

EL CUERPO ARQUITECTÓNICO: REFLEXIONES DE UN ARQUITECTO SOBRE EL CUERPO HUMANO

"La arquitectura es la física hecha carne", Juan Borchers



José Gabriel Alemparte R.

Decano Facultad Arquitectura y Diseño, UFT

Tan sólo la mención del cuerpo humano y su relación con la arquitectura, hacen resonar sincrónicamente dos identidades indivisibles ontológicamente, como son: ser y estar. Ésta ha sido una indagatoria y preocupación constante de la filosofía, desde Aristóteles (la realidad sustancial, *ousía* en griego, equivalente a sustancia o entidad), hasta Heidegger; y continua aún, en los pensadores contemporáneos. Tales interrogantes siguen vigentes, respecto de la esencia humana, donde el habitar el mundo es parte indisoluble de la relación sujeto-objeto, a que se ajusta inexorablemente la existencia en unas determinadas coordenadas de espacio y tiempo.

La unidad mente-cuerpo como entidad "sintiente" ya no es solamente un conjunto de funciones biológicas o neurológico-psíquicas, organizadas dentro de un equilibrio interno, que permiten aquello que llamamos vida, en contraste con la muerte.

El cuerpo al que se refiere la arquitectura es un cuerpo más preciso y se constituye en una unidad, posibilitada por estímulos, que alcanzan nuestros sentidos y que en nuestro cerebro se reordenan, no como una mera sensación, sino con un sentido de voluntad, que es representado por acciones, las cuales proyectan hacia los objetos, con un significado preciso. Por tanto, la realidad no es aquello que acontece afuera de nosotros, sino que se juega en la interacción múltiple y compleja, con los hechos y fenómenos aparentemente externos, que constituyen el mundo de las cosas que nos rodean.

Los objetos de la arquitectura y su inevitabilidad en cuanto a envoltorio de la vida, hacen de ella una peculiar disciplina de las artes plásticas en general, transformando sus acciones en objetos pregnados de voluntad proyectiva, orientada a los actos, en consonancia con un cuerpo, cuyos sentidos interactúan entre sí. Así, visión, audición, tacto, olfato, capacidad motriz, concatenan una cadena de estímulos sensoriales que, en complejos procesos cerebrales, cobran un significado nuevo y diferente del "estar siendo" en el "aquí y el ahora". De este modo, "la arquitectura es el inevitable espacio del presente". Por su parte, Le Corbusier (1887-1965) decía: "la arquitectura es el cofre de la vida".

El cuerpo expectante

Juan Borchers (1910-1975), un prolífico arquitecto y más propiamente un pensador chileno, elaboró una inmensa obra, la cual desgraciadamente permanece inédita en su mayoría. Sin embargo, se ha podido visualizar parte de su pensamiento —cada vez más citado en los medios arquitectónicos extranjeros—, gracias a la publicación de dos libros sin precedentes en la construcción de la teoría de la arquitectura. La primera de ellas es *Institución arquitectónica* (1968) y luego vendrá *Meta arquitectura* (1975).

En el primer libro, busca hacer una reducción radical del fenómeno arquitectónico, estableciendo los pilares en los cuales se cimienta la obra de arquitectura, mediante definiciones precisas y sucesivas cada vez más ajustadas de los términos. Con la rigurosidad del filósofo y como lo sugiere su título, instituye sustantivamente el cuerpo doctrinario de la disciplina, con una rigurosidad y consistencia que no habían alcanzado dispersos intentos anteriores, instancias en las cuales el soporte intelectual de la doctrina disciplinar de la arquitectura, se estructura a partir del descubrimiento de la perspectiva, como fenómeno óptico, y la adopción de los órdenes de la antigua Grecia y Roma como modelos constructivos a imitar, tarea a la que se volcaron los tratadistas, tales como Vitruvio, León Battista Alberti, Filarete, Serlio o Palladio, todos herederos de la tradición clásica greco-latina, donde se había conseguido plasmar en obras que encarnaban el saber profundo arquitectónico, como fue paradigmáticamente el *Partenón* de Atenas.

Estos conocimientos disciplinares en la Antigüedad clásica no se articulaban de una manera sistemática o académica y se transmitían como un saber de iniciados a sus discípulos y ayudantes, empíricamente a pie de obra. También tuvieron una connotación críptica, no tan sólo por la ausencia de documentación teórica o planimétrica de esos templos, aunque pudieron producirse rudimentariamente en aquel momento y hoy no contamos con esa información (exceptuando los levantamientos efectuados posteriormente), más allá de algún vestigio proyectual encontrado por arqueólogos en alguno de los tantos templos griegos. Allí se pudieron encontrar escasos dibujos de las correcciones geométricas y dimensionales, graficadas en sus muros, como únicos indicios que dan cuenta de su irregularidad y alteración de las medidas y de los elementos que la componen, surgidas desde la propia obra como campo de experimentación "in situ" y con claro propósito de producir una conmoción trascendente, la cual se activa, únicamente, en la experiencia vivida en cuerpo presente. Así, en un fondo de profunda sabiduría, se manipula la obra en tanto y en cuanto a su perfecta regularidad geométrica y numérica, mediante procedimientos y deformaciones no del todo conocidas y aceptadas por los estudiosos del *Partenón*, dando lugar a diferentes interpretaciones. Pero sí hay un acuerdo generalizado entre éstos y el común de los hombres y esa capacidad de estremecimiento que produce, aún su estado de conservación. Esa latencia activa de la materia explica en gran medida el esplendor de la cultura arquitectónica griega del siglo V a.c., en el cual trabajaron Fidias, Ictinos y Calícrates, enraizando un concepto universal del hombre, la naturaleza y la divinidad de su época.

Le Corbusier dijo del *Partenón*: "Voici la machine à emouvoir". La historia de la arquitectura registra desde el románico, pasando por el gótico y el renacimiento hasta llegar al primer barroco, una conexión profunda y auténtica entre el espíritu humano y ese cuerpo "sintiente" con la arquitectura, ya sea a través de la ex-

presión de una devoción mística del cristianismo primitivo, que se manifiesta en el intimismo de las iglesias románicas, a escala y tamaño del calor de los cuerpos reunidos en comunidades pequeñas y fervorosas; ya sea en la espiritualidad vertical del gótico y su ideal constructivo comunitario, al alzar las piedras al cielo; o bien en el Renacimiento con su irrupción definitiva del cuerpo y desnudez adánica; o finalmente en el Barroco, con el cuerpo doliente, fracturado y también contrahecho, presente en la pintura y la escultura y que llevado a la arquitectura es un cuerpo nuevo, provisto de una capacidad sensorial, eminentemente visual y voluptuosa, hasta dramática, incluso teatral respecto del espacio, donde emerge la ilusión y los efectos, en un sentimiento unificador de las artes, donde el apogeo máximo es la ópera como espectáculo total.

Hasta allí el cuerpo humano se plasmaba en la arquitectura y desde la Antigüedad. Pensemos por un momento en Persia, Egipto o Creta, indeleblemente ligados a la piedra, incorporando lo tectónico. Desde su peso vinculante a la capacidad de traslado del material a la obra y su montaje: como una operación logística compleja, que se relaciona directamente con la capacidad física del cuerpo y su efectiva capacidad motriz, comprendiendo tempranamente la importancia de la gravedad, que afecta tanto a la materia como al mismo cuerpo humano. Otro aspecto a considerar tempranamente fue la protección física de la corporalidad, construyendo un interior amparador de una naturaleza hostil, en beneficio del bienestar físico; se inicia, en aquel momento, un proceso de invención inédito y expansivo en cuanto al inventario de soluciones prácticas y estéticas, que no se comprenden sin un cuerpo humano muy preciso al cual cautelar. Surgen elementos tan triviales para nosotros, como puede ser una escalera, una rampa, una gradería, un dintel o una columna. Todos objetos que adquieren sentido en relación a un cuerpo, que desplaza una acción en un espacio determinado, y donde un simple cambio escalar o de forma en que se encarna físicamente un acto humano, carecen de todo sentido. Esta correspondencia carnal ya será un elemento inseparable entre el cuerpo y la arquitectura, quedando sellada esta alianza recíproca e ineludible, y que no es condición necesaria de las otras artes, donde la realidad, para la arquitectura, es el material consustancial de ésta.

Un simple ejemplo que puede graficar tal interdependencia sería midiendo y cotejando escaleras de todas las épocas y culturas, donde se puede establecer el confort del paso de un adulto y su relación entre el ancho del peldaño y su altura. Las hay desde las más angustiantes, como son las de las pirámides mayas en la península de Yucatán, hasta aquéllas donde no es necesario inclinar la cabeza ni bajar la vista al piso, como en *La Ópera* de París, que se condice con todo el ritual social de una burguesía que quiere ser objeto de admiración.

Un estudio acucioso de todas las escaleras construidas en todas las épocas, nos darían innumerables pistas de la precisión

de los actos como material imprescindible de la arquitectura. Hoy las escaleras mecánicas, como aquellas de emergencia de incendio, eminentemente funcionales, nos han empobrecido la experiencia del ascender y descender con cierto esplendor escénico, asunto que por lo demás lo saben perfectamente las novias actuales.

Volvamos a Borchers, pero esta vez a su libro *Meta arquitectura*, donde certeramente ciñe más la cuestión, señalando: "La obra de arquitectura se me aparece como reacción química de proporciones grandiosas: cuando las cantidades están exactamente agenciadas en las cuales se incluye el organismo entero del hombre mismo, entonces lo arrastra consigo. En arquitectura no hay ningún espectador: como es el caso, en mayor o menor proporción, pero siempre, en las demás disciplinas o actividades del arte. Hay un estado que denominaré expectante, al extremo, la absoluta aniquilación del espectáculo".¹

Borchers cierra más el asunto, a través de tres axiomas radicales, pero como evidencias simples: El primero lo anuncio así: I. la arquitectura se diferencia de las demás artes plásticas y de la literatura en que no es la representación de algo, si no que ella es la cosa misma que está presente.²

El segundo hecho lo enuncio así: II. en la obra de arquitectura estamos con la totalidad de nuestro cuerpo y no como en las demás artes, incluso la música que se ordenan sobre un sentido dominante.³

El tercer hecho consiste en que la obra de arquitectura: III. nos afecta totalmente abarcándonos en toda nuestra estructura natural; suspendiendo nuestro determinismo natural nos des-axa de él.⁴

Finalmente, remata situando a la arquitectura no como un arte visual, sino como un arte de ejecución, y queda reducida la definición en su estado más bruto, y la más radical de todas las formuladas, en cuanto a los fundamentos de la disciplina y que recoge Rafael Moneo, lúcido y gran arquitecto español, contemporáneo (1937), en su libro *Contra la indiferencia como norma*, afirmando lo siguiente: "La arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad sustancial."

La recuperación de los actos como la sustancia del hecho arquitectónico, aunque pueda parecer trivial, es una reposición profunda del tema del habitar en el mundo, en cuanto a nuestra capacidad de seres espirituales. Hasta ahora, los enfoques teóricos de los historiadores y críticos de la modernidad, han transitado y especulado sobre el fenómeno arquitectónico, a partir de asuntos diversos, tales como los estilos, los temas sociales de la era maquinista, el estructuralismo y el post-estructuralismo, la semiótica o la deconstrucción, etcétera, tomados en préstamo de las ciencias sociales o las ciencias puras. Por otro lado,

en la perspectiva de historiadores como Bruno Zevi o Sigfried Gideon, que instalan aún al movimiento moderno en un arte plástico y eminentemente visual y estilístico.

Tan sólo este enfoque, de cobijar los actos y que éstos lleguen a esplendor, nos remite a entender que la arquitectura surge desde su interior y de la naturaleza profundamente humana que acoge y, desde ese interior, irradia hacia el exterior, otorgándole su apariencia externa.

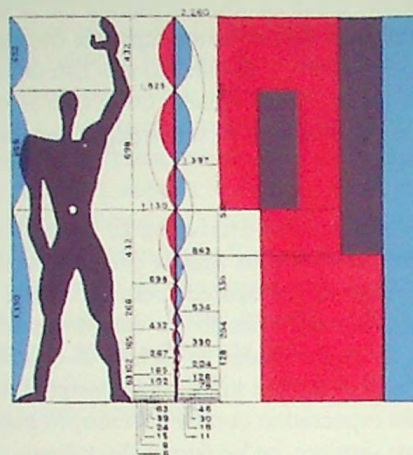
Es posible reconocer como momentos oscuros de la historia de la arquitectura, cuando se ha producido el desvarío de encorsetar los actos en formas académicas formateadas, que desdeñan la naturaleza propia del edificio en cuanto a su "querer ser", en términos del inspirado arquitecto Louis I. Kahn (1901-1974), que inquiría sobre la naturaleza de las instituciones.

Este hecho fue fruto del proceso reduccionista, al cual nos condujo el pensamiento de la Ilustración y el enciclopedismo del siglo XVIII, en cuanto a reafirmarse en la sistematización de los estilos históricos y sus versiones más eclécticas y que constituye buena parte de la producción arquitectónica de ese siglo y también del XIX. Hilando más fino, se puede llegar a pensar que fueron el soporte de gran parte de las construcciones ideológicas de las dictaduras: en la Unión Soviética; durante el nacionalsocialismo, en Alemania, o el fascismo italiano y, no muy lejanamente, al posmodernismo de los ochenta, depositario del capitalismo tardío, de la era Reagan en Norteamérica.

El cuerpo dimensionador

Otro aspecto del cuerpo humano que apela a la arquitectura, es aquél que se refiere a su aspecto dimensional, el cual se entiende, en lenguaje coloquial, como aquello que comúnmente se llamaría "escala humana". Este término, en el vocablo común, pareciera confundir aquellas obras que exceden una arquitectura de tamaño doméstico, con aquellas otras de carácter monumental. Ambas son a escala humana, tanto como la sala hipóstila del templo de Karnak, en Egipto, y sus colosales columnas; como el Tempietto de Bramante, en San Pietro in Montorio en Roma, que prácticamente no alcanza a construir un interior. La diferencia no radica en el tamaño de ambos ejemplos, sino en cuanto a la intensidad que ensaya trascender de lo contingente, con la máxima y mínima cantidad de materia, respectivamente.

La preocupación dimensional, entre este cuerpo medido y auscultado hasta las mismas vísceras, desafiando las prohibiciones religiosas del Renacimiento, por artistas de la talla de Leonardo o Miguel Ángel, proviene de la tradición grecolatina, donde se pretendió exaltar su plenitud y perfección, estableciendo cánones estéticos e incluso, pese al conocimiento y estudio preciso de sus medidas, fueron modificadas sus proporciones, en ciertas esculturas griegas, sobre todo en los cuerpos masculinos,



levantando y rellenando las nalgas, por ejemplo, más allá de las obtenidas en el modelo en vivo, con el propósito de instalar al hombre como la mayor creación divina y aún superada por la acción del arte.

La fascinación por los números se encuentra enraizada en el hombre desde las primeras culturas con significados diversos, desde la numerología, que otorgaba ciertas propiedades místicas o esotéricas a un grupo de números o combinación de éstos, hasta el empeño de encontrar ciertos algoritmos, que posibilitaran un proceso sistemático, de vincular al hombre y sus medidas con la arquitectura holísticamente. Esta búsqueda incesante está en el centro de la tradición clásica que, en sí misma, es una aspiración que Henri Focillon (1881-1943) llama como una “felicidad breve” y continua: “Es un momento donde el fiel de la balanza oscila apenas. Lo que espero no es verlo inclinado de nuevo ni menos aún en absoluta fijeza, sino percibir el milagro de esa inmovilidad palpitante, ese ligero temblor imperceptible, que me indica que vive.”⁵ El número arquitectural vinculante al cuerpo humano estará presente en toda aproximación al espíritu apolíneo del arte.

Es extenso y excede el alcance del presente artículo, desplegar los múltiples afanes que se adentran en las matemáticas, para obtener un lenguaje notado y propio de la arquitectura, como sí lo tiene, por ejemplo, la música, que determine el universo completo de todas las posibilidades del proyecto y, a su vez, lo vincule con las proporciones y medidas del cuerpo. Hay algunos ejemplos, además de los tratadistas clásicos, que pueden ilustrar esta disposición. El caso de la serie de Leonardo Fibonacci, matemático italiano (1170-1240), y Juan de Herrera (1530-1597), arquitecto y matemático español autor del *Escorial*, que pone en práctica un método proporcional basado en el cubo. En el siglo XX aparecieron los libros de Matila Ghyka, sobre las proporciones en la naturaleza y en el arte, y sobre el número de oro. Como también estuvo en la agenda de Le Corbusier en su libro *El modulor*, nuevamente persiguiendo esa tradición mediterránea

que tanto le fascinó, desde sus primeros viajes a Grecia, una experiencia de la cual formuló su ya más conocida definición de arquitectura: “La arquitectura es el juego sabio y correcto de los volúmenes bajo la luz”. Nótese estas cuatro palabras: juego, sabio, correcto y volumen, que en sí mismas ya tienen el germen de un despliegue geométrico y matemático.

Le Corbusier decía del modulor: “El Modulor es una medida organizada sobre la matemática y la escala humana, constituida por una doble serie: la roja y la azul. ¿Podrá, entonces, bastar un cuadro numérico? No. Ahora es cuando deseo, incansablemente, precisar el punto de vista que coloco en la clave de la propia invención. El metro sólo es un cifrado sin corporeidad: centímetro, decímetro, metro, no son más que nombres de un sistema decimal. (...) Las cifras del Modulor son medidas y por consiguiente, hechos en sí que tienen corporeidad; son efecto de una elección entre infinitos valores y, además, tales medidas pertenecen a los números y tienen las virtudes de éstos; pero los objetos que hay que construir y cuyas dimensiones determinan ellas, son, de cualquier modo, continentes de hombre o prolongaciones de hombre.”⁶

Mencionaré, nuevamente, al propio Juan Borchers y su libro *Meta arquitectura* —un estudio profundo sobre el número en la arquitectura, difícil y de arduo acceso—, donde expone una visión crítica sobre El modulor y su formulación matemática aplicada a las obras, y lo ejemplifica a partir de la interpretación sobre el *Partenón* de Atenas hecha por Le Corbusier. Borchers plantea su propia serie, denominada por él “La Serie Cúbica”, extensiva al proyecto arquitectural, afirmando lo siguiente: “Un número tal ha de ser capaz de gestar una magnitud extensa que lleve en sí su propia medida”

León Battista Alberti, en su tratado *De re aedificatoria* (1443-1452), introduce la palabra *lineamenta*. Un término que no encuentra una definición precisa en español y el cual tenía un es-

pecial significado en el Renacimiento Italiano y venía a ser algo así como el proceso por el cual el arquitecto transitaba de una idea arquitectónica en el ámbito conceptual al primer dibujo. De este modo y en ese momento, idea y dibujo fueron equivalentes a *disegno*, un proceso mental, que pone en acción las manos del arquitecto, desde la abstracción a la forma (hay que pensar que en las demás artes, en ese momento, el proceso artístico en cuanto a tal se daba en la representación de la realidad como fenómeno externo y básicamente enfocado a la fidelidad con éste: mimesis). Lo nuevo aquí del concepto de Alberti es ese proceso intelectual transformador, el cual tenía por objeto asentar tres “leyes fundamentales” de la belleza. Éstas eran en primer término: el número, donde medir y dar medida no es lo mismo y, en último término, la arquitectura necesariamente debe establecer lo segundo con el hombre como referente central. Luego, la estabilización de las relaciones, de esa “estabilidad palpitante” antes mencionada, apuntando directamente a la proporción, y el cumplimiento de los propósitos internos y con el entorno del edificio. La exacta sabiduría en la alquimia y concordancia de estos tres elementos: número, proporción y utilidad, era la medida de la belleza y el fulgor de la operación arquitectónica.

El número, la unidad de medida, la experiencia de una medida, la elección de una medida, son todos temas que están en el centro de la operación arquitectónica y sólo a partir de un determinado cuerpo humano, que también tiene una medida y capacidad de desplazamiento y acción, aparte de unos órganos perceptivos de una realidad mensurable y finita, que entra en crisis, según la distancia en que se encuentre el observador, pero no sólo el observador del ojo, sino aquél del cuerpo “sintiente” como unidad, ya mencionado. Esto lleva necesariamente a pensar que la arquitectura actúa dentro de un rango de medidas muy precisas y los pintores sabían bien de esto, desde El Giotto en adelante.

Así, por ejemplo, lo pusieron de manifiesto pintores como El Tiépolo o El Greco, donde los frescos pintados en los cielos del primero y los cuadros del segundo, atiborran cuerpos, rostros y objetos entre el “ojo sintiente” y hasta aproximadamente los diez metros, campo donde la perspectiva no opera, todo se vuelve simultaneidad y escorzo. Sacado del foco óptico, el ojo se debe mover periféricamente –lo saben de sobra los directores de cine– y los objetos y cuerpos se vuelven táctiles y corpóreos. Del otro extremo, vuelve a hacer crisis aproximadamente a los doscientos metros de distancia del observador, donde ya todo objeto arquitectónico se disuelve en un fondo plano y sin relieve, del paisaje y el cielo, y cuya luminosidad es espesa, como un bulto de luz y sombra. Entremedio, se sitúa un umbral, donde los actos cobran su mayor potencia y es, entre los diez metros señalados y los veintidós metros, que es el rango donde se capta el gesto facial de los hombres y el sentimiento que transmiten. El teatro griego ya tenía incorporada esta medida al introducir máscaras gestuales, cuando tal distancia era sobrepasada.

No es menor, aunque en un sentido más práctico, el esfuerzo desplegado por el arquitecto Ernst Neufert, en su ya conocido manual *Arte de proyectar en arquitectura*⁷, y también aquel compendio, que representa el *Architectural Graphic Standard*, como un estudio sistemático de medidas y experiencias empíricas, sobre la más amplia gama de actos humanos y su efecto dimensional, sobre un sinnúmero de objetos arquitecturales. Con todo, y a pesar de un acento funcionalista y utilitario a modo de inventario, son instrumentos de gran valor para el trabajo dimensional del arquitecto.

Hasta aquí me extendiendo sobre la más fascinante faceta de esta infinita experiencia arquitectónica en torno al cuerpo y la medida de las cosas, que aún, la aparición de medios de transporte de alta velocidad o artefactos habitables como aviones, transatlánticos, hábitculos de alta tecnología o realidades virtuales, creadas por programas computacionales de extremo realismo, no es sustituible al hecho arquitectónico, como la expresión más genuina de la experiencia humana.

El cuerpo fenomenológico

La arquitectura como orden artificial, en contraposición al orden natural, es una creación mental, donde la idea pone en marcha múltiples procesos asociativos y de sistemas no jerarquizables entre sí, pues se presenta la realidad completa y compleja, sin poder prescindir, aunque voluntariamente se pretendiera de aquello que concurre al proyecto, en un conjunto de operaciones muy precisas, que se vuelcan en una nomenclatura bidimensional que combina planta, corte y alzado, que interactuando entre sí, confluyen en un proyecto y cuyas convenciones, como lenguaje, se traducen en la cabeza entrenada de arquitectos y otros hombres que adquieren esa disciplina (como las notas en un pentagrama son sonidos para el músico) en un “imaginado” tridimensional, que no es la obra en sí misma, si no que actúa intermediariamente, para un objeto que se encontrará “afuera” de esta estructura de pensamiento y que se ubica en otro lugar. Esto le confiere a la arquitectura la cualidad de ser un arte proyectivo, y viene a poner nuevamente en el debate permanente si la arquitectura es la idea o la ejecución de esa idea.

Más allá de la idea, como metaproyecto, en ese estar “afuera” en la obra, aparece una realidad nueva, vinculante con nuestro cuerpo y es lo que llamo el cuerpo fenomenológico.

Quizás una de las experiencias más radicales de una arquitectura en estado puro, sea la ciudad de Venecia, en cuanto a la ausencia de naturaleza. Es un artificio humano, casi total, prácticamente no tiene vegetación y topografía y “flota” en la laguna, en un plano horizontal absoluto del agua y a veces, sobre todo en invierno, en un día nublado, cuando el color del cielo y del agua se funden en un solo color grisáceo, queda el objeto arquitectónico suspendido en un éter inmaterial e ingrát-



vido, sin soporte geográfico o de un paisaje, en los términos que habitualmente conocemos (paisaje es una porción de cielo y tierra) y sólo se recorta la silueta de sus campanarios, iglesias y edificios, en un fantasmal limbo, ausente de toda coordenada de contexto y escala. Desde el interior de la ciudad, la visión inversa a la anterior, desde sus callejuelas, canales y plazas, aún es más potente: esta especie de “no lugar” es un fenómeno límite en cuanto a su artificialidad, como obra humana. Es una vivencia estremecedora y nos remite al alcance que tiene la arquitectura, en estado químicamente puro, de ser, a la vez, dramáticamente humana.

Aún así, en este estado de desnudez en Venecia, la arquitectura se aproxima a aquella idea de arquitectura como “cosa mental”, que puede haber sido fuente de inspiración de las ciudades ideales. Un artificio de principio a fin, asunto muy en sintonía con la sensibilidad del Renacimiento, donde, por lo demás, y como un ejemplo de este mecanismo de pensamiento, aparecen en los *Cuatro libros de la arquitectura* de Palladio, los planos de sus villas y palacios, que no tienen ninguna referencia al entorno donde se sitúan y luego, al visitarlas, recién nos enteramos de la formidable sintonía con el lugar donde se implanta. Suficientemente rotundo es el caso de la Villa Rotonda y sus cuatro ejes. Geometría simétrica, exacta, impecable, extraída del laboratorio de las formas puras clásicas pero, sin embargo, sólo alcanza a ser comprendida a cabalidad sobre la colina próxima a Vicenza, con vistas en las cuatro direcciones del paisaje, aun la omisión explícita de Palladio de este hecho en sus planos.

Con estos ejemplos, he querido contrastar ese sentimiento omnipresente de la arquitectura desde siempre y que pretende construir una realidad nueva y autónoma fuera de la creación natural y es a la que se refiere ese cuerpo expectante del comienzo, con sus propios cánones, y ese anhelo es una constante, que recorre la historia hasta la arquitectura contemporánea. Pero, por otra parte, en el “estar afuera” de la obra, aun estando en el interior



de ésta, hay otra realidad y que, en el caso antes mencionado de Venecia, ya lo detectaban los pintores como Canaletto o Guardi y luego muchos pintores impresionistas, que viajaron a capturar esa atmósfera y esa ingravidez de la luz.

Entonces, es aquí donde irrumpe el cuerpo fenomenológico, que no sólo reconoce ese orden implícito en los objetos arquitectónicos propiamente tales, alineados tras una estructura mental materializada tectónicamente, sino además es inundado por la presencia envolvente del mundo y sus fenómenos físicos, que afectan radicalmente la obra y su modo de ser habitada por este cuerpo.

De este modo, ya no se separará jamás una determinada ventana correctamente dispuesta, de un paisaje particular que enmarca, como tampoco de una especial calidad de la luz interior del recinto, y el reflejo cálido del sol según su ángulo de inclinación, dependiendo de la hora y la estación del año, y su correspondiente resplandor en el piso de nogal. Así también, no se separa aquella ventana de una porción del cielo nocturno y sus estrellas en las noches despejadas, como los truenos y rayos de la tormenta, en las oscuras noches de invierno. Simultáneamente, el sonido de una campana, que tañe plañidera en la plaza cercana o el murmullo de otros hombres que transitan, bajo la tibia temperatura del sol invernal, afuera el aroma a tierra mojada del jardín y de las flores en primavera, contiguas a un árbol de follaje tenue y transparente, que se mece con el viento que proviene de la costa y por qué no referirse a las ensoñaciones de otros lugares remotos, al contemplar los montes en la lejanía.

El cuerpo cultural

El cuerpo, representado en el arte occidental, es prioritariamente erguido, vertical y así lo ilustra magníficamente el bronce de Benvenuto Cellini (1500-1571), *Perseo*, en la Loggia dei Lanzi en Florencia, el cual, con su actitud corporalmente vital, aparece parado sobre el cuerpo muerto y horizontal de la medusa y

alza con su brazo izquierdo la cabeza de ésta, en señal de victoria, mientras porta en su brazo derecho la espada del triunfo. Desde la cabeza cercenada de la gorgona, cuelga una especie de racimo aguzado de glándulas, acentuando el eje vertical de la figura, la cual exuda la confianza del triunfo sobre la muerte. La expresión corporal, apoyada sobre el pie derecho rígido, gravitando alineado con el esbelto pedestal, al tanto que el izquierdo se encuentra levemente flectado y distendido, confiriendo al cuerpo esa tensión y flexibilidad, simultáneamente, como un atributo de una pulsión vital impresionante.

Esta constante de la verticalidad, en la representación de la figura humana en la tradición judeo-cristiana, probablemente esté arraigada en algún sentido a la imagen de Cristo, que aún muerto, sigue crucificado en la cruz, como un simbolismo ascendente y divino. No existen muchas imágenes en la historia del arte donde se represente a Jesús tendido después de su muerte. De ahí que nos impresiona tanto aquel escorzo horizontal, con el observador instalado próximo a sus pies, en la pintura de Andrea Mantenga (1431-1506) llamada *Cristo muerto, llorado por María y Juan*, que se encuentra en la Galería Brera en Milán, donde su muerte se nos revela, también, profundamente humana, como en ninguna otra obra de arte hasta ese momento, tan sólo por la trasgresión de su postura.

En los templos griegos, una causal de orden geométrico se encuentra en los frontones triangulares, que eran decorados con esculturas de guerreros y batallas épicas. En el centro, se instalaban las figuras de pie y en ambas direcciones, hacia los extremos del frontón, los cuerpos se iban inclinando por el menor espacio entre la cornisa inclinada de la techumbre y la horizontal, terminando en los guerreros moribundos y caídos, en el estrecho espacio de los extremos del triángulo. Este movimiento descendente o ascendente del cuerpo, desde la vertical a la horizontal, aislado de su encuadre arquitectónico original, nos remite a un cuerpo, en cierto sentido cinético, en movimien-

to, que oscila entre la vertical y la horizontal, como diferentes estados de ese cuerpo cultural que, en el caso griego, intenta equilibrar el carácter apolíneo y dionisiaco, como reflejo de su propia realidad: entre hombres, dioses y entre el triunfo y la caída de sus héroes.

En Oriente, cambian los códigos y de ahí la fascinación de algunos arquitectos, y especialmente en el caso de Frank Lloyd Wright, por la arquitectura japonesa, de la cual tomó muchos elementos. Entre ellos, temas como el tejado a cuatro aguas, francamente horizontal y los aleros amplios, de la arquitectura tradicional japonesa; las ventanas compartimentadas por diseños florales y geométricos, como también la escala acotada de los recintos, con alturas a veces mínimas, como es el hall de acceso de la Robie House en Chicago, que no debe superar los 2,30 metros de altura, para luego llegar al estar situado en el segundo piso que, sin ser muy alto pero con la inclinación a la vista por el interior de las pendientes externas de la techumbre, se percibe más alto de lo que realmente es, por el contraste con el hall de acceso en el primer piso. Hay quienes atribuían estos constreñimientos dimensionales, en la arquitectura de Wright, a su baja estatura, asunto insustancial como explicación. En cambio pienso que sí tenía muy claro los beneficios de la escala pequeña, para lograr una cierta intimidad sagrada de la casa, logrando así viviendas modernas más habitables.

Para entender más profundamente la relación entre cuerpo y la arquitectura en Japón, me remito a una bellísima película de Akira Kurosawa (1910-1988), *Rapsodia en agosto* (1991), cuyo trasfondo narra el desgarrador recuerdo de juventud de una abuela anciana y de su experiencia de la bomba atómica lanzada sobre Nagasaki el 9 de agosto de 1945, y que pone término a la Segunda Guerra Mundial. La historia transcurre cuando la anciana recibe en el verano a sus nietos, ya occidentalizados, en su casa en el campo, cercana a la ciudad de Nagasaki, en los años noventa. La casa corresponde a la arquitectura campesina



tradicional japonesa: se eleva sobre un único plano horizontal, desde el terreno con pilotes de madera, rodeada de un porche o galería exterior, proveyendo de la sombra necesaria para los calores de los tórridos veranos japoneses, que también traen impresionantes monzones, lluvias tropicales torrenciales. De este modo, la casa queda protegida por la galería de las inclemencias del clima sin ventanas de cristal, sino con delicadas mamparas corredizas de madera y papel de arroz.

Lo más notable del filme es el uso de la casa por parte de esta octogenaria mujer, quien prácticamente desarrolla todos sus actos, directamente, sobre un lustroso piso de madera oscuro, pulido e impecable. Es allí donde despliega los utensilios con los cuales come y, también, es la superficie sobre la cual duerme junto a sus nietos, sobre los tatamis, y charla y les cuenta sus historias. El cuerpo menudo de ella es increíblemente flexible, para su avanzada edad, y sus piernas y rodillas no requieren de una mesa o una silla. Es maravilloso observar este plano horizontal resplandeciente que es el piso, y que le permite ciertamente resbalar sobre sus pantorrillas y pies descalzos para acomodarse a cada una de sus acciones cotidianas; en ningún caso, estamos hablando de una mujer inválida, si no de una mujer vital. Mientras tanto, sus nietos —ya influidos por la cultura occidental— se atropellan al igual que sus padres, haciendo un uso evidentemente más torpe del espacio, parados sobre sus pies, con nuestros códigos occidentales y rompen la armonía de ese interior continuo, a una escala muy doméstica, y que fue concebido para ser percibido con unos ojos a setenta centímetros del piso y no al metro y medio.

El cuerpo oriental, y especialmente el japonés, posee una serena discreción en su actuar; no es irruptivo y pareciera estar dotado de una urbanidad secreta e inconsciente, como si la distancia interpersonal tuviera un registro interno acerca de la densidad poblacional de la isla. Como anteriormente mencionábamos, respecto del cuerpo en su versión occidental, ejemplificado por

el *Perseo* de Cellini, en su correspondiente oriental y a la luz del ejemplo cinematográfico antes registrado, pero con una constatación cuadro a cuadro, que nos otorga el cine que a su vez permite no sólo registrar un espacio en cuanto a tal y que muchas veces no llegamos a comprender tratándose de otra cultura, aun estando en presencia de éste, la filmografía es un medio eficaz de entender los actos y ritos. En el ejemplo ya citado y en otros del cine oriental, se puede inferir que para ese cuerpo cultural tienen un especial significado los movimientos y las habilidades de las extremidades inferiores, los pies, la articulación de las rodillas y las caderas. Desde esa constatación, se pueden comprender sus espacios y amoblados. Definitivamente, en Oriente, la disposición espacial, contrariamente a la occidental, tiende a una línea horizontal, más cercana y paralela al suelo, a la tierra. Desde aquella altura y direccionalidad, pareciera el cuerpo tener una percepción más plena del mundo.

Constituye un verdadero placer para el cuerpo la ausencia total de toda estridencia y desmesura, y aquello se refleja en un mundo construido por pequeñas porciones: de cielo, vegetación y construcción; aún en el Japón actual hiperurbanizado, se percibe esa particular delicadeza, aunque amenazada por la globalización.

Para instalar estas diferencias del cuerpo cultural en las distintas culturas, sólo podemos hacerlo presente mediante el contraste con nuestros parámetros condicionados, desde nuestros hábitos; por eso, he traído en este momento el caso del Japón, pero circunstancias también diferentes ocurren con el cuerpo y el espacio en la cultura árabe, precolombina o nórdica.

Me ha parecido oportuno, para completar el concepto de cuerpo cultural, traer un texto de Junichiro Tanizaki (1886-1965) de su hermoso libro *El elogio de la sombra*, que describe ese sentimiento espacial y corpóreo de la casa japonesa tradicional:

Pero eso que generalmente se llama bello no es que una subli-

mación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos. Y continúa: A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.⁹

En definitiva, cuando los occidentales hablan de los "misterios de Oriente", es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad.¹⁰

El bienestar del cuerpo

Las ciudades europeas a fines del siglo XIX, que mantuvieron físicamente su estructura medieval hasta entrada la Revolución Industrial, pasaron por dificultades generadas por la inmigración del campo - ciudad, llegando a transformarse en el resumidero de condiciones de vida muy precarias, especialmente para la clase obrera, que vivía hacinada y sin las condiciones mínimas de salubridad. A partir de esta desigual realidad y el consecuente descontento social que provocó, se generan leyes y también sociedades filantrópicas en Inglaterra, Francia, Bélgica, Italia, Holanda y Alemania, las cuales activan diversas experiencias urbanísticas y arquitectónicas entre 1890 y 1914, destinadas a materializar numerosas obras de saneamiento en barrios viejos de Londres, París, Ámsterdam, Barcelona y Viena, entre otras ciudades.

En nombre del saneamiento y la higiene, el Movimiento Moderno instaló en el centro de la preocupación arquitectónica y urbanística, entre otros temas del racionalismo, el bienestar del

cuerpo, en contraste con la indiferencia que predominó a este respecto en el pasado, donde la mayor parte de la población urbana había vivido en ciudades cuyo casco medieval creaba unas condiciones de vida tremendamente lúgubres, con falta de asolamiento y condiciones mínimas de confort y salubridad, configurando un terreno propicio, por la falta total de alcantarillado y agua potable, para enfermedades, pestes y plagas que asolaban a la población.

La promesa de la nueva arquitectura venía a través del ingreso de la luz solar y la ventilación de los recintos, como un paradigma de su vocación sanadora y desde esa voluntad. Se formula así un nuevo espacio arquitectónico amplio y luminoso, despejado de los ornamentos pretéritos. Baste recordar el texto de Adolf Loos (1870-1933), *Ornamento y delito*, que es remplazado por consignas de un tremendo optimismo, expresado por Le Corbusier, en su revista *L'Esprit nouveaux*, la cual destaca las cualidades de esta nueva arquitectura, como fueron la casa sobre pilotes, el techo-jardín, la ventana horizontal y alargada, la planta y fachada libre.

Le Corbusier sentenciaba: "La casa es una máquina de habitar". Surge así, en el ámbito del nuevo urbanismo y la ciudad moderna, la exaltación del edificio aislado, prototipo que cobra cada vez más fuerza dentro del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), situándose a nivel de dogma casi inquestionable, como contrapartida revolucionaria, a la decadente ciudad burguesa europea de fachada continua y llegando al delirio (perdonando mi exabrupto, con uno de los íconos de lo moderno, si no se toma como un ejercicio teórico) el plan Voisin de París (1925), realizado por Le Corbusier, en cuyo planteamiento desaparece París y se mantienen solamente sus monumentos como Notre Dame, el Louvre y la Madeleine, y se construyen grandes bloques habitacionales, entre las áreas verdes y las autotopistas, para un hombre nuevo, que todo el tiempo es recordado en sus dibujos, bajo el recorrido solar sobre su cabeza.

Sólo extremando el pensamiento a este grado de radicalidad fe-
roz, se pueden instalar una arquitectura y un urbanismo con real
capacidad de atender los problemas de la sociedad moderna, e
inaugurar todo lo que estaba por venir, pareciéndonos hoy un
equivoco menor y hasta cándido e ingenuo.

Por otra parte, el maestro suizo - francés fue un visionario, en
cuanto a los problemas que se avizoraban en el horizonte, en-
frentándonos hoy a los enormes problemas contemporáneos de
la metrópoli a escala global, donde ya no hay lugar a la nostalgia
de la inocencia perdida, en el tráfico de los acontecimientos
acaecidos en el siglo pasado, que recién termina: voraz y des-
carnado, donde el cuerpo se viene debatiendo en la angustia, el
estrés permanente y la ansiedad.

El cuerpo del siglo XX es un cuerpo desgarrado y se expre-
sa con toda su crudeza en el arte. Basta ver el dolor sordo del
Guernica de Picasso.

En la génesis de la modernidad, se instaló el concepto de con-
fort y, sobre todo, en el modo de vida norteamericano, ya que
Europa salía de dos guerras feroces, donde la calidad de vida
demoró muchísimo tiempo en remontar al nivel de los Estados
Unidos. Allí se asoció el confort al aseo personal, dando lugar a
un espacio que, hasta ese momento, carecía de toda importancia
en la vivienda: la sala de baño. Toda una invención dispuesta
para ser visibilizada como tema de arquitectura, ya que antes
era un lugar denostable, distanciado, cuando no inexistente en el
programa de un edificio. De este modo, el cuerpo moderno reco-
nocía su condición biológica y también higiénica y sin complejo
se materializa en unos pulidos y pulcros baños, con artefactos
ergonómicos, silenciosos y agua caliente a raudales.

También la preparación de los alimentos, labor creciente de las
mujeres amas de casa, como el aseo, asociado a un sinnúmero de
electrodomésticos, ya se constituyen en el paradigma del "ameri-
can dream" de los años '50 en adelante. La casa moderna, a par-
tir de esas premisas, integraría, con igual jerarquía programática,
aquellas estancias para la vida familiar y social, con servicios
indispensables a los requerimientos de un cuerpo reconocido en
todos sus aspectos, incluidos aquéllos de orden térmico, como
fueron la calefacción central y el aire acondicionado.

Son insustituibles las imágenes del cine correspondiente a
aquella época, donde la mujer es un icono de la modernidad,
dominando el espacio doméstico y de extrema practicidad de la
vivienda. Mujer al cuidado de su hogar, pero que ya no aban-
donará más su condición emancipada dentro de una sociedad
crecientemente más igualitaria, donde ella no pierde su femi-
neidad y coquetería. Así, la casa de ésta época se vuelve un
espacio más femenino, en contraste con los salones más tradi-
cionales masculinos, a los cuales nos refería la tradición deci-
monónica.

Cientos de imágenes fílmicas del Hollywood de la época, dan
cuenta de este cambio cultural, apareciendo por allí muebles
de tocador, baños de espuma, decoración florida, espejos y un
amoblado tremendamente distante a la silla *Barcelona* de Mies
Van der Rohe, o la *chaise longue* de Le Corbusier, o la silla *Va-
silly* de Marcel Breuer, contemporáneas a este confort, con un
cierto sabor edulcorante y autorreferente, de una sociedad toda-
vía adolescente.

Este cuerpo moderno del "american way of life" estaba en sín-
tonía con ese *bungalow* de estructura ligera, donde el automóvil
contaba con su espacio protector de gran relevancia, para un
programa no muy amplio, y en el cual el nuevo centro de la
casa, que ya no era el fuego, sino un aparato que cambiaría el
orden interno del espacio, el televisor, en sus comienzos repro-
ducía, además de entretenimiento, el repertorio de productos co-
merciales ligados a este cuerpo higienizado y resplandeciente,
hasta la propaganda del brillo de una dentadura perfecta en una
sensual sonrisa femenina, obra de un dentífrico recién lanzado
a la venta.

En la actualidad, el confort del cuerpo alcanza un concepto más
global, enriquecido por una mayor complejidad, que se relacio-
na con la calidad de vida. Un concepto, aunque muy manido,
tiene un contenido de responsabilidad social y se vincula con
el medio ambiente, el paisaje, la ciudad y todos los espacios
arquitectónicos, hasta la vivienda de iniciativa social. No hay
exclusiones para el bienestar del cuerpo, en este siglo XXI, y es
un imperativo incluíble de la humanidad.

Las experiencias llevadas adelante por arquitectos europeos,
principalmente los casos de Renzo Piano, Norman Foster y
otros, han considerado las variables bioclimáticas, con rigor
científico aplicadas a edificios, en cuanto a la conservación y
ahorro energético, mediante fachadas que actúan como "pieles"
inteligentes, respecto al clima exterior y un sinnúmero de con-
sideraciones técnicas y proyectuales, incorporando, además, el
concepto de energías pasivas, como también la aplicación de
materiales que no degraden el ecosistema. Todos temas ineludibles
para la nueva arquitectura, que con sentido ético aspira a
cautelar por el cuerpo y su buena vida.

El cuerpo, en la actualidad, sufre y está fracturado y escindido.
No encuentra el silencio y la paz, el espacio donde construir las
experiencias más gratificantes y redentoras, que han desapare-
cido de la ciudad. Se apropian del mundo otros escenarios: un
panóptico virtual, un "espacio sin lugar", y que ocupa gran parte
de lo que llamamos realidad: los medios de comunicación de
masas, el mundo en mi casa en simultaneidad: Irak, el calenta-
miento global, la crisis energética, la tala de la Amazonía, los
desastres naturales, la pobreza de África y América Latina, el
agotamiento de los recursos naturales, la urbanización planeta-
ria, ahora El Líbano y todo aconteciendo a los pies de mi cama.

La tarea sanadora de la arquitectura que viene, se vincula a un cuerpo que clama por restablecer una experiencia más humana: la de habitar en armonía y equilibrio con el planeta. Aquel desafío abre nuevos paradigmas a la humanidad, revisando los conceptos de dispendio energético y de degradación del hábitat. Este ilusionismo prometeico está asociado a una idea del progreso, linealmente disparado a un futuro ahistórico y cuyo combustible es, únicamente, el de crecimiento económico por sí mismo. En profundidad, una solución excesivamente optimista, para restaurar los desequilibrios planetarios, sin consideración de la sustentación, ya en el corto plazo y con carácter de urgente.

¹ Juan Borchers, *Meta arquitectura*. Santiago: Mathesis, 1975, Prefacio, p.10

² Juan Borchers, *Institución arquitectónica*. Santiago: Andrés Bello, 1968, pp.153-154

³ Juan Borchers, *Institución arquitectónica*, p.154

⁴ Juan Borchers, *Institución arquitectónica*, p.154

⁵ Henri Focillon, *La vida de las formas*. Madrid: Xarait, 1943, p.19

⁶ Le Corbusier, *El modulator*. Buenos Aires: Poseidón, 1953, p. 54

⁷ Ernst Neufert, *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995

⁸ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994, p. 44

⁹ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, p.46

¹⁰ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, p. 49

Bibliografía

Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987 (sexta edición ampliada)

Borchers, Juan. *Institución arquitectónica*. Santiago: Andrés Bello, 1968

Borchers, Juan. *Meta arquitectura*. Santiago: Mathesis, 1975

Focillon, Henri. *La vida de las formas*. Madrid: Xarait, 1943

Le Corbusier. *El modulator*. Buenos Aires: Poseidón, 1953

Le Corbusier. *Modulor 2*. Buenos Aires: Poseidón, 1962

Martín Hernández, Manuel J. *La invención de la arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997

Neufert, Ernst. *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995

Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994