

LA EXPERIENCIA DEL LUGAR

ERNESTO NATHAN ROGERS, ENRICO TEDESCHI,
JOSÉ ANTONIO CODERCH Y LINA BO BARDI

Josep Maria Montaner



En la conceptualización de una parte de la arquitectura de posguerra, aquella que intentó superar las coordenadas de la arquitectura moderna ^{N1}, el concepto de lugar se convirtió en una idea central.

Fue un concepto troncal en la teoría de Christian Norberg-Schulz, que lo tomó como interpretación fenomenológica de la idea aristotélica de lugar y lo propuso como “espacio existencial”, con la voluntad de ampliar y superar el concepto moderno de espacio de su maestro Siegfried Giedion. Norberg-Schulz, opuesto a toda teoría que enfatice flujos y espacios transitorios, escribió que “si se elimina el lugar, se elimina al mismo tiempo la arquitectura”, concluyendo que “el espacio existencial consiste siempre en lugares”. ^{N2}

Por lo tanto, de la idea genérica de un espacio universal, clave en la arquitectura moderna, se ha ido evolucionando a la idea específica de lugar, que tiene que ver con la individualización y la especificidad. Es por ello que la gran complejidad del concepto de lugar radica, precisamente, en que no es ni genérico ni universal, sino que su esencia está en el aprendizaje, en la experiencia, en el proceso de aclimatación al contexto.

CERTAIN LEARNINGS FROM THE SITE. ERNESTO NATHAN ROGERS, ENRICO TEDESCHI, JOSÉ ANTONIO CODERCH Y LINA BO BARDI

The concept of place becomes a central element in the conceptualization of a postwar architecture, which strives to surpass the coordinates of the Modern Movement. It is a concept used by Christian Norberg-Schulz, as a means of overcoming the concepts of his master Siegfried Giedion. From the general idea of a universal space we have evolved into the specific idea of a place. But the complexity of the concept of place lies in that it is neither generic nor universal; its essence lies rather in learning and getting used to the context and its process.

We start out from two hypotheses. The first is that the idea of place that develops in Latin and Latin American cultures has Mediterranean roots, from which the Modern archetypes are capable of incorporating contributions from specific places. The second and complementary hypothesis would be that the experience of a place develops in contemporary authors of the 1950's such as Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi, members of what could be called the second modern generation. The text will analyze the ideas found in the writings of these four authors, as well as a milestone work by each one of them in relationship to its site. Of these, two will be public, and two will be private: the refurbishment of the castello Sforzesco in Milan by BBPR, the Mendoza Faculty of Architecture by Enrico Tedeschi, the Casa Ugalde by Coderch and the Casa de Cristal in Sao Paulo by Lina Bo Bardi.

El Vista interior del Museo en el Castello Sforzesco de Milan de Belgiojoso, Peressutti y Rogers, BBPR (1954-1956)

Para desarrollar esta interpretación del lugar como experiencia, en este ensayo se parte de tres hipótesis. La primera es que hay distintas tradiciones de exploración de la experiencia de lugar. Se podría caracterizar algunas de ellas, como la nórdica, desarrollada por Asplund, Lewerenz o Aalto, que se basa en crear paisajes con las obras, relaciones entre los edificios, sistemas de objetos, intervenciones bien relacionadas con el entorno; la de Luís Barragán en México, que se basa en la introspección, en crear un lugar interior e incorporar el exterior dentro de una visión platónica, renacentista, inspirada en la pintura de De Chirico; o la mediterránea, que se basa más en fundir y disolver el edificio en el contexto.

La segunda es que la idea de lugar que se desarrolla en la cultura latina y americana tiene una raíz mediterránea, a partir de la cual los arquetipos modernos se van transformando al ir incorporando aportaciones de los lugares concretos.

La tercera hipótesis, complementaria, es que esta evolución de la experiencia de lugar se va desarrollando en autores contemporáneos entre ellos en los años cincuenta, como Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi, miembros de lo que se podría denominar segunda generación moderna, cuyas experiencias arquitectónicas y vitales se entrecruzaron en estas décadas centrales del siglo XX.

Rogers, Tedeschi, Coderch, Bo Bardi, biografías entrecruzadas

Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), que se tituló como arquitecto en el Politécnico de Milán en 1932, heredó la desconfianza del crítico de arquitectura Edoardo Persico hacia el racionalismo centroeuropeo que representaba Mies. Profesor en el Politécnico de Milán y director de la revista *Casabella* entre 1953 y 1964, en sus editoriales acuñó términos como “preexistencias ambientales” y “continuidad”, pioneros en la sensibilidad hacia el contexto, en la voluntad de adaptación al lugar urbano.

Enrico Tedeschi (1910-1978) recibió intensas influencias, tanto de la cultura técnica centroeuropea como del pensamiento estético que va de Benedetto Croce a Bruno Zevi. Tedeschi se tituló como arquitecto en la Universidad de Roma, su ciudad natal, en 1934, donde más tarde se doctoró en arquitectura, y cultivó tanto la obra arquitectónica como la crítica y la historia. A partir de la Segunda Guerra Mundial colaboró en Roma con Bruno Zevi en la fundación y dirección de la revista *Metron* y en la difusión del movimiento organicista en Italia. Con la llegada de la democracia cristiana al poder en 1947 Tedeschi, como otros arquitectos italianos, se sintió defraudado y en 1948 aceptó impartir clases en



Argentina, donde decidió quedarse definitivamente. Además de impartir clases en Tucumán, Tedeschi se trasladó temporalmente a dictar asignaturas en Cuyo y en Córdoba, dando también clases en San Juan. Fue en la ciudad de Mendoza donde fundó en 1961 una escuela de arquitectura privada, que dirigió hasta 1974, y donde desarrolló más ampliamente sus ideas urbanas y sus principios de una arquitectura ambiental. Allí proyectó y construyó la Facultad de Arquitectura de Mendoza (1961-1964) con principios ecológicos, de ventilación natural, máximo aprovechamiento de la luz solar y muchos espacios de estar al aire libre. De hecho, el motivo de su traslado a Mendoza, la ciudad oasis, fue el encargo que tuvo de asesorar en planes urbanos que, más tarde, desarrollaría con más detalle.

El arquitecto catalán José Antonio Coderch (1913-1984) fue desarrollando el substrato de la arquitec-



N1 Este ensayo parte del texto *Espacio y antiespacio, lugar y no lugar en la arquitectura moderna* en el libro de Josep Maria Montaner, *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2011; y se corresponde con dos conferencias impartidas en noviembre de 2010, en las Facultades de Arquitectura de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul en Porto Alegre y de la Universidad Católica de Quito

N2 Christian Norberg-Schulz ha desarrollado estas ideas en los siguientes textos: *Existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975; *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milán, 1979 y el artículo *Il concetto di luogo, Conrostrospazio*, junio de 1969

F2 Ernesto Nathan Rogers en una reunión de la redacción de la revista *Casabella* en los años sesenta, con Aldo Rossi, entre otros

F3 Vista exterior de la Facultad de Arquitectura de Mendoza, Argentina, de Enrico Tedeschi (1961-1964)

tura racionalista, adaptándola al lugar y al contexto urbano. No en vano se formó, en sus primeros años de práctica profesional, trabajando en Madrid con Secundino Zuazo, que fue autor de la Casa de las Flores y que colaboró con el urbanista vienés Jansen. Paulatinamente, sus obras se fueron adaptando al contexto mediterráneo y se fueron aproximando, en las ocasiones que consideró oportuno, al organicismo.

Lina Bo Bardi (1915-1999), formada en el pensamiento organicista de Bruno Zevi, cuando empezó sus obras en São Paulo arrancó de los modelos modernos de Mies van der Rohe. A través de su experiencia en Brasil, especialmente en Salvador de Bahia, Lina Bo Bardi fue desarrollando una raíz organicista que, en el año 1957, se vió reforzada por su visita a las obras de Antoni Gaudí en Barcelona. En la línea orgánica de las obras de Coderch y en las realizaciones de Lina Bo Bardi a partir de 1957, esta raíz gaudiniana, sobre la base de la arquitectura moderna, se expresa en una forma proteica, que se va desarrollando en relación con el lugar.

Muchos son los entrelazamientos entre estos autores: Rogers y Tedeschi impartieron clases en 1947-1948 en Tucumán, Argentina; Coderch estuvo totalmente influido por el pensamiento y la práctica de la arquitectura italiana de los años cincuenta; Rogers y Lina Bo Bardi tienen en común una evolución hacia un mayor empirismo; todos eran admiradores de Frank Lloyd Wright, sobre quien Tedeschi publicó un libro en 1955. Un referente predominante fue Bruno Zevi y su argumentación antimáquinista y de defensa de la arquitectura orgánica. En este sentido, Zevi está más cercano de Lina Bo Bardi y Enrico Tedeschi que Rogers. Es un hecho curioso, ya que Rogers tenía un pensamiento más filosófico y matizaba mucho más y, en cambio, Zevi tendía a un cierto dogmatismo y maniqueísmo, forzando ciertas contraposiciones, como lo orgánico frente a lo racionalista, o lo vivo frente a lo académico. Puede ser que el carácter híbrido y de menor rigor histórico de Zevi haya servido a Bo Bardi y a Tedeschi para avanzar mucho más allá de la ortodoxia de la teoría de arquitectura en la Italia de los años cincuenta. Por lo tanto, son historias que se entrelazan y que tienen en común esta búsqueda a través de la historia y de la realidad de formas y materiales en sintonía con el lugar. Gaudí, Wright y Zevi se entrelazan como referentes en estos autores.

Las ideas

Las ideas de E. N. Rogers se expresaron en sus editoriales en la revista *Casabella* (1953-1964), recopiladas en dos libros: *Esperienza dell'architettura* (1958) y *Editoriali di architettura* (1968). Lo hizo especialmente en el texto "Las preexistencias ambientales y los temas prácticos contemporáneos" de 1954,

publicado en el primero. En él escribió sobre "los valores estructurales en los cuales las nuevas formas se insertan históricamente" y estableció como premisa para la arquitectura "que su creación no exceda los márgenes de su realidad y se inserte orgánicamente en una situación espaciotemporal dada". Rogers definió que "el ambiente es el lugar donde confluyen todas estas preexistencias, y tendría que ser muy vago e indeterminado para no hacernos sentir la influencia de las mismas". Por lo tanto, el ensayo se centra en el "ambiente cultural" y trata sobre las "relaciones entre invención y ambientación". Rogers establece que "ser moderno significa simplemente sentir la historia contemporánea en el orden de la historia total y, por lo tanto, aceptar la responsabilidad de los propios actos [...] como una tarea conjunta que, con nuestra contribución, aumenta y enriquece la perenne actualidad de todas las posibles combinaciones formales de relación universal" [...] "Construir un edificio en un ambiente ya caracterizado por las obras de otros artista impone la obligación de respetar estas presencias, con el objeto de aportar la propia energía como nuevo alimento para la perpetuación de la vitalidad de aquéllas". Por lo tanto, se han de tener en cuenta "largas genealogías de precursores". Como síntesis, Rogers escribe que se ha de hacer arquitectura, no escultura ni máquina, y que lo más importante es "que el ambiente histórico sea valorado".^{N3} Y no es casual que el concepto de "experiencia", procedente de su proximidad a la filosofía fenomenológica italiana de Enzo Paci y Antonio Banfi e interpretado en el sentido de conciencia histórica, sea el que dé título a su primera recopilación de editoriales, tan similar al contemporáneo libro de Steen Elier Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno* (1957).

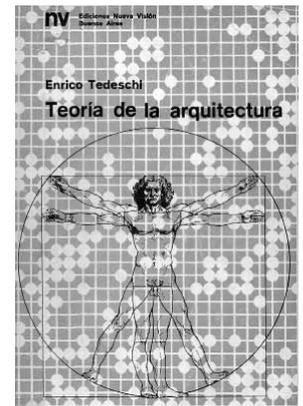
Los dos libros más influyentes de Enrico Tedeschi son *Una introducción a la historia de la arquitectura* (1951) y *Teoría de la arquitectura* (1961). El capítulo sexto de *Una introducción a la historia de la arquitectura* está dedicado al "espacio externo, urbanismo y paisaje"; en él Tedeschi supera la restricción de Zevi, que entiende el espacio solo como interior, y plantea la idea de que "el espacio externo se origina por medio de relaciones entre edificios, y entre edificios y naturaleza". En este capítulo habla del landscaping, "hija del llamado arte de los jardines y que viene a integrar urbanismo y arquitectura en una necesaria relación con el ambiente natural".^{N4} En síntesis, Tedeschi defendió desde Argentina tres conceptos básicos: la importancia de la historia en una situación contemporánea, que ya podía superar el prohibicionismo decretado por la arquitectura moderna (en ello se aproximaba mucho a lo defendido por su compatriota E. N. Rogers desde la dirección de la revista *Casabella*); la insistencia en que la esencia de la arquitectura radica en el espacio, lo cual comporta una total transformación, tanto de los métodos del proyecto

N3 Ernesto Nathan Rogers, *Experiencia de la arquitectura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965

N4 Enrico Tedeschi, *Una introducción a la historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica*, Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, 1951

N5 Lina Bo Bardi, *Contribuição propedeutica ao ensino da teoria da arquitetura*, São Paulo, 1957

N6 Lina Bo Bardi, op. cit



F4 Portada del libro *Teoría de la arquitectura*, de Enrico Tedeschi (1961)

y la representación, como de los mismos criterios de la crítica (en ello continuaba las ideas de su maestro Bruno Zevi, superando, sin embargo, su concepción cerrada y exclusivista); y el reconocimiento de la importancia de la escala del paisaje y de la relación de la arquitectura con el medio ambiente.

El libro de Lina Bo Bardi *Contribuição propedeutica ao ensino da teoria da Arquitetura* constituye el texto que presentó en 1956 para el concurso de catedrática de Composición en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, plaza que no consiguió. Todo el texto está fuertemente marcado por el conocimiento de la historia y por una voluntad humanística. En este sentido es un libro que continúa la tradición de los tratados italianos del Renacimiento. Las teorías de las que partió Lina Bo Bardi en su tratado son, esencialmente, las concepciones humanistas basadas en el concepto de espacio, tal como las desarrollaron Geoffrey Scott y Bruno Zevi. Lina Bo escribió: "Tendríamos que tratar una teoría del espacio total a disposición del hombre, o sea un espacio que participa de la vida humana, siendo el hombre, como es, autor en el espacio del mundo". A lo largo del libro hay un fuerte énfasis en el binomio arquitectura-naturaleza planteado, de manera pionera, los problemas ecológicos. Lina Bo Bardi fue una de las primeras autoras que ya en los años cincuenta advirtió sobre los problemas ecológicos que se avecinaban: escasez de agua, incendios forestales, erosión y degradación. Escribió que "la arquitectura se inspira en la naturaleza que la gobierna" y, refiriéndose al VIII Congreso Internacional Científico del Pacífico realizado en Manila en 1952, habla de "los problemas del peligro del desvío de grandes cursos de agua, de la reforestación y de las normas jurídicas contra los incendios forestales, de la conciliación de las exigencias del hombre hidroeléctrico con la preocupación por la desaparición de los *pinus insularis* que la naturaleza coloca en determinados lugares, no solamente por motivos de belleza sino sobre todo para consolidar el terreno y evitar la erosión. Se ve claramente que el hombre comienza a preocuparse seriamente por el tema arquitectura hábitat".^{N6}

Las obras

Si comparamos las obras, estos criterios de respeto por lo local y por el medio ambiente están fuertemente presentes. Trataremos de dos obras públicas y de dos privadas.

Recordemos la intervención del equipo BBPR (Belgioso, Banfi, Peresutti y Rogers) en el Castello Sforzesco de Milán (1954-1956) con el objetivo de reinstalar las piezas de arte. El castillo es tomado como un contenedor dado y la arquitectura se centra en la escala de la museografía, en el soporte singular de cada obra. Se trata de una manera de hacer que caracte-

riza a la museografía italiana de los años cincuenta, en las obras de Carlos Scarpa, Franco Albini, BBPR y otros equipos, en la que se acepta para la arquitectura esta escala modesta de mediación, que potencia la voluntad pedagógica de la intervención, enfatizando la obra de arte dentro de una arquitectura ya existente, que es tomada como medio ambiente.

Y pensemos en la bioclimática Facultad de Arquitectura que Enrico Tedeschi proyectó en la Universidad de Mendoza (1961-1964), basada en el potente expresionismo tecnológico de una estructura en forma de aspa, de hormigón armado, que sintoniza el énfasis en la construcción con las formas de inspiración en la naturaleza y el cuerpo humano. En el edificio predominan los espacios abiertos y son omnipresentes la ventilación y la luz natural. Tedeschi no sólo se adaptó a la importancia y escala de la naturaleza y el paisaje en el norte de Argentina, sino que se impregnó de las características de Mendoza, la ciudad oasis. Todas sus ideas se expresaron tanto en la enseñanza y en sus escritos como en los experimentos de casas solares, en las obras de arquitectura y en las propuestas urbanas para Mendoza.

Y comparemos dos casas casi contemporáneas de José Antonio Coderch y Lina Bo Bardi.

La Casa Ugalde, de José Antonio Coderch en Caldes d'Estrac, Caldetes (1951-1952) es una casa de la que se ha de explicar su historia y atención por el lugar. Aunque de esta obra se pueda aprender muchísimo, no es posible repetirla literalmente, se trata de una experiencia irreplicable, tanto la casa, como el lugar, como el cliente, como el autor. Coderch, antes de encargarse el plano topográfico, fue al sitio a tomar nota de todos los árboles que había y de las mejores visuales del lugar; y proyectó la casa conservando dichos árboles, adaptándose a la forma de la parcela, ajustándose a la topografía, orientando la casa respecto

F5 Vista exterior de la casa Ugalde, en Caldes d'Estrach, de José Antonio Coderch (1951-1952)



los mejores panoramas hacia el mar y hacia el horizonte; configurando una forma orgánica, totalmente nueva, inédita.

El cliente, el ingeniero industrial Eustaquio Ugalde, amigo de Coderch, le dijo al arquitecto que se había comprado un solar, del cual se había enamorado por sus magníficas vistas, y quería que le hiciera una casa desde la cual seguir disfrutando de la misma agradable sensación inicial, de las visuales, casi como si la casa no estuviera.

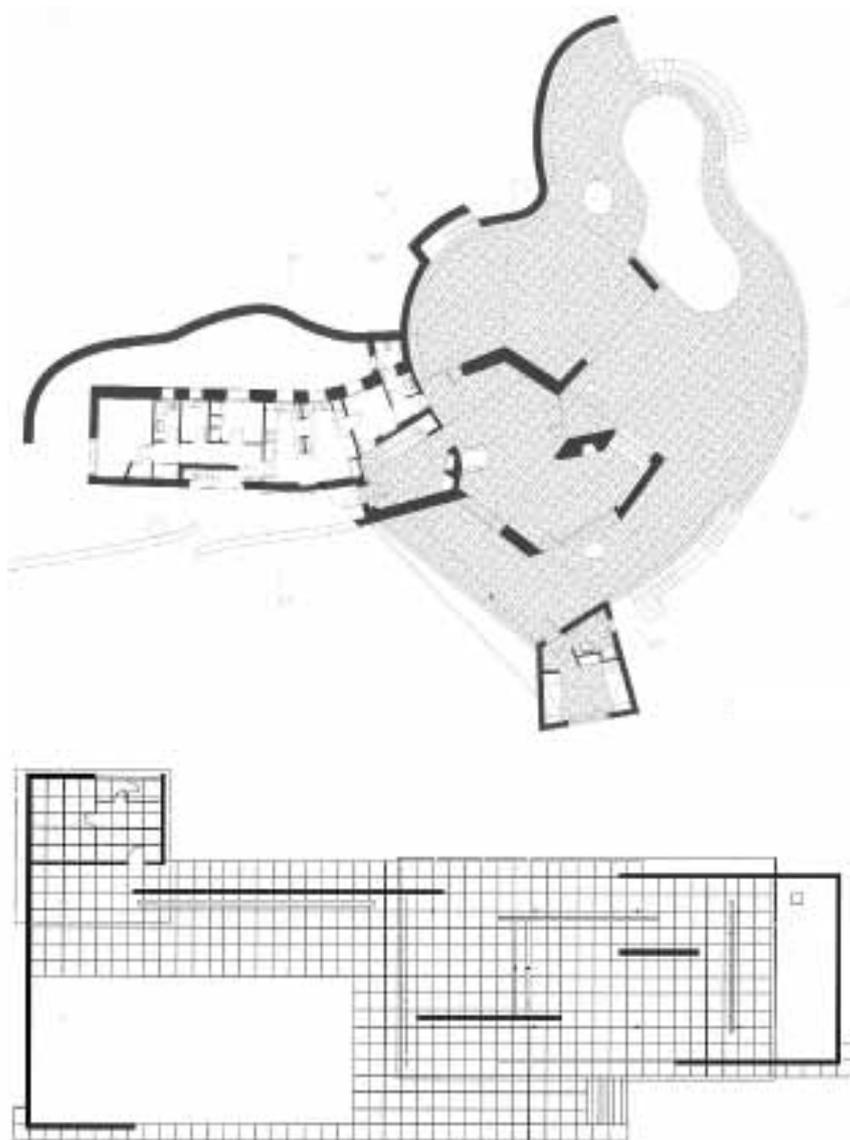
Coderch hizo una casa escalonada sobre plataformas, adaptada a la topografía. Sin una forma preconcebida, la dibujó docenas de veces, e hizo incluso cambios durante la obra. Ugalde viajaba a menudo a Alemania, y en dos de estas ocasiones sería el mismo Coderch el que se instalaría en la casa. De esta manera la iría probando y terminando, volviendo a llamar a los albañiles para ajustar las alturas de los antepechos, modificar algunos muros, completar algunos detalles.

La forma que tiene la casa, un tanto arbitraria, tan sorprendente, orgánica, extraña e inédita, como de ameba, con resonancias surrealistas y con formas pertenecientes al repertorio de Joan Miró, Jean Arp o Alexander Calder, queda justificada por la forma alargada de la parcela y su topografía inclinada, por todos los condicionantes naturales y por las vistas hacia el mar que el mismo Coderch tomó como referencia: la casa se va amoldando a los condicionantes del entorno y del programa, y se va mezclando con el entorno.

En definitiva, Coderch dio un salto adelante a partir de los modelos modernos, llegando a una obra inédita, que no se puede percibir o interpretar desde los criterios establecidos de fachada, composición y frontalidad. La complejidad del interior se manifiesta en una sección hecha de espacios escalonados, que se amoldan a las funciones y percepción del cuerpo humano.

Coderch era fotógrafo y coleccionista, admirador de la arquitectura, la cerámica y el mobiliario popular. Esta era su fuente de inspiración y la casa es como una cámara fotográfica para disfrutar el paisaje. Esto se percibe con más precisión cuando se comprueba la situación tan estudiada del pequeño volumen de la habitación de invitados, configurada para enmarcar las vistas desde la casa.

El muro de contención de piedra encalada de la plataforma de la piscina y del patio de verano, así como el pavimento de rasilla, continúan en el interior, en la configuración del estar-comedor. La habitación de invitados y la fina columna aislada configuran una puerta simbólica que da acceso a la plataforma de la piscina. El exterior interpenetra en la casa, demos-



trándonos que estamos ante una versión organicista, —doblada, más abierta, escalonada y adaptada sobre plataformas— del pabellón en Barcelona de Mies van der Rohe (1929)

F6 Planta de la casa Ugalde, levantada en 1998 por Josep Maria Montaner y Santiago Barrera

F7 Planta del Pabellón de Barcelona, de Mies van der Rohe (1929)

Por otra parte, la Casa de Vidrio, en São Paulo (1950-1951), de Lina Bo Bardi, donde vivió la arquitecta y crítica gran parte de su vida, es, sólo aparentemente, una casa liviana y transparente. En realidad son dos casas que se yuxtaponen y en las que convivieron dos mundos. La casa de cristal, de aspecto internacional, es la aparente y representativa: se basa en la planta libre y tiene los espacios de estar totalmente acristalados, con una fina carpintería metálica y con la cubierta plana. Ésta es la zona de estar de Lina y Pietro Maria, el lugar para las colecciones de arte y de libros, y el lugar público para la recepción y el exhibicionismo. Está construida sobre esbeltos pilotis conformados por tubos Mannesmann, con estructura horizontal de hormigón armado y con dos patios ajardinados muy distintos en el interior de la casa. El vacío que atraviesa al estar acristalada está habitado por un árbol que es como una columna más de la

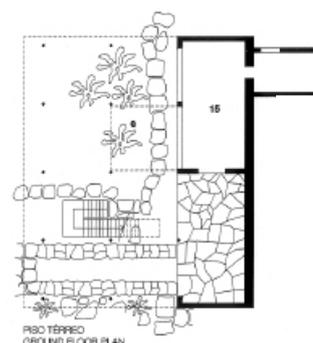
planta baja, como un “axis mundi” que asciende hasta sobresalir por encima de la casa. Este espacio para la existencia se integra perfectamente en un entorno de jardín tropical, para percibir los colores y olores de la vegetación, aspirar el aire puro y humedo, y oír los sonidos de los pájaros e insectos.

Pero detrás de la casa de cristal hay otra tipología de casa, de muros de ladrillo, la parte de la vida privada, de las habitaciones, que toca el suelo, por donde accedía y se movía el servicio. Se trata de otro edificio, opaco, en forma de una U que se comunica a través de la cocina, con otra cubierta, inclinada, con la luz natural que no llega a las habitaciones desde la fachada acristalada, sino a través del segundo patio, el alargado, de servicio. Esta otra casa tiene dos alas relacionadas por este patio: en un ala están las habitaciones del matrimonio y de los invitados, como la hermana de Lina, y en la otra está el servicio; y ambas están relacionadas sólo a través de una cocina equipada con la más avanzada tecnología del momento.

Por lo tanto, una parte de la casa es liviana, aérea, acristalada de planta libre, moderna y pública; pero la otra, detrás, es muraria, toca el suelo, se ancla en el cerro, es para la vida privada, de arquitectura tradicional y con compartimentos y piezas de servicio. He aquí el inicio de un cambio; la adecuación al lugar y a la cultura de Brasil de los modelos estrictamente modernos. En este caso, han sido los arquetipos de Mies van der Rohe los que se han ido adaptando. Lina Bo Bardi ya había tomado el modelo de museo de Mies para su MASP en São Paulo. En esta casa transparente y miesiana aprovecha la inclinación del cerro para apoyarse, volando espectacularmente en la parte acristalada, y anclándose fuertemente en el terreno en la parte trasera, con una casa que es tradicional y vernácula.

Ambos mundos, el público y el privado, el del ocio y el de la labor, el moderno y el tradicional, el liviano y el pesado, el acristalado y el murario, conviven en la misma casa. La casa consigue demostrar la conciliación entre la búsqueda de la desmaterialización y la expresión de lo táctil, la casa que se eleva en un árbol y que se hunde en la cripta; la planta libre y la vivienda tradicional funcionalmente compartimentada.

No olvidemos una referencia muy importante en esta obra de Bo Bardi: la casa que proyectaron para ellos Affonso Eduardo Reidy y Carmen Portinho en Jacarepaguá, de 1950. De hecho, hay una fuerte sintonía en estos años entre los proyectos y obras de Reidy y Bo Bardi, especialmente museos. La casa de Reidy y Portinho tiene la misma forma y posición que la de Lina, mitad apoyada en el terreno, mitad flotando sobre pilotis. La diferencia esencial está en la cubierta, con forma de ala de mariposa, por lo tanto más abstracta y moderna en la casa de Reidy y Portinho, y con forma más tradicional, inclinada hacia los extremos,



recordando una cubierta vernácula, en la Casa de cristal de Lina Bo Bardi. La casa de Reidy y Portinho es, sencillamente, moderna. La de Lina Bo Bardi pretende expresar la síntesis de modernidad y tradición, de universal y local.

Volviendo a la comparación entre la casa de Coderch y Lina Bo Bardi, en ambos casos el exterior penetra en el interior. En la casa Ugalde, atravesando horizontalmente el estar y pasando junto a la habitación de invitados. En la Casa de vidrio, con la vegetación del terreno que atraviesa en vertical por el patio de la gran pieza acristalada.

Y en ambos casos podemos desvelar que el patrón inicial son los pabellones de Mies, totalmente transformados en función del lugar y el clima concreto en el que se sitúan. De hecho, el mismo Mies intentó ir introduciendo la curva y el expresionismo sobre sus modelos de casa unifamiliar de composición neoplasticista y suprematista. Y existe otra obra similar que sintoniza con esta búsqueda de formas expresivas y

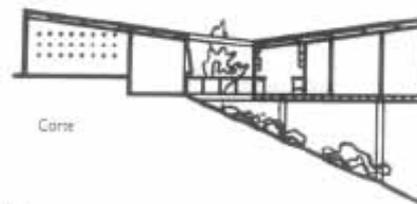
F8 Vista exterior de la casa de Vidrio en São Paulo, de Lina Bo Bardi (1950-1951)

F9 Plantas, alzado y sección de la Casa de Vidrio en São Paulo, de Lina Bo Bardi

N7 Josep Maria Montaner, Coderch, Casa Ugalde, House, COAC/ACTAR, Barcelona, 1998. Sobre esta serie de casas unifamiliares latinoamericanas véase el magnífico compendio de Carlos Eduardo Comas y Miquel Adrià, La Casa Latinoamericana Moderna. 20 paradigmas de mediados del siglo XX, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona/México D.F., 2003.

adaptadas a partir de modelos modernos y que es la casa en Canoas, cerca de Río de Janeiro (1953) de Oscar Niemeyer, muy en sintonía con la Casa Ugalde de Coderch, ³¹⁷ por proceder también de la evolución de unas formas planas y rectilíneas que se transforman en curvas al adaptarse al terreno.

En definitiva, la idea de lugar rehuye grandes definiciones, consensuadas y universales. No es un concepto, sino que es una elaboración específica. La idea de lugar la fueron construyendo cada uno de estos arquitectos a partir de la misma experiencia. Y esta experiencia del lugar tiene que ver con una reinterpretación de la arquitectura vernácula y con la búsqueda de una materialidad relacionada con la construcción local. Es una modernidad superada, que asume de manera crítica y creativa los modelos de la arquitectura moderna y los va adaptando, modelando e insertando hasta su completa y definitiva evolución. Es el resultado de este aprendizaje específico sobre el lugar.



F10 Sección y vista de la casa de Carmen Portinho, de Affonso Eduardo Reidy, en Jacarepaguá (1950)

JOSEP MARÍA MONTANER
Arquitecto
Catedrático ETSA de
Barcelona