que las pérdidas en un paisaje que permanecía indemne sólo un poco más allá. Pero en nuestra actual condi-

ción de “adoquinadores” masivos, cuando en la experiencia espacial diaria de millones de personas lo construido domina absolutamente y el paisaje *ya no está presente*, es hora de preguntarse si no es posible hacer las cosas de otra manera. Y la respuesta a esta pregunta ha estado ahí, en la arquitectura popular, desde siempre: hay por lo menos dos maneras de construir sin destruir el paisaje. Enterrar la construcción, manteniendo el suelo natural como cubierta, o elevarla sobre el terreno dejándolo intocado. En las páginas que siguen veremos cómo la arquitectura moderna ha hecho uso en ocasiones de la segunda de estas estrategias, haciendo del respeto al “paisaje” bajo las casas el argumento de su forma.

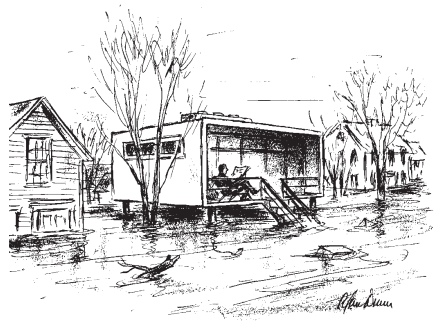
Le Corbusier estableció el modelo de las *maisons dans l’air (1)*, en el primero de sus *5 points d’une architecture nouvelle*, publicados en 1927: “...los pilares [...] se levantan directamente desde el suelo hasta alcanzar una altura de 3, 4, 6, etc. metros y elevan la planta baja. Con ello, los espacios se sustraen a la humedad del suelo, ganan luz y aire y el terreno sobre el que se edifica se puede incorporar al jardín que, por consiguiente, atraviesa la casa por debajo...”. La casa que sigue con mayor fidelidad esta definición la levantó –nunca mejor dicho- Luigi Figini en Milán, en 1935 *(2,3)*. Sus 12 pilares elevan la casa por encima del jardín de un modo algo exagerado, que se justifica, según el arquitecto, por la necesidad de asegurar un adecuado asoleo a la vegetación que vive bajo la casa. También la casa experimental de Kocher y Frey en Long Island se separa limpiamente del terreno *(4)*, sobre unos pilares cilíndricos de sección mínima -posible gracias a la ligereza de los materiales empleados en la construcción- y recupera en la cubierta el espacio no ocupado en la planta baja.

La casa Farnsworth de Mies van der Rohe *(7)*, a diferencia de las anteriores,

4



5



6

7

1. Le Corbusier, diagrama de los *5 points d’une architecture nouvelle* (detalle), publicado en “La Ville Radieuse”, 1931

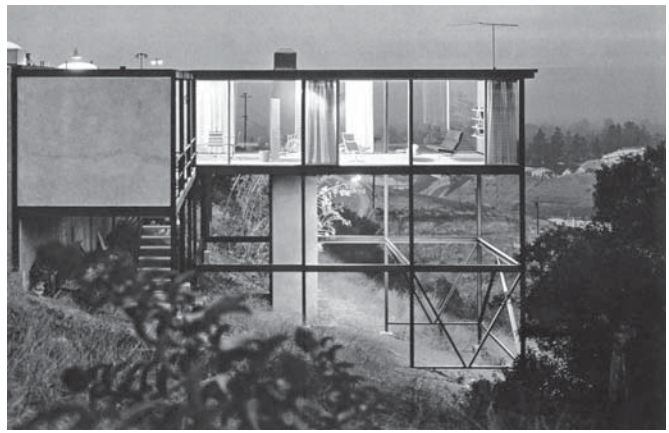
2-3. L. Figini, casa Figini, Milán, 1934

4. A. Lawrence Kocher y A. Frey, casa experimental en Long Island, N.Y., 1934

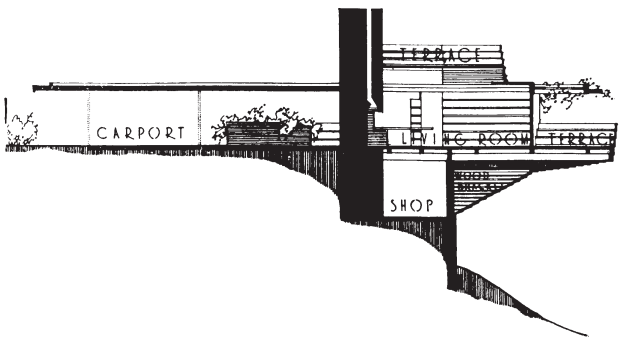
5-6. Caricaturas de Alan Dunn en *Architectural Record*

7. L. Mies van der Rohe, casa Farnsworth, Plano, Illinois, 1950

8

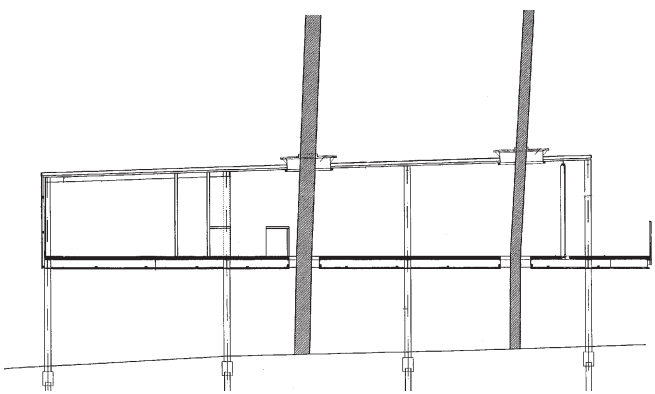


9



10

11



12

13

se separa del suelo apenas lo suficiente para permitir la continuidad visual -desde una cierta distancia- no sólo por encima y a través de la casa, sino también por debajo de ella. El espacio bajo la casa puede verse, pero no se puede caminar sobre él. Es una parte del paisaje, pero la vegetación se interrumpe al llegar a la sombra de la casa. Los distintos niveles que forman la construcción -el pavimento y la cubierta de la casa, la plataforma de acceso, los peldaños de las escaleras- *planean* sobre la superficie natural respondiendo a la horizontalidad del paisaje, y la casa, más que construida ahí para siempre parece estar de paso, y flotar en una especie de *midair*, temporalmente anclada a un tilo imponente[1].

En el caso de terrenos en pendiente, la variedad de respuestas posibles se amplía. Aquí el paisaje tiene forma, y la arquitectura debe responder a ella. En el peor de los casos, algunas casas parecen rendirse a las dificultades que plantean topografías demasiado abruptas, y establecen mecanismos más o menos expeditivos para recuperar el plano horizontal, sin establecer relación con el paisaje que queda bajo ellas. Es el caso de la casa de Eduardo Anahory *(8)* en la rocosa costa de Arrabida o el de la casa Smith de Craig Ellwood *(9)* en una colina de Los Angeles. Y también en cierto modo el de la casa Sturges de Frank Lloyd Wright *(10, 11)*, que se proyecta sobre la pendiente con un acusado voladizo. La casa de Robert Briccola *(14, 15)* parece también ignorar la superficie natural sobre la que se asienta, una suave ladera del Ticino. Pero de hecho la reconoce de un modo sutil: el primer escalón de la escalerilla de entrada -un bloque de piedra, todavía sobre la tierra- se separa unos pocos centímetros del marco metálico de la puerta, que se inclina para formar el segundo escalón, ya en la casa. Entre lo natural y lo construido hay pues un salto, mínimo, pero cargado de significado.

De un modo radicalmente opuesto, la casa que Lacaton y Vassal construyeron en Cap Ferret *(12, 13)* establece con el paisaje una relación que no puede ser más estrecha. Los árboles atraviesan la casa -la casa atraviesa el bosque- en un intento de respetar la vegetación existente en el lugar. Y en efecto, los árboles siguen vivos. Pero bajo la casa, los troncos de los pinos se confunden con los pilares de la casa; y en el interior, las partes visibles de los troncos, aislados entre el pavimento y la cubierta, tienen un aspecto desolado y artificial.

Para hacer mínimo el conflicto con la topografía parece más razonable la estrategia de reducir al mínimo los apoyos sobre los que descansa la casa. La "Sky House" *(16)*, que Kiyonori Kikutake construyó para sí mismo, se eleva sobre cuatro únicos pilares[2]. La casa que Amancio Williams construyó en Mar del Plata *(18)* reduce el número de apoyos a dos, tendiéndose como un puente sobre un riachuelo, y la de Craig Ellwood en San Luis Obispo *(17)* hace lo mismo entre los márgenes de un barranco. En el límite, la famosa "Chemosphere" de John Lautner en Hollywood *(19)* se apoya sobre un solo pie, un mástil que transmite las cargas y conduce las acometidas: como el tronco de un árbol.

Si algunas casas consideran el paisaje como una superficie en la que apoyarse con mayor o menor delicadeza, otras buscan dar significado al espacio bajo la casa estableciendo formas de relación con el interior más o menos complejas. La casa de Stéphane Béel en Rotselaar *(21, 22)* y la de Lina Bo Bardi en las afueras de Sao Paulo *(23, 24)* lo hacen de un modo similar. Ambas tienen amplios ventanales abiertos al paisaje y -como sucede siempre con las casas elevadas- la ruptura de la continuidad entre el plano del pavimento interior y el exterior hace que el paisaje se dibuje en las aberturas como algo *distinto*, ajeno al espacio interior. Pero en este caso, el paisaje que está *ante* la

8. E. Anahory, casa en Arrabida, 1960

9. C. Ellwood, casa Smith, Crestwood Hills, Los Angeles, Cal., 1958

10-11. F. Ll. Wright, casa Sturges, Brentwood Heights, Los Angeles, Cal., 1939

12-13. A. Lacaton y J. P. Vassal, casa en Lège, Cap Ferret, 1998

14-15. R. Briccola, casa de fin de semana en Campo Vallemaggia, 1998

14

15

16. K. Kikutake, “Sky House”, Tokyo, 1959

17. C. Ellwood, casa de fin de semana, San Luis Obispo, Cal., 1968

18. A. Williams, casa en Mar del Plata, 1945

19. J. Lautner, casa Malin "Chemosphere", Hollywood, 1960

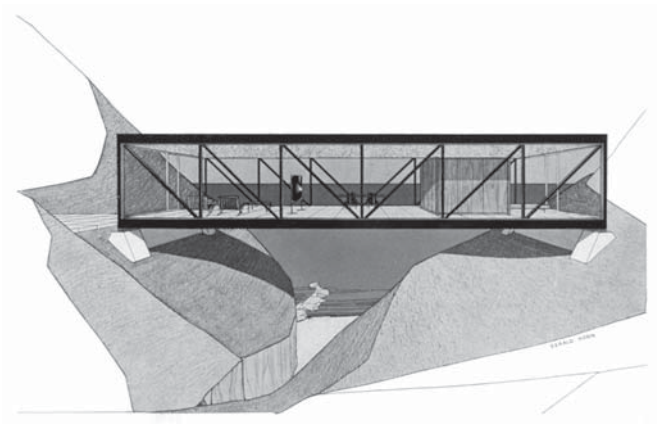
20. E. Krüge, casa en Stuttgart, 1934

21-22. S. Béel, casa “P”, Rotselaar, 1993

23-24. Lina Bo Bardi, Casa de vidrio, Sao Paulo, 1951

25-26. J. Herzog y P. de Meuron, casa Rudin, Leymen, 1999

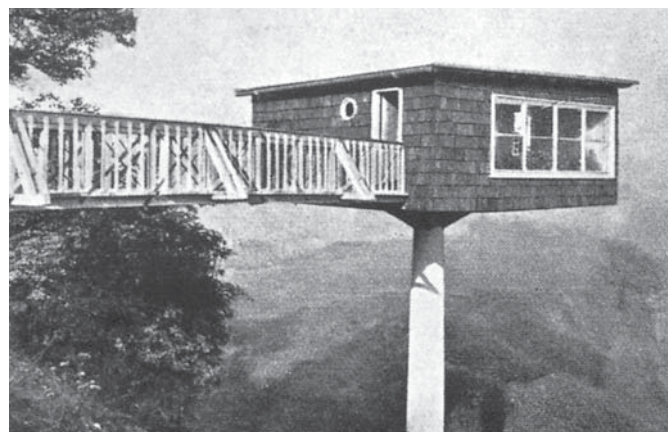
16



17

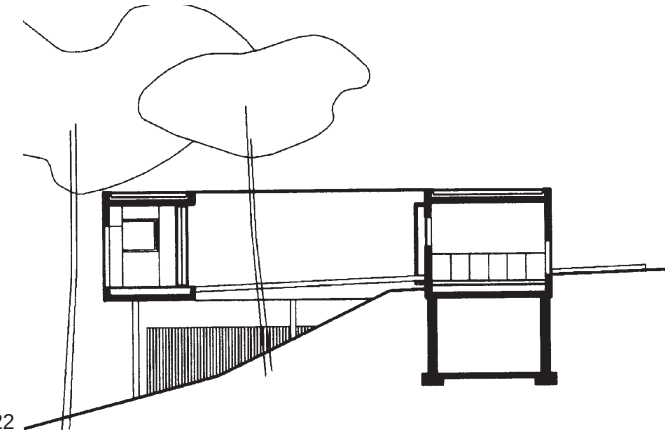
18

19



20

21



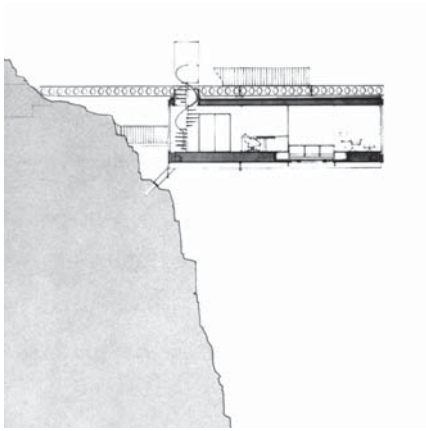
22

23

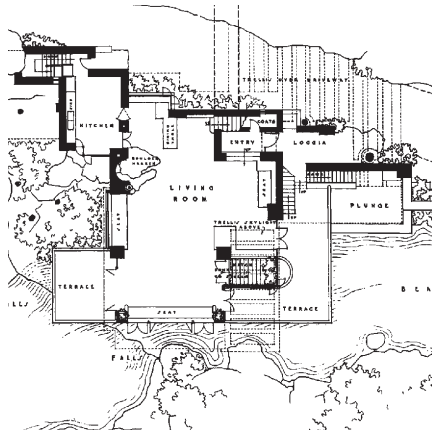
24

25

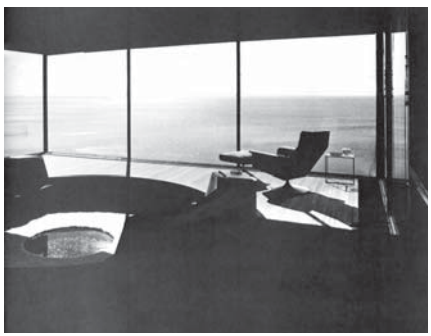
26



27

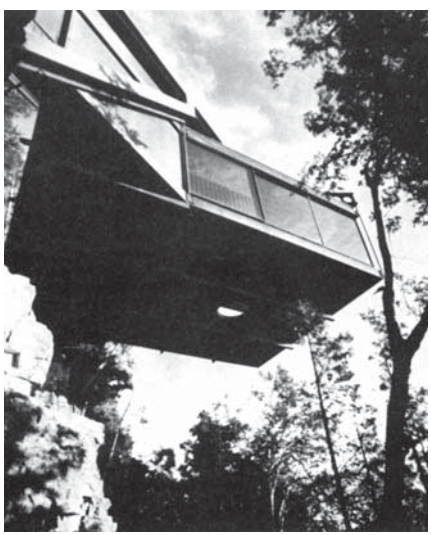


30



28

31



29

32

casa continúa *bajo* ella, y acaba -gracias a los patios interiores- estando *dentro*, restableciendo así la continuidad. En la casa de Lina Bo Bardi el espacio bajo la casa es además el vestíbulo de entrada: la sombra de la casa recibe al visitante, con lo que aparece la necesidad de dar un tratamiento adecuado a esta *sexta fachada*, la cubierta del espacio accesible bajo la casa. Lo mismo ocurre en la casa Rudin, de Herzog y De Meuron *(25, 26)*, a la que también se accede *subiendo desde el paisaje*. La poca altura y la plataforma que se prolonga a ambos lados de la casa refuerzan la sensación de estar no ya debajo de la casa, sino debajo de una bandeja sobre la que la casa se apoya -como un *salvamanteles* colocado entre un recipiente caliente y la superficie de una mesa- que se ha elevado un instante para permitir la entrada, antes de volver a *tomar tierra*.

La casa -apenas un refugio- que Harry Weese construyó en un acantilado a orillas del lago Michigan *(27-29)* hace de lo que ocurre bajo ella un tema central del proyecto. En lugar de retrasarse en relación al límite del acantilado, la casa se proyecta sobre el vacío. Se gana así, para una casa ya dotada de unas vistas excepcionales, un ángulo de visión inédito: el paisaje bajo la casa puede contemplarse -una experiencia visual cercana a los límites del vértigo- a través de un *oculus* situado en el suelo, en el centro del ámbito del estar[3]. De un modo parecido, Wright abandonó su idea inicial de situar la casa Kauffmann *(30-32)* al otro lado del río -con lo que la cascada habría sido tan sólo una bella imagen en una ventana- para conseguir una sintonía más íntima con el carácter del lugar[4]. La casa se llama “la casa de la cascada” reconociendo esta especial relación. El paisaje se hace presente en el interior con el afloramiento de roca junto a la chimenea, y con la abertura dedicada que establece una relación directa -visual y también acústica- con la cascada, y da acceso a la pequeña pla-

taforma suspendida a pocos centímetros de la superficie del agua, el punto extremo del contacto con el paisaje.

Los ejemplos vistos hasta aquí corresponden a casas unifamiliares, pero la misma actitud de voluntaria renuncia a ocupar el terreno puede darse también en programas de residencia colectiva. La condición que se impone es el mantenimiento de anchuras de edificios limitadas, o de un suficiente nivel de "calado" cuando se trata de tejidos continuos. La primera es la opción de los *slab blocks*, como las *Unités* de Le Corbusier *(34)* o sus numerosas imitaciones. Esta es también la opción del proyecto que propusieron -en el mismo año 1927 en el que Le Corbusier enunciaba sus *5 points*- los hermanos Heinz y Bodo Rasch *(33)*. Los edificios se sustentan en mástiles arriostrados por cables, en una voluntad manifiesta de reducir al mínimo los obstáculos a nivel del terreno: aquí ya no se trata de *pilotis* cada pocos metros, sino de apoyos separados decenas de metros entre si, como pilonas de un *puente habitado* que deja discurrir bajo él el paisaje y los caminos. Y Yona Friedman, en un tono ya menos realista, proponía en su proyecto de "ciudad en el espacio" una *solución final* en la que todas las construcciones se incluirían en una malla continua -de varios niveles- elevada por encima del paisaje, y que significaría el definitivo abandono de la superficie terrestre como nivel privilegiado de la construcción y su devolución a la naturaleza, a la agricultura y a las actividades civiles y colectivas *(41)*.

Sven Markelius aplica la idea de tejido continuo, de un modo más razonable, en su proyecto para el barrio de Ör en Sundbyberg *(35, 36)*. Crea un conjunto de viviendas unifamiliares que se eleva del suelo -adaptándose a la topografía con pequeños desplazamientos verticales- dejando algunos huecos para conservar los árboles existentes y para dar luz y ventilación a la base natural.

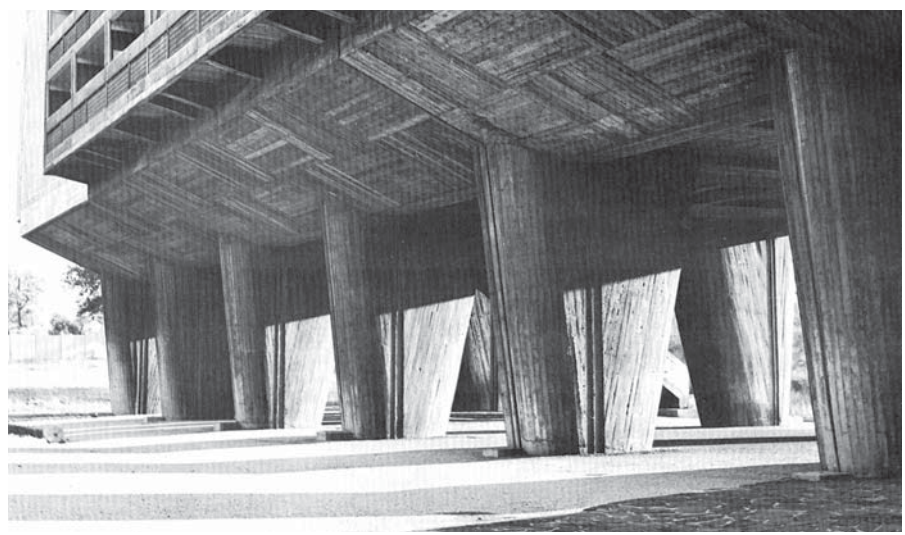
27-29. H. Weese, "Shadowcliff", Green Bay, Wisc., 1970

30-32. F. Ll. Wright, casa Kaufmann, Bear Run, Penn., 1939

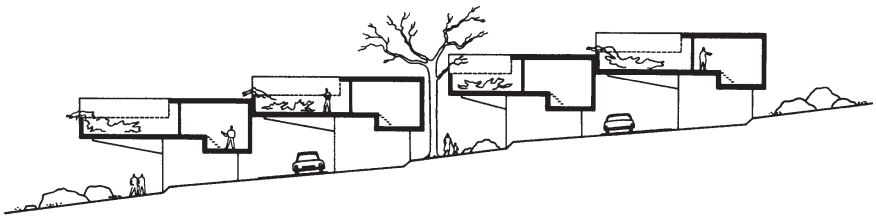
33. H. y B. Rash, "Hangehäuser", 1927

34. Le Corbusier, "Unité d'habitation", Marsella, 1950

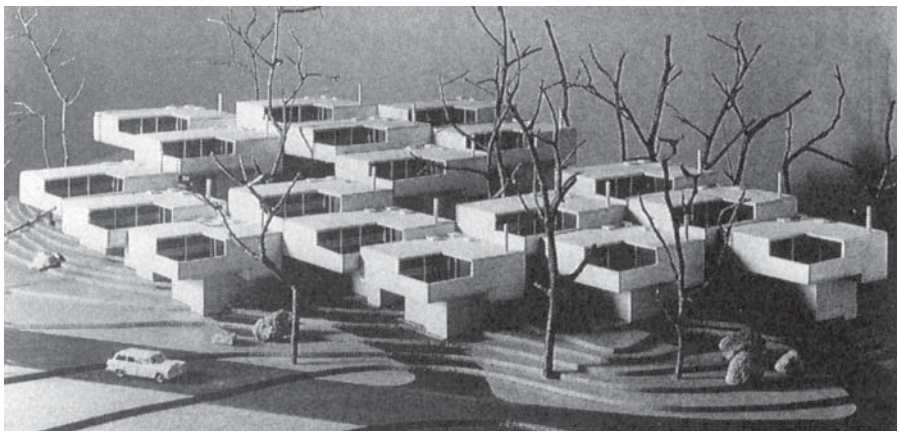
33



34

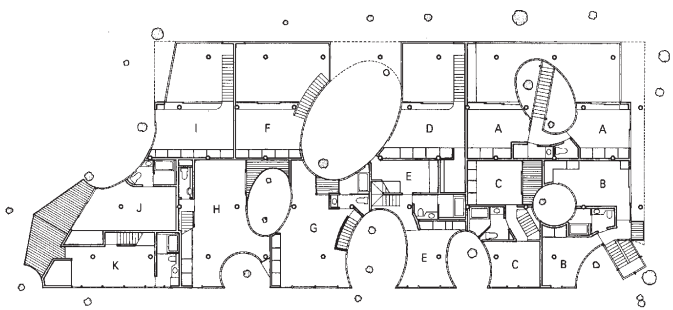


35

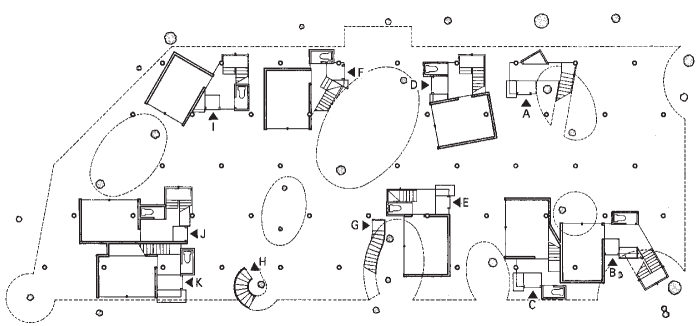


36

40



37



38

Las viviendas recuperan en forma de terraza-jardín el espacio que ceden en la planta baja. Se consigue así una edificación de una densidad considerable, pero cuya ocupación al nivel del suelo es reducida, dejando espacio para el mantenimiento de la vegetación y para el tránsito de vehículos y peatones. De un modo parecido, el conjunto de viviendas “Hanegi Forest” de Shigeru Ban en Tokyo *(37, 38)* agrupa varias viviendas en una edificación continua –salvo los patios destinados a permitir el paso de los árboles- elevada sobre una planta baja apenas ocupada por los mecanismos de acceso a las viviendas[5].

En términos funcionales, es posible establecer una analogía entre estos “tejidos construidos” que no sofocan la vida bajo ellos y ciertos materiales desarrollados recientemente por la industria del vestido y el calzado: tejidos que combinan resistencia con adaptabilidad, impermeabilidad con porosidad, que permiten el abrigo y protección de la piel sin impedir su respiración. En el aspecto formal, y salvando la diferencia de tamaño, los proyectos de Markelius y Shigeru Ban pueden compararse a los pavimentos de hormigón para exteriores *(39, 40)* que permiten, gracias a sus perforaciones, el drenaje y el crecimiento de la vegetación a través de ellos, sin merma de sus cualidades de continuidad y resistencia. Barrio, edificio y adoquín, a sus distintas escalas, son ejemplos de un compromiso posible entre lo construido y lo natural, bien distinto del dilema “lo uno o lo otro” que es la norma en nuestros comportamientos actuales.

Hay entornos urbanos tan bellos que no necesitan para nada ser “naturalizados”, y valen con creces el paisaje que consumen. Hay también entornos naturales en los que construir es un error. Entre estos extremos, cualquier construcción debería justificar con las cualidades artificiales que crea las cualidades previas -naturales- que hace desaparecer. Dicho de otro modo, los

buenos paisajes no pueden *ceder el lugar* a malas arquitecturas. Ante esta situación, algunas de las estrategias vistas en los proyectos presentados se ofrecen como alternativa. Señalan que es posible una negociación tranquila entre construcción y naturaleza, que dé como resultado no una sustitución, sino una suma de cualidades ambientales. Una “construcción naturalizada” -o una “naturaleza arquitectonizada”- que salvaguarde al menos una parte de la identidad del entorno natural sin restar nada a la arquitectura. La forma del lugar y la topografía, la continuidad visual, la libertad de recorridos, la vida vegetal y animal, la circulación natural del aire y el agua, etc., son cualidades del paisaje que en mayor o menor medida pueden sobrevivir a la arquitectura. La imagen de la derecha demuestra que es posible: el pavimento no impide la vida vegetal. *On a le pavés, mais aussi la plage.*

Notas:

1. De hecho, la elevación de la casa obedece también a la necesidad de protegerla de las crecidas del río próximo. Durante ellas el propietario solía llegar a la casa en barca, y la terraza hacía las veces de embarcadero.
2. En principio vacío, el gran espacio bajo la casa sirvió más tarde para adaptar la casa al cambio. La casa creció -al nacer el primer hijo del arquitecto- hacia abajo, con una pequeña habitación suspendida de la losa.
3. La ventana en el suelo sugiere la idea de una “arquitectura sin sombra”, transparente también en sentido vertical, que permitiría el asoleo de la vegetación bajo ella.
4. Wright definió la casa como “una extensión del acantilado más allá y por encima de un rio de montaña, que crea espacio habitable sobre la corriente por medio de varias terrazas en las que una persona, que ame el lugar sinceramente, puede vivir a gusto”. En *Architectural Forum*, enero de 1938.
5. Algo similar lo construyó el arquitecto holandés Piet Blom en el barrio llamado la “kasbah”, en Hengelo. Blom es famoso también por sus “bosques” de casas en forma de árbol, que son otra manera -aunque a qué precio!- de liberar espacio a nivel del suelo.

39

40

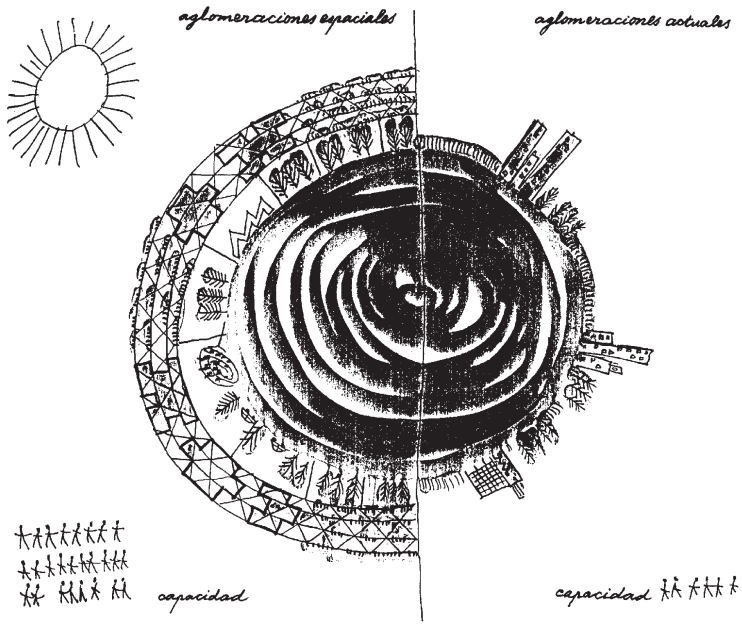
35-36. S. Markelius, conjunto residencial en Sundbyberg (proyecto), 1959

37-38. Shigeru Ban, conjunto de viviendas “Hanegi Forest”, Tokyo, 1997

39-40. Pavimento de hormigón

41. Y. Friedman, proyecto de “ciudad en el espacio”, 1958-62

41



41