

Sara Fernandez-Trucios

Arquitecta, Estudiante de Doctorado
PIFVI Plan Propio, Departamento de
Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0001-5905-6322>
sara.fdez.trucios@gmail.com

Francisco Javier Montero-Fernandez

Doctor Arquitecto, Catedrático,
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0002-0985-7612>
fmontero@us.es

Tomás García-García

Doctor Arquitecto, Profesor Contratado
Doctor, Departamento de Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0003-4575-7683>
tgarcia@us.es

HABITAR EN LA CEGUERA. CASAS, ATMÓSFERAS Y PAISAJES PERCEPTIVOS A LOS OJOS DE ALGUNOS MAESTROS DEL SIGLO XX

LIVING IN BLINDNESS. HOUSES, ATMOSPHERES,
AND PERCEPTIVE LANDSCAPES THROUGH THE
EYES OF SOME 20TH-CENTURY MASTERS.

MORANDO NA CEGUEIRA. CASAS, ATMOSFERAS
E PAISAGENS PERCEPTIVAS ATRAVÉS DOS OLHOS
DE ALGUNS MESTRES DO SÉCULO XX.



Figura 0. Black Box en Lund,
1972. Fuente: Imágenes inéditas
cedidas por Arkitekturmuseet,
Estocolmo.

Investigación financiada por VI Plan Propio de Investigación y de Transferencia de la
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Jorge Luis Borges confesó, en más de una ocasión, que su modesta ceguera no era la dramática oscuridad que el sentido común cree, sino más bien un refugio que en su caso se fue construyendo en un lento crepúsculo. Al finalizar su discurso de recepción del grado Honoris Causa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, el escritor argentino narra la lenta despedida de su vista y la sensación placentera de entrar en un nuevo espacio habitable más rico, profundo y creativo. Confiando en la ceguera como paisaje introspectivo, como espacio habitable donde se da cita a la fantasía con el realismo, es en este contexto que, el ensayo propone habitar con el pensamiento un espacio doméstico ingrátido e infinito. Otros artistas lo consiguieron - Groussac, Monet, Homero, Joyce, Herzog, Pallasmaa e Italo Calvino- convirtiendo esta especie de ceguera inducida en una habitación íntima y creativa, en la cual acomodarse al final de sus vidas. El profesor Yeager introduce este relato haciéndonos ascender a los cielos en busca de un espacio inspirador, negro y profundo. La casa soñada por Manuel Parra y Danilo Veras, nos aleja de la luz para descubrirnos a nosotros mismos en una experiencia sensitiva única. De la mano del maestro Lewerentz se dará cita en este ensayo a algunas experimentaciones arquitectónicas con una singular caja oscura, un medioambiente asfáltico y negro: black box en Lund. *Habitar en la ceguera* nos sugiere una revisión de nuestro campo perceptivo, habitando con la imaginación estos lugares introspectivos en los que las leyes parecen haber desaparecido. La ceguera, como afirmaba Borges en aquel discurso, hace que el cuerpo se una al espacio para soñar con un nuevo habitar más poético y creativo (Figura 1)

Palabras clave: ceguera y habitar; paisajes perceptivos, Chuck Yeager, Manuel Parra-Danilo Veras, Lewerentz-Anshelm.

ABSTRACT

Jorge Luis Borges confessed, on more than one occasion, that his modest blindness was not the dramatic darkness that common sense believes but rather a refuge that, in his case, was built in a slow twilight. At the end of his speech to receive the Honoris Causa degree from the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Chile, the Argentine writer spoke about the gradual parting of his sight and the pleasant sensation of entering a new, richer, deeper, and more creative living space. Relying on blindness as an introspective landscape, as a habitable space where fantasy meets realism, it is in this context that the essay proposes to inhabit, with thought, a weightless and infinite domestic space. Other artists achieved it - Groussac, Monet, Homer, Joyce, Herzog, Pallasmaa, and Italo Calvino - turning this kind of induced blindness into an intimate and creative room in which to settle at the end of their lives. Professor Yeager introduces this story, making us ascend to the heavens in search of an inspiring, black, and profound space. The house dreamed by Manuel Parra and Danilo Veras leads us away from the light to discover ourselves in a unique sensory experience. From the hand of the master Lewerentz, this essay will bring together some architectural experimentations with a singular dark box, an asphalt and black environment: black box in Lund. *Living in blindness* suggests a revision of our perceptual field, imaginatively inhabiting these introspective places where laws seem to have disappeared. Blindness, as Borges mentioned in that speech, makes the body join the space to dream of a new, more poetic, and creative dwelling. (Figure 1)

Keywords: Blindness and living, perceptual landscapes, Chuck Yeager, Manuel Parra-Danilo Veras, Lewerentz-Anshelm.

RESUMO

Jorge Luis Borges confessou, em mais de uma ocasião, que sua modesta cegueira não era a escuridão dramática que o senso comum acredita que fosse, mas sim um refúgio que, no seu caso, foi construído em um lento crepúsculo. No final de seu discurso para receber o título Honoris Causa da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Chile, o escritor argentino relatou a lenta despedida de sua visão e a agradável sensação de entrar em um novo espaço habitável, mais rico, mais profundo e mais criativo. Confiando na cegueira como uma paisagem introspectiva, como um espaço habitável onde a fantasia se encontra com o realismo, é nesse contexto que o ensaio propõe habitar com o pensamento um espaço doméstico leve e infinito. Outros artistas conseguiram isso - Groussac, Monet, Homer, Joyce, Herzog, Pallasmaa e Italo Calvino - transformando esse tipo de cegueira induzida em um cômodo íntimo e criativo no qual se instalaram no final de suas vidas. O professor Yeager apresenta essa história fazendo-nos subir aos céus em busca de um espaço inspirador, negro e profundo. A casa sonhada por Manuel Parra e Danilo Veras nos afasta da luz para nos descobrirmos em uma experiência sensorial única. Das mãos do mestre Lewerentz, este ensaio reunirá algumas experiências arquitetônicas com uma singular caixa escura, um ambiente asfáltico e negro: black box em Lund. *Habitar na cegueira* sugere uma revisão de nosso campo perceptivo, habitando com a imaginação esses lugares introspectivos nos quais as leis parecem ter desaparecido. A cegueira, como Borges afirmou naquele discurso, faz com que o corpo se junte ao espaço para sonhar com um novo habitar, mais poético e criativo (Figura 1)

Palavras-chave: cegueira e habitar; paisagens perceptivas, Chuck Yeager, Manuel Parra-Danilo Veras, Lewerentz-Anshelm



Figura 1. Cartografías de la casa: habitar umbrales_muestra 00. Este políptico pretende definir la casa de principio a fin, de umbral a umbral. Muestra un pliegue de estancias, donde el espacio de entrada y salida son los elementos que matizan y diluyen los límites con el exterior. Un simple gesto con las manos despliega sobre la mesa la poética de los paisajes perceptivos que forman parte de nuestras casas. Fuente: elaborado por los Autores.

Atmósferas negras: el profesor Yeager, 1950

Este ensayo nos invita a aproximarnos al mundo con una mirada más profunda y sensible, a través de la ceguera entendida como casa y refugio, este texto de arquitecturas nos sumerge en una dimensión donde las palabras se vuelven paisajes, los versos se convierten en casas y su caligrafía en atmósfera introspectiva. Tres casas y tres maestros que habitan un espacio común: la ceguera. Tres experiencias de vida que nos adentran en un estado de conciencia donde se pueden explorar las emociones y los sentimientos de una manera más libre, profunda y sensitiva. Tres miniaturas domésticas, en las antípodas unas de otras, como esencia misma de este habitar poético sobre el que escribimos.

Habitar en la ceguera explora la belleza en los detalles cotidianos, en las palabras y en los símbolos, en lo pequeño, en lo que nos refugia y nos hace felices. Un habitar poético que nos sugiere experimentar la realidad de una manera más intensa y significativa, encontrando la belleza en los detalles más sutiles y revelando la armonía que subyace en las cosas cuando cerramos los ojos. Este texto es un viaje interior, inédito e inaugural, que nos invita a explorar nuestras propias emociones, a reflexionar sobre nuestra existencia y a compartir nuestras experiencias de una manera única y personal. Un habitar poético ingrátido y profundo, donde cada palabra se convierte en un umbral que nos transporta a un mundo donde reina la imaginación, la creatividad y la fantasía. Este ensayo es una invitación a habitar el mundo con la poesía y a descubrir la casa que se esconde en cada verso.

Hubo un piloto americano cuyas habilidades de vuelo y sus capacidades de maniobra se hicieron legendarias durante la II guerra mundial, hasta el

punto que algunos lo consideraron un ser sobrenatural. El profesor Chuck Yeager, fue escogido para encabezar el secreto supersónico y en octubre del año 1947, con 24 años, rompió la insalvable barrera contradiciendo los consejos y la sabiduría convencional de muchos físicos. Yeager era una criatura pura de movimiento y de velocidad, y uno de los pilotos más instintivos con los que ha contado el ejército del aire americano (Hutchinson, 1969).

El Teniente General Fred J. Ascani llegó a afirmar de él que: "era el único piloto con el que había volado, que daba la impresión de que formaba parte del instrumental de cabina. Estaba tan sincronizado con la máquina, que más que ser de carne y hueso parecía una extensión de ella misma". (Yeager, 1994).

Yeager hacía subir rutinariamente a sus alumnos por encima del primer límite de la atmósfera para hacerles probar el espacio exterior, el verdadero espacio como le gustaba decir al profesor. Una zona aérea donde la atmósfera se vuelve negra, ciega y silenciosa, pero en la estructura molecular del aire, aún mantiene la fuerza de sustentación aerodinámica.

En noviembre de 1994, Yeager publicó un artículo sobre sus metodologías y tácticas en el vuelo aéreo. El texto consta de tres partes, en las que se perfilaban los principios básicos para deformar y dilatar el umbral de cualquier envolvente. Para el profesor, sólo había una máxima que intentaba transmitir a sus alumnos: cerrar los ojos, habitar en la ceguera para, en esta soledad íntima, aprender a ver más (Perec, 2001) **1** de lo que tu adversario es capaz de ver (Sartre, 1972). Esto es, liberar los ojos de los objetos y los hábitos convencionales que siguen a una visión orientada por objetos. Yeager nos enseña a cerrar nuestros ojos para ver todo el espacio, para asimilarlo de verdad y al completo. "Para explorar las cualidades aeroespaciales de la atmósfera, no hace falta ver basta con dejarse ir" con los ojos cerrados; dejar que la dinamicidad interior se mueva, dance, escuche, como un cuerpo etéreo en flotación, libre de trabas y formando parte de la máquina (Kwinter, 2002).

Yeager enseñó a generaciones de pilotos como pilotar y ser efectivos en el aire, usando para ello arriesgadas inmersiones en esta ceguera. Un lugar idóneo para la práctica de peligrosas maniobras donde el tiempo y la gravedad parecían detenerse. Este cielo salvaje -su casa- como solía llamarlo el General, suponía cada día la fuente misma de la creatividad; este espacio habitable se mostraba con un gran potencial donde experimentar nuevas técnicas de vuelo. El General usaba esta región del espacio como laboratorio para sus prácticas: la extraña densidad de ese aire ciego, el silencio reinante y unos valores de gravedad insólitos, beneficiaban la creación y ensayo de nuevas técnicas de flotación, permitiendo al alumno experimentar cosas que en el mundo real no eran posibles (Flammarion, 1902).

De repente el techo del cielo se había convertido en una inmensa e ilimitada llanura desconocida y un paisaje abierto a la imaginación y la fantasía (Figura 2) (Yeager, 1965):

1 Perec (2001) "¿Sabemos lo que es importante? [...] Nada nos llama la atención. No sabemos ver. Hay que ir más despacio, casi torpemente. [...] Obligarte a ver con más sencillez" (p.84).

Figura 2. Atmósfera negra. Formaciones en vuelo. Más allá de los 80.000 pies. Fuente: Yeager, Ch. (1994).



“Es casi imposible explicar la sensación, en aquel lugar era como si yo fuera una unidad con aquel Mustang, una extensión de aquel maldito acelerador. Esa ceguera me hacía estar tan conectado con aquel avión, que lo pilotaba al límite de sus capacidades. No veía, pero sentía el motor en mis huesos. No veía, pero notaba traquetear el cuadro de mandos al entrar en pérdida. No veía, pero su olor me indicaba que había alcanzado el máximo nivel de maniobrabilidad. En esta otra región del espacio podía volar con el instinto. Tan sólo, les digo a mis alumnos, debemos escuchar el aire y seguir su flujo, pero para hacerlo, primero tenemos que aprender a ver sin los ojos”.

Sirvan estas atmósferas como paisajes introspectivos donde crece una cierta sensibilidad emocional y perceptiva; sirvan estas tácticas y umbrales como introducción y metodología a este ensayo que nos invita a sumergirnos a continuación en dos casos de estudio que entendemos, ejemplifican bien la idea planteadada en este número de la revista: volviendo nuestra mirada hacia un habitar trascendente, que evoca la fantasía, la creatividad y lo sublime. Un habitar poético, más rico, profundo y creativo, que propone una revisión de nuestro campo perceptivo (Bachelard, 1957).

Sólo nos queda prepararnos para el viaje. Un viaje al interior de un habitar más humano y profundo, en el que la llama que lo ilumina no es la luz, sino su ausencia. Adentrémonos sin miedo en esta sombra espesa, para descubrir a ciegas un mundo lleno de experiencias perceptivas. ¿Quién podría dudar que existe poesía en aquella casa soñada por Manuel Parra y Danilo Veras? Una forma de pensar y hacer singular, con la que se puede modelar los sueños de espacios habitables, imposibles en otras latitudes. ¿Quién podría dudar que existe poesía en la brizna verde que crece en la inmensidad de aquel océano negro? Aquel lacrimatorio de olores hecho a la medida del maestro, como cofre de sus pensamientos. Una casa y una caja, negra y asfáltica en la que el propio Lewerentz fue, poco a poco, apagando su vida.

Paisajes perceptivos: la casa soñada. Manuel Parra-Danilo Veras, México, 1997

Danilo Veras Godoy -arquitecto nacido en Houston (Texas) en el año 1949, graduado de la Universidad de San Carlos (Guatemala) en el año 1975 y fallecido en Cuernavaca (México) en el año 2007- recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto Manuel Parra Mercado (1911-1997), considerado uno de los más grandes arquitectos latinoamericanos del siglo XX (Cruz, 2016). El encargo se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después que visitara, estando ya ciego, la casa donde vivía Danilo. Al igual que Borges, Parra se quedó ciego en un lento crepúsculo, cuando todavía tenía cosas que ver y aún sin visión, nunca dejó de hacer.

Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo Veras. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Parra reconoció la arquitectura de Danilo palpándola, acariciándola con las manos, sintiendo sus ecos (Seguí, 2001). Con esta inspección, Parra hizo de Danilo, su heredero espiritual señalándolo como arquitecto con la sensibilidad necesaria para terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.

Parra, casi ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego, son maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos sobre los que el arquitecto, con una goma, sustrafía increíbles oquedades (Ortiz, 1984). El retrato de Manuel Parra hecho por su amigo, el pintor Naret (José Terán), usa estas mismas cuestiones, cegando en el negro del dibujo su ojo izquierdo hasta hacerlo desaparecer y velando el ojo derecho entre sus dedos con una deslumbrante mancha blanca (Figura 3).

Hay que imaginar esas manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el espacio, manos

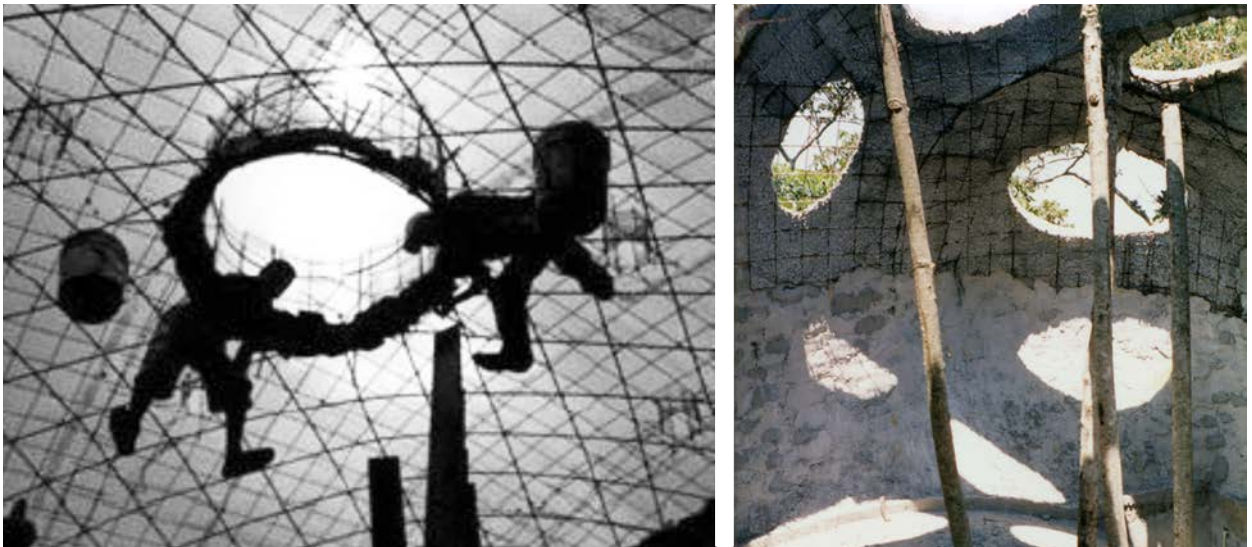


Figura 3. Manuel Parra, arquitecto. (izquierda) Retrato realizado por José Terán (Naret), 1969. (derecha) Dibujo realizado por el arquitecto, La casa soñada, 1970. Fuente: Cruz, L. (2016).

que piensan, afirmaríamos Juhani Pallasmaa (Pallasmaa, 2006). Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las mismas manos, transformadas en superficialidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto para acariciar la materia de su construcción.

En una conversación con Javier Seguí en Xalapa (México), Danilo confesó, sentir un cierto desasosiego provocado por el atisbo que su casa inacabada, esa que le había encargado el maestro años atrás, nunca la podría terminar; como así fue. Me gusta imaginar que Danilo Veras, concluyó aquella casa en pensamientos, con los ojos cerrados, soñándola como lo hubiera hecho su maestro, sumergido en una oscuridad voluntaria y sensitiva, sin planos, ni memorias, ni reglas normativas. Danilo se convirtió en escultor de oquedades, que modelaba día a día en la intimidad de aquella casa ciega. Cúpulas caladas, sutiles nervios, ménsulas caprichosas o losas plegadas que nos empujan suavemente, inventando situaciones, fabricando voluntades. Una forma de pensar y hacer singular; con la que se puede modelar los sueños de espacios habitables, imposibles en otras latitudes (Figura 4).

Esta casa imaginada no se ve. Esta casa se vive palpándola, acariciándola y sintiendo sus ecos. Esta casa está modelada con los ojos cerrados, artesanalmente con las manos, como la alfarería, dando forma al material hasta convertirlo en un envoltorio concentrado, cargado de significación perceptiva.



Como pequeños hitos que evocan existencias paralelas, como urnas destinadas a contener sueños, en sus vacíos, en sus intersticios vitales. Dejando que el cuerpo actúe, se mueva, toque, escuche, como un pensamiento etéreo libre de ataduras; escuchando los ecos de los vacíos, oliendo los materiales y sus sombras.

Aquella casa bien podría haber servido de escenografía mental a José Saramago, en su novela *Ensayo sobre la ceguera* (Saramago, 1997), en la que afirma que la arquitectura seguiría existiendo aunque todos estuviéramos ciegos. Nos moveríamos palpando las paredes, arrastrando los pies por el suelo tratando de construir en nuestra memoria una imagen formada por durezas, texturas, temperaturas, superficies frías o calientes. Intento imaginar cómo serían los dibujos de estas arquitecturas, quizás se aproximarían más a la idea de grabado, o quizás serían listados de indicaciones precisos para la percepción del espacio; coordenadas, medidas y acabados de superficies se aglutinarían en el papel. De lo que si estoy seguro es que —como avanza Saramago en su ensayo— pasaríamos de los valores visuales, color, tamaño, forma, que dominan el proyecto arquitectónico contemporáneo, a apreciar nuevos habitares poéticos con valores ligados al tacto: vientos, temperaturas, durezas, pulidos; o al sonido: reverberaciones, sombras sonoras, reflexiones. Aprenderíamos la diferencia entre la frialdad superficial y la reflexión acústica de una piedra pulida frente al cálido tacto y la cualidad sonora del fieltro; descubriríamos nuevos materiales y nuevas formas de usarlos (Le Breton, 2010).

En aquella casa soñada, los suelos pasarían a tener una importancia mayor en la creación de los nuevos espacios, cualquier pequeño bulto o la más mínima rampa nos llamaría la atención y formaría parte de la especulación creativa del proyecto, nuevas situaciones nos conducirían a ocupar todo tipo de niveles sin discontinuidades como las que producen las escaleras. Las paredes jugarían a ser suelos con ligeras concavidades para agarrar con nuestros dedos, opondríamos a las cortantes aristas en esquinas escultóricas moldeadas y pulidas, superficies alabeadas que nos obligarían a deslizar las manos por ellas.

Figura 4. Danilo Veras, arquitecto y escultor de oquedades. Cúpulas caladas, nervios, pilares y agujeros en la materia. Fuente: Casa de Los Milagros, Coatepec, Veracruz (México), 2002. Fuente: Seguí, J. (2001).



Figura 5. Danilo Veras, Casa de los Sueños. (izquierda) Dibujo de pensamiento: cáscaras, cuencos vacíos, alambres y barro. (derecha) El arquitecto, en el jardín de su casa, modelando una maqueta a escala de una de las habitaciones de la Casa de los Sueños. Danilo Veras, hace miniaturas habitables, mundos pequeños agrandados. Entiende el habitar de una forma poética: como una miniatura a escala que modela y da vida con sus propias manos. Fuente: Seguí, J.(2001).

Las manos jugarían un papel determinante, nuestros dedos se deslizarían por la argamasa buscando la diferencia sin forma entre materiales. En aquella casa soñada, he visto a sus habitantes acariciar las paredes de sus habitaciones, pasar emocionados la yema de sus dedos por la rugosidad de la arcilla, sentir el tacto a oscuras de la piel de sus sillas (Figura 5).

Una casa y una caja en flotación: black box. Klass Ahshelm-Sigurd Lewerentz, Lund (Suecia), 1969

Si hay un arquitecto, un maestro, que haya trabajado con la oscuridad como sustancia del proyecto arquitectónico; si hay un espacio en la historia de la arquitectura que simule las sensaciones descritas hasta ahora en nuestro ensayo es aquella habitación negra, black box, fabricada por el maestro Sigurd Lewerentz, ingrátida y oscura, para su uso personal y creativo. Una casa y una caja, negra y asfáltica en la que el propio Lewerentz fue, poco a poco, apagando su vida. "Toca el ladrillo, siente su rugosa superficie" (Ahlin, 1987), acostumbraba a decir a sus discípulos, como si uno pudiera atribuirle a su arquitectura las cualidades ensayadas en la novela de Saramago.

Es 1969, el maestro Lewerentz tiene 84 años. Sus frecuentes visitas al hospital durante los últimos meses, le obligaban a trasladarse constantemente desde Skanör, además del fallecimiento de su mujer Etty, hicieron que Bernt Nyberg, joven amigo y compañero de estudio en los últimos años de su vida, le ayudase a buscar residencia en Lund (Caldenby, 1998). Fue él quien lo puso en contacto con el arquitecto Klas Anshelm, que le cede parte de una de sus casas. En el amplio jardín trasero, bajo enormes árboles frutales, ambos construyeron un pequeño estudio, la última de sus cajas negras, de paredes impregnadas de asfalto y emulsiones de plata, en la que el maestro trabajó hasta los últimos días de su vida (Curtis, 2004).

Con motivo de esta investigación hemos tenido la oportunidad de estar en ella, de sumergirnos en los archivos de Lewerentz y Anshelm en el Museo de Arquitectura de Estocolmo, de experimentar, medir y trazar un dibujo inédito de ella (Figura 6).

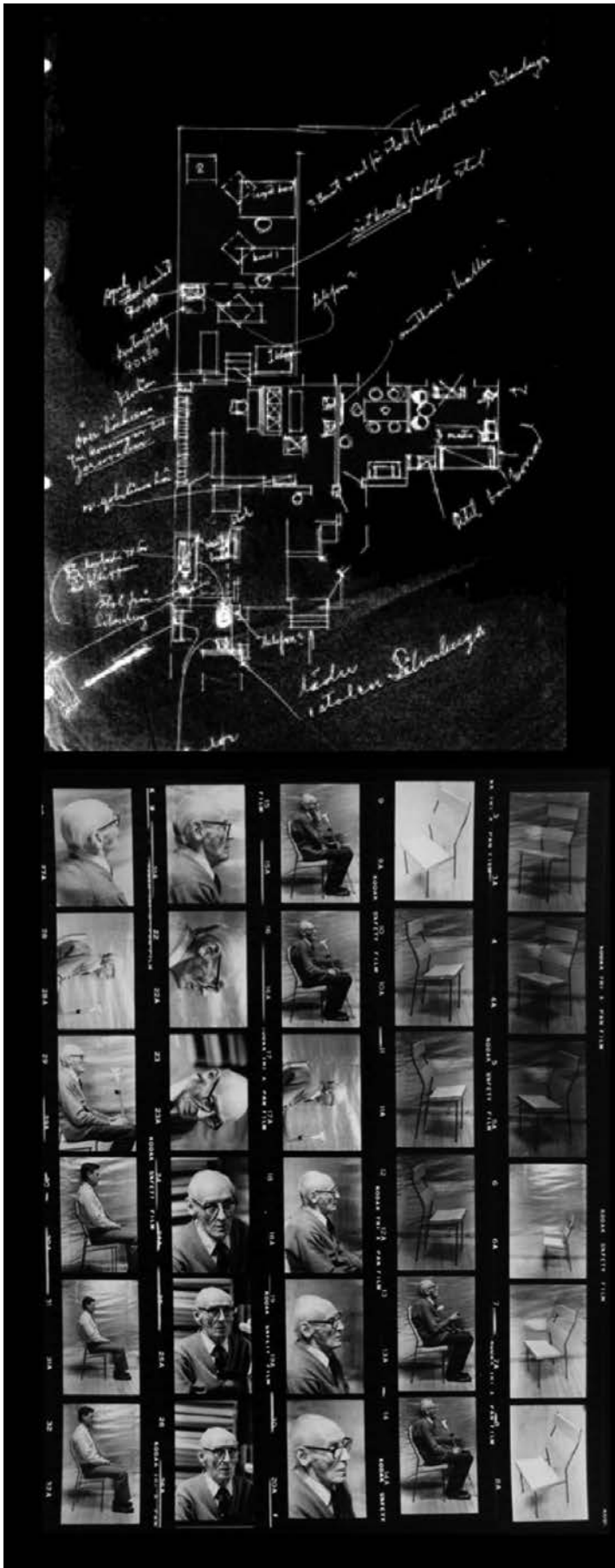


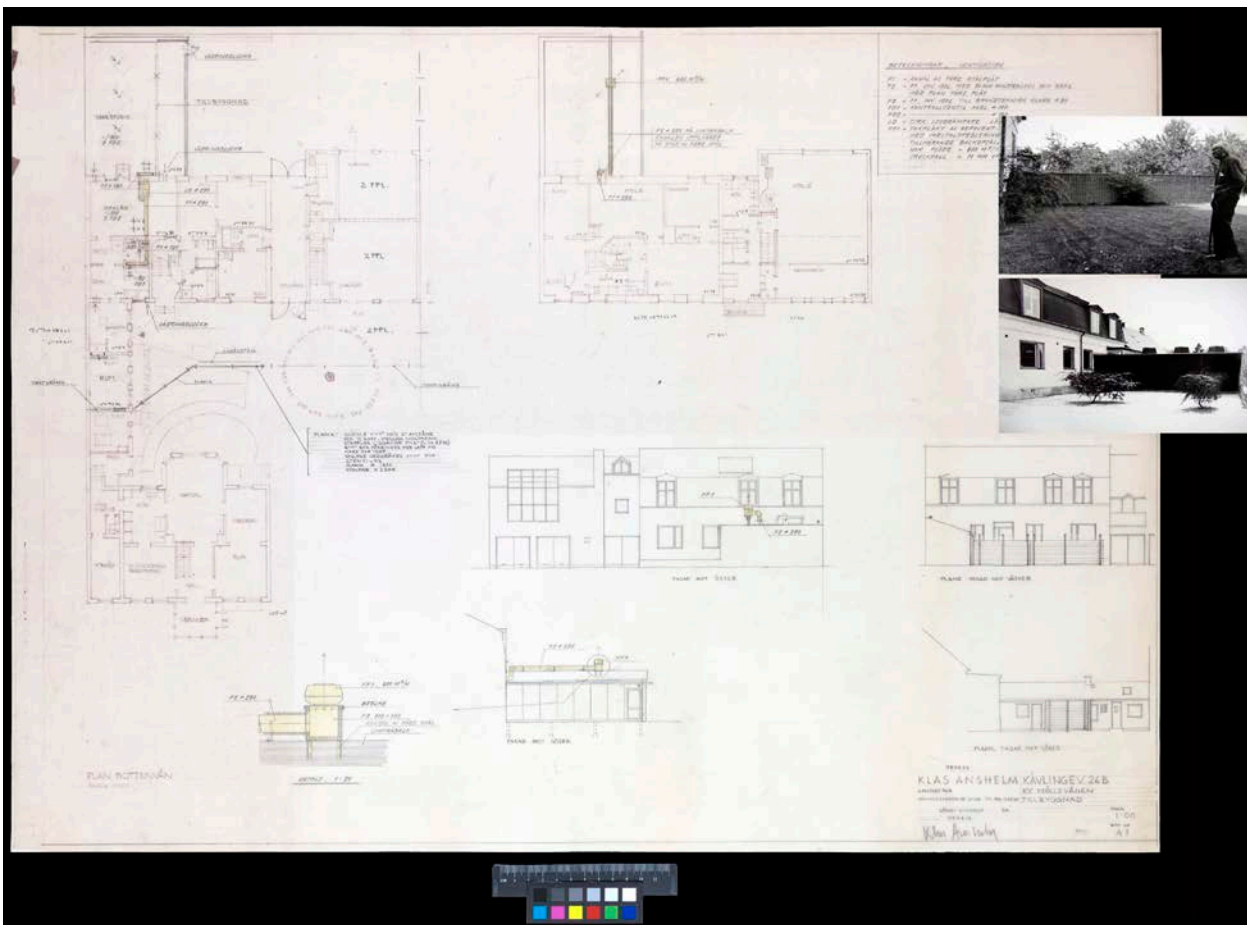
Figura 6. Black Box en Lund, 1972. Las conversaciones en torno a la mesa de Lewerentz se desarrollaban con asiduidad y fue especialmente Bernt Nyberg, quien documentó esta época. (superior) Las cosas del maestro. Dibujo realizado por Lewerentz con las disposición de sus cosas en la casa. (inferior) Las fotografías están tomadas con motivo del diseño de la silla y la mesa encargadas por la empresa Töreboda. Alrededor de la silla, además de Lewerentz, aparecen Nyberg y Anshelm. Arquitectos que, junto con Edman, formaron lo que se ha venido a conocer posteriormente cómo la Escuela de Lund. Los tres flexos que siempre han estado encima de la mesa de Lewerentz, alumbraron las conversaciones sobre las que se cimentaron las obras de estos tres arquitectos en los años posteriores. Fuente: Imágenes inéditas cedidas por Arkitekturmuseet, Estocolmo.



Figura 7. 26 de Kavlingeavagen en Lund, 1970. Planta y sección longitudinal de la parcela. Fuente: Dibujo e imágenes realizados por el autor, 2012.

La casa que Anshelm cede al maestro, se encuentra en un barrio tranquilo, a un paseo del centro histórico y muy cerca del hospital al que debía asistir periódicamente. Se trata de una parcela alargada, que da acceso a cada una de las casas construidas en su interior; tres según los planos originales. Hay ciertas diferencias con respecto a la planimetría consultada en los archivos, que tienen que ver fundamentalmente con las variaciones realizadas en ella, para alojar al maestro durante los últimos años de su vida. Las construcciones se agrupan en una secuencia que acompaña la forma de recorrer la parcela. Toda ella debe entenderse formando parte de un enorme jardín, verde y salvaje, en el que se entrecruzan árboles, piedras, bancos, mesas y construcciones más o menos regulares.

La primera casa, de planta sensiblemente cuadrangular, con acceso desde el jardín delantero y salida trasera al espacio intermedio de parcela, ocupa toda su planta con dos alturas, y una pequeña buhardilla y sótano; es la más grande y la que cede su imagen al número 26 de la calle Kavlingeavagen. La segunda casa, estrecha y alargada, es el lugar en el que se instala el maestro. Con planta en forma de L, la construcción se apoya en la medianera lateral y tiene acceso desde el jardín intermedio; a diferencia de la primera su desarrollo en altura es variable, con un cuerpo bajo y una construcción de dos plantas que delimita este espacio intermedio. Finalmente, la tercera casa, se instala a modo de puente entre la casa anterior y la otra medianera, terminando de cerrar el espacio intermedio de parcela. En ella vivía Jörgen Fogelqvist, artista que



mantuvo durante estos años una estrecha relación con Lewerentz. Entre ambas casas, un paso abierto en planta baja, permite acceder al fondo de la parcela, grande y con vegetación exuberante para convertirse en el verdadero tesoro que da sentido a esta secuencia doméstica (Figura 7).

K. Anshelm le cede parte de la planta baja de una de estas casas, la segunda, ocupando parcialmente la planta baja y con acceso desde el jardín intermedio. Pese a su edad, Lewerentz seguía activo en su trabajo; aprovechando algunos muros del jardín trasero, ambos idean un pequeño espacio casi sin luz y ventanas, una especie de caja negra, que sirve al maestro de refugio y pequeño estudio. Desde que Lewerentz se traslada a Lund y hasta que el estudio es construido, pasan algunos meses. Tiempo en el que se consolida la relación de Lewerentz con Anshelm, a raíz del proyecto y construcción de este sugerente objeto.

El estudio de Lewerentz en Lund, siempre se ha visto como una aportación de Anshelm, a la que Lewerentz se muda cuando la obra está acabada. Esta afirmación no es del todo cierta. Por la proximidad de sus viviendas Lewerentz y Anshelm mantuvieron una estrecha relación durante el desarrollo del pequeño proyecto. Los arquitectos intercambiaron constantemente impresiones durante los años de 1969 y 1970, meses en los que Lewerentz ocupó la casa de Lund, sin que el estudio estuviese aún disponible (Figura 8).

Figura 8. 26 de Kavlingeavagen en Lund, Klass Anshelm, 1970. Planos originales de la casa, entregados en el Ayuntamiento para la construcción de la Black Box. Arriba, el maestro en el jardín trasero; el objeto aún no está construido. Abajo, recién terminada. Fuente: Planimetría e imágenes cedidas por Arkitekturmuseet, Estocolmo.



Figura 9. BLACK BOX en Lund, 1970. Miniatura habitable. Planta y secciones. Fuente: Dibujos realizados por el autor, 2012. Imágenes cedidas por Arkitekturmuseet, Estocolmo.

Black Box, es un sencillo cuerpo de cincuenta metros cuadrados; un experimento poético recubierto en el interior con láminas de aluminio. Sin ventanas, con sólo tres lucernarios cuadrados colocados según su diagonal y una abertura coincidente con los peldaños de acceso desde la casa. Una casa y una caja, hermética y lisa, envuelta en papel de plata y suelo de tablas de pino, ideada como un preciado mueble donde guardar los últimos días del maestro. Fue construida sin cimentación, directamente sobre un lecho de grava, ya que cuando llevaron este extraño objeto al Ayuntamiento, cualquier intento de encajarlo en la normativa fue inútil, llegando al acuerdo con los funcionarios, que se pudiese entender como una construcción temporal. Esta es la magia de este espacio, que cuelga del techo flotando por encima del jardín. Esta caja levita suspendida de una enorme viga de madera apoyada en la antigua casa y en un muro del patio trasero.

Black Box, es un pequeño espacio interior de 3x6x2 metros, es un cofre y una caja de pensamientos, una miniatura habitable en la que los sentidos se agudizan y especializan de apropiados modos (Figura 9). Una bella consecuencia de esta forma de construir, en ligera flotación sobre la tierra,



Figura 10. Interior de la BLACK BOX en Lund, 2012. El brote de enredadera que el maestro ayuda pacientemente a ir creciendo, ahora ocupa gran parte del espacio. Hojas, litografías y sombras sobre las paredes de aluminio. Fuente: Imágenes tomadas por el autor, 2012.



fue la aparición por una de las juntas del suelo de madera, de un brote de enredadera, a la que el maestro ayudará pacientemente a ir subiendo, hasta verla alcanzar el techo del estudio. Una minúscula brizna verde crece en medio de un océano negro que hace de lo íntimo algo sublime. En mi visita a este lugar, he comprobado como aquel pequeño brote envuelve ya todo el espacio. Lars Berlin, su actual propietario, ha convertido aquel lugar en un fragmento de su jardín. Ya no hay muebles, ni lámparas, ni sillas, ni maquetas, ni dibujos, la naturaleza se ha domesticado para habitar este lugar que ahora Lars mimó y preserva con cariño, cómo si fuera el alma de aquel espacio, o quien sabe del maestro en sí mismo. Black Box, se ha convertido así, en una especie de lacrimatorio de olores, estampaciones vegetales y fragancias que evocan otros tiempos y otros mundos (Figura 10).

El maestro, recoge lentamente sus cosas y en el otoño del año 1975 comienza a apagarse; primero sus piernas y después sus ojos, para sumergirse lentamente en un espacio negro, cada vez más negro y profundo. Sus últimas conversaciones fueron dedicadas a Bert Nyberg, al que confesó las intimidades de su ceguera. Casi cincuenta años después, aquel experimento poético sigue flotando en este jardín del número 26 de Klavlingeavagen en Lund.

CONCLUSIONES

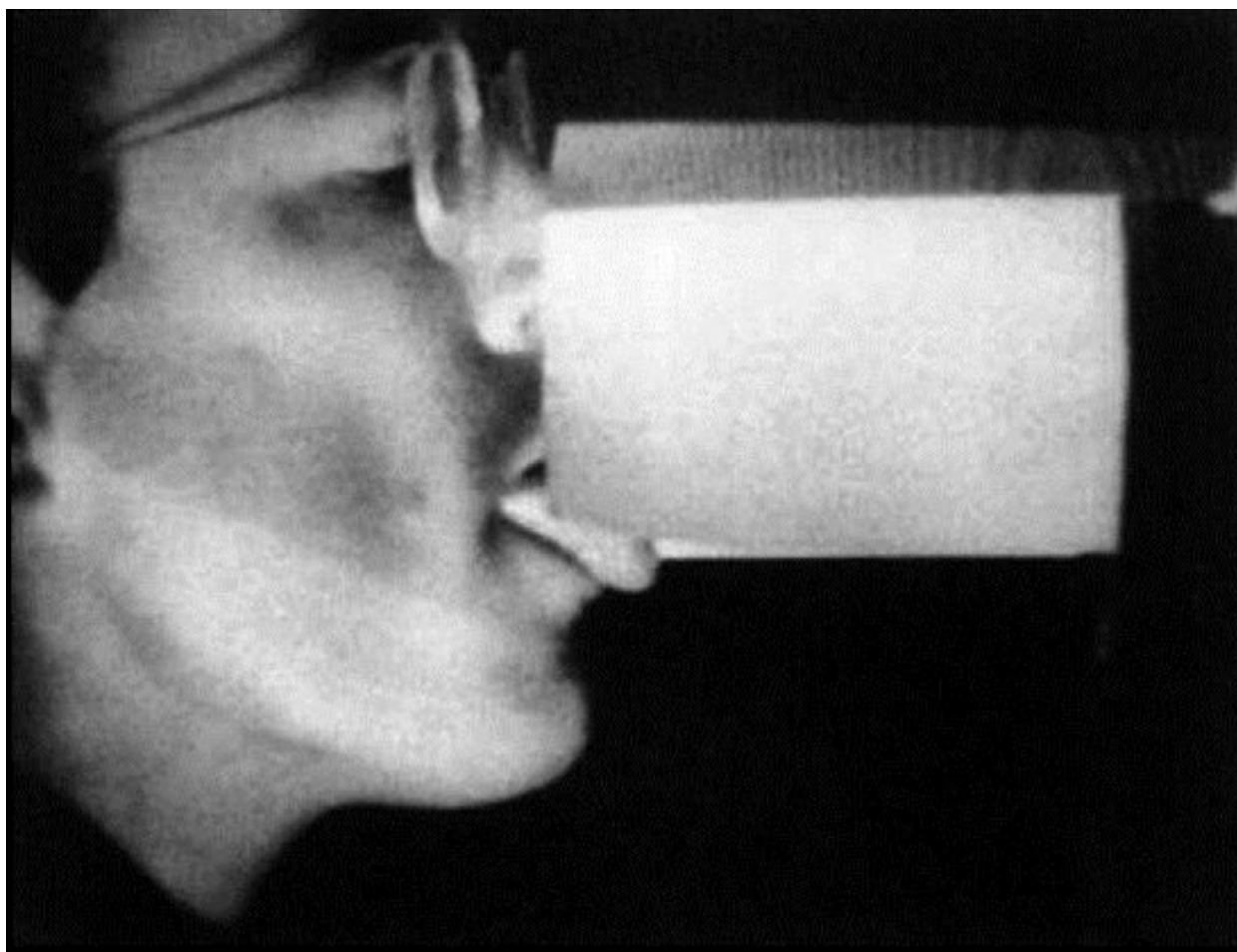
Inmateriales para un habitar poético

Hace tiempo que estoy obsesionado con la experiencia de ver y dejar de ver, seducido con la idea de lograr una especie de ceguera inducida, de ver con los ojos cerrados. En Seis propuestas para el Próximo Milenio, el escritor Italo Calvino (Calvino, 1998) afirmaba que la fantasía es un lugar donde no hay Luz. Ninguna frase mejor para concluir este ensayo, para definir estos espacios como laboratorios para nuestra imaginación y sentidos, donde la luz no puede existir. Este texto sugiere una idea para un tiempo rebosante de imágenes: no usar los ojos. Porque no tener ojos es como no tener nada, e ir a ciegas no significa no ver, sino hacerlo con las manos o el oído, el gusto y el olfato, que es la mejor manera posible de ver las cosas de verdad (Merleau-Ponty, 1975). La imagen que nos regala un joven Herzog es elocuente en este sentido; con la maqueta en sus manos y los ojos cerrados, la mira con su lengua, la acaricia con sus glándulas salivales. Herzog, lame el objeto para absorber ideas para su arquitectura; los ojos no han sido suficientes y el arquitecto debe sorber el espacio para degustarlo de verdad (Figura 11).

Apagar deliberadamente nuestros ojos nos llevará a olvidar los pasos que anticipan las conductas, los caminos de la memoria. Proyectar sin los ojos significa hacerlo hacia dentro, reconocerse en lo que te rodea, como algo tuyo, íntimo y cercano. Por eso la emoción de hallar sin los ojos supone un momento de vida compartida, donde tú eres lo otro, donde el cuerpo queda suspendido en un espacio negro que es inmenso. Moverse sin los ojos, nos llevará a pensar sin ellos y cuando esto ocurre, todo es nuevo, todo aparece por primera vez, nace y muere en ese instante. Esta idea permitirá que, aparezcan nuestros sentidos: aparece la ceguera y con ella, el cuerpo (García, 2017).

Sin ojos descubriremos el movimiento articulado de nuestro cuerpo en el espacio, sintiendo los elementos rítmicos y fluidos que lo habitaban. Sin ojos no quiere decir a ciegas, es más bien el límite entre la visión y la ausencia de percepción sensorial. Un estado donde se puede estar, sin llegar a estar del todo², mapas para una desorientación con la que llegaremos a sentir las energías del espacio y a los dioses que en él habitan. Sin los ojos, fijaremos la atención en los matices, en aquello que no se ve pero sí se escucha; sentiremos los cambios

² (PALAZUELO 2000) "Un fragmento de espacio que no está en este lado ni en el otro, ni fuera ni dentro, que es final y principio a la vez, luz y sombra a la vez, mapa y territorio a la vez, tan definidor del borde que en realidad desdibuja todos los bordes" (cita/fragmento del podcast Cómo ser Pablo Palazuelo. que nace a raíz de la exposición Pablo Palazuelo. La línea como Sueño de Arquitectura), en <https://www.spreaker.com/user/11299905/como-suena-edificio-13-pablo-palazuelo>



de temperatura en el interior de un muro o la caricia del viento. Ser arquitecto conlleva esta manera de usar los ojos; cerrarlos para ver el verdadero espacio.

Hemos sido enseñados para entender la estructura de la madera, el peso de la piedra, incluso el carácter mágico del vidrio. Frente a este campo técnico existen los inmateriales, sustancias no manipuladas que constituyen nuestro entorno natural y que son el origen de los materiales constructivos, nos referimos a la tierra, a la vegetación, a la lluvia o al aire. Este ensayo apuesta por que estos inmateriales, esencia de un nuevo espacio creativo, ofrezcan nuevas posibilidades al habitar contemporáneo (Holl, 2011).

Como afirmaba Borges, en el discurso que resume este ensayo, “esta ceguera inducida nos permitirá explorar con nuestra mente otros campos, otros mundos; más íntimos, mas arquitectónicos, más puros” (Borges, 2000). Este nuevo modo de habitar poético, contemporáneo y fresco, es un paisaje perceptivo: un medio ambiente en el que se incrustan narraciones, descripciones, sensaciones, confesiones, acontecimientos y proyectos (Fernández-Trucios, 2023).

Figura 11. Jacques Herzog lamiendo una maqueta. Herzog pasa la lengua por la superficie de papel. Un gesto que rápidamente asociamos a actividades gustativas pero que, aplicado a un objeto no comestible, obtiene un valor añadido. Manifiesta esa necesidad de ampliar la percepción de las condiciones matéricas y espaciales de lo degustado, a través del más íntimo de los sentidos. La imagen es un fotograma del vídeo grabado por J. Herzog en 1978 y fue usada por Luis Fernández-Galiano, durante la conferencia impartida en la Fundación Juan March, Madrid, 2011. Fuente: Imagen cedida por Herzog & De Meuron, arquitectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahlin, J. (1987). *Sigurd Lewerentz, architect, 1885-1975*. Byggförlaget.
- Bachelard, G. (2016). *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. (2000). *Siete noches*, Madrid: Ed. Alianza Editorial.
- Caldenby, C. (1998). El Nórdico Solitario. *Revista Quaderns*. (169-170), 106-134. <https://raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/204421>.
- Calvino, I. (1998). *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*. Siruela.
- Cruz, L. (2016). *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX. Un recorrido por sus espacios*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Curtis, W. (2004). *Sigurd Lewerentz. La neutralidad del orden*. *Revista A&V*. (55). 42-45. <https://arquitecturaviva.com/publicaciones/av-monografias/escandinavos>
- Fernández-Trucio, S. (2023). *Habitar el paisaje: del umbral de la vivienda unifamiliar a la colectiva*, [Tesis de Doctorado no publicada]. Universidad de Sevilla.
- Flammarion, C. (1902). *La Atmósfera*. Montaner y Simón.
- García, T. (2017). *Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica*, [Tesis de Doctorado, no publicada]. Universidad de Sevilla.
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura*. Gustavo Gili.
- Hutchinson, S. (1969). *Mentor Inbound: The Authorized biography of Fred J. Ascani, Major General*. Bartam Books.
- Kwinter, S. (2002) *¿Cuándo empezó el futuro?*, en KOOLHAAS, Rem, *Conversaciones con estudiantes*. Gustavo Gili.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales Pesados.
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la Percepción (1945)*. Península.
- Ortiz, Vi. (1984). *La casa, una aproximación*. Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco
- Pallasmaa, J. (2006). *La mano que piensa*. Gustavo Gili.
- Perec, G. (2001). *Especies de Espacios*. Montesinos.
- Saramago, J. (1995). *Ensayo Sobre la Ceguera*. Caminho
- Sartre, J. (1972). *El Ser y la Nada*. Losada.
- Seguí de la Riva, J. (2001). *Encuentros II (mayo 2001/agosto 2002)*. *Cuadernos del Instituto Juan de Herrera (165.01)*. Instituto Juan de Herrera, ISBN 8497281063. <https://oa.upm.es/54735/>

Sennett, R. (2009). (2009). *El artesano*. Anagrama.

Torrijos, P. (Anfitrión). (2023-presente). Como ser Pablo Palazuelo. (Podcast).
Spreaker: <https://www.spreaker.com/user/11299905/como-suena-edificio-13-pablo-palazuelo>

Yeager, Ch. (1994). How to win a Dogfight. *Men's Health*, vol nº 46, 56-68.
<https://www.menshealth.com/es/>

Yeager, Ch. (1965) *Yeager*. Bartam Books.