



1. De Kooning en su estudio. Fotografía de Hans Namuth, 1972.
2. Interior, acuarela por Baillie Scott. (En *Hauser und Garten*, Wasmuth, Berlín 1912).
3. Entrada a la ampliación del castillo de Lambay por Lutyens.
4. Modelos de las casas Trubek y Wislocki, Venturi.
5. Dibujo, Tessenow. (En *Osservazioni elementari sul Construire*, Angelli, 1976).
6. Composiciones de fachadas con loggia y escaleras exteriores.
7. "Contessa Cassati", fotografía de Man Ray.
8. Máscara Zuñi, Indios Pueblo, Nueva México.
9. Casa en la lluvia, dibujo. J.N.B., 1979.
10. Casa en el estanque. La Granja, Segovia, España.
11. Casas en el estanque, dibujo. J.N.B., 1979.

1	4	8
2	5	9
3	6	10
	7	11

## MOVIMIENTO ANTE EL OJO, MOVIMIENTO DEL OJO

Notas acerca de las figuras de una lámina.

**E**l argumento que une estas imágenes es una forma que persiste en ellas. Cada imagen de la lámina muestra, despojada de su figuratividad,

una entidad puramente formal que referimos a la simetría. En ellas hay dualidad, oposición, reciprocidad, repetición y especularidad.

Las imágenes presentan en situaciones diversas el poder y el efecto de la simetría.

También son diversos estos poderes y efectos. En la duplicación, en la alusión mutua, o lo que es lo mismo, en el cierre referencial entre la cosa y su doble se acentúa la singularidad de la presencia del objeto. Parece liberarse éste de toda influencia, de todo contacto que no sea el ir y venir de él a su igual. En la autonomía así obtenida la figura del objeto se exalta frente a lo que la rodea. Por otro lado, la apariencia doble o múltiple introduce en la percepción espacial el movimiento, o la ilusión de movimiento. El espacio resbala y se desdobra. La distribución material, la disposición de los elementos queda sujeta a una ley que rige desde un principio genético, desde unos cauces de desenvolvimiento, su orden. Si en el primer caso la figura se integra a la simetría imponiéndose con una presencia acentuada, en el segundo, ésta, como el cuerpo de una legislación, pasa a ser la evidencia más fuerte: una cualidad abstracta y formal en el espacio que toma relieve sobre la apariencia singular figurativa.

Exaltación y represión de la figura se oponen; la simetría introduce esta oposición y en la convivencia de ambos efectos está el estímulo de su tensión.

La voz que nos llega duplicada o multiplicada por el eco tiene un atributo adherido: viene el sonido aislado en un vacío, un lugar de no resistencia donde todo es posibilidad. Un fondo que cualifica la presencia, la densidad y la singularidad del sonido emitido. Si la voz es un nombre, nuestro nombre, se advierte su significado como una instantánea de nuestra vida. En ese punto de recogimiento la vista vuelve atrás y aparece la sucesión de momentos que hacen esa vida hasta el extremo de la actualidad como una particularidad enigmática que se ha abierto paso, de pronto, en un vacío sin condiciones. En la duplicación, en ese circuito entre la cosa y su igual, entre el nombre y el que devuelve el eco, se revela una naturaleza más nítida y más única. La silla, la casa, duplicadas, definen sus figuras en la habitación o en el paisaje, liberadas de otras continuidades a excepción de la que establece su reciprocidad. Su apariencia es indiferente a lo casual, a lo fortuito. Se despeja una figura engrandecida y excitada por la autonomía ganada, por el desvanecimiento del entorno, por el negro sobre el que se recorta.

Pero también el objeto queda envuelto en un movimiento virtual. La simetría crea la ilusión de una vibración en el espacio. Y al hacerlo reprime la figura, la supedita al encarnar su poder más abstracto. Los objetos pierden inercia,

pierden peso y cuerpo, se ven arrastrados por las aplicaciones congruentes del espacio sobre el espacio. Los elementos físicos aparecen duplicados, reflejándose, multiplicándose, en estados correlativos o traslaciones, vaivenes, rotaciones, giros, hélices. La vista sigue esos movimientos, encontrándose y reencontrándose con lo que ya conoce y espera. Es el momento de la comprobación y de la conjetura, de la esperanza y de la satisfacción de la esperanza. En la recurrencia y en los cambios graduales en esa recurrencia hay una base inagotable para la analogía. Se produce la ilusión de la similaridad infinita. Al igual que en un recitado de letanía, la repetición absorbe y disuelve la heterogeneidad, diluye las diferencias asimilando disparidades de sonido y de significado en las frases. Si el eco parece exaltar la unicidad de la identidad, la letanía, por el contrario, fluyendo sobre la singularidad de las frases, asalta y vence toda resistencia a la equidad.

En un solo espacio, en el espacio imaginario de la lámina, se muestran unos escenarios y un actor —la simetría—, que sin necesidad de argumento añadido a la escena, autorreferencialmente, transforma y domina la situación. Un teatro en el que se estructuran en forma y contenido un par de sillas, la decoración del friso de un interior doméstico, la entrada a una casa, un par de casas, dos ventanas en el muro, unas composiciones de fachadas con loggia y escaleras exteriores, una mirada oscilante, una máscara, una casa en la lluvia, una casa reflejándose al borde del agua, un anillo de construcciones alrededor del estanque. Esta serie de escenarios se ha integrado por la acción de una abstracción que se ha apropiado distintos papeles y los ha representado sin esfuerzo.

La fotografía del pintor De Kooning, por Hans Namuth, en su estudio de The Spring, Long Island, de 1972, muestra al fondo de la estancia un par de mecedoras idénticas, (fig. 1). Tal disposición es coherente con la obra del pintor: la tensión de una duplicación recurre desde el comienzo de su actividad. Uno de los primeros ejemplos es el "retrato con hermano imaginario" de 1938. Figuras dobles, masculinas y femeninas, aparecen reiteradamente en telas y dibujos a lo largo de los años. La duplicación de las mecedoras parece una extensión vivencial de los cuadros con imágenes dobles. Esta condición de simetría se puede ampliar al espacio más dilatado de la producción. Lo que se manifiesta como doble en la tela tiene su paralelo en la serie al transcurrir el tiempo. A partir del año cincuenta, De Kooning, desligándose del entusiasmo no figurativo de la pintura abstracta americana, consolida como tema para sus cuadros —temas que nunca llegarán a agotarse— la mujer o el paisaje. La mujer y el paisaje, en ocasiones identificándose

en una única apariencia, bastan para satisfacer al pintor. Por tal reiteración en el contenido figurativo, el conjunto de su producción puede entenderse como serie. El pintor actúa sobre ese territorio, mujer o paisaje, activando la tela con signos que hacen referencia a un foco de deseo y a un contenido emocional. En el proceso de cada pintura se rehace un ritual, una descarga física, que repite análogos gestos y expresa lo mismo. Si la pintura es acción, como diría Rosemberg, toda pintura puede continuarse en otra que no será mejor o más completa que la primera (1). Esta condición no valorativa es la plataforma idónea para la emergencia de lo igual, lo similar y la variación.

Tal espacio de producción es acorde con lo que insinúan las mecedoras. Las dos sillas aparecen con igual grado de frontalidad, paralelismo y carencia de inflexión que las figuras dobles en dibujos y pinturas y que la recurrencia de figuras análogas en la serie.

El pasillo que va de la tela a las mecedoras, sobre el que avanza y retrocede el pintor, una estados dobles. Acto y potencia son las dos prolongaciones del pasillo: en un extremo, el zambullirse en el blanco de la tela, en el otro, la espera a la renovación de la energía. El doble supone un espacio de desenvolvimiento. En la serie hay, además, un ritmo vital pautado por la acción y la intención. Las mecedoras hablan de esa existencia recurrente que se satisface en el pintar. Pintar como acción fundamental, identificada a un ritmo de vida y libre de otras distracciones. El acto creativo se vierte impulsado en un espacio de variaciones en el cual se han movilizado análogos ingredientes. El cuerpo, la sensualidad, "la carne" del cuadro o "la carne" en el cuadro, se conjugan y se integran en la fuerza de un acto acosado por un deseo renovado.

Las sillas de la estancia de De Kooning son espejo de los dobles en las pinturas, son significativas de la repetición en la serie y además indican el arraigo mutuo de la acción y de la simetría. Más particularmente, de lo corporal exaltado en lo doble, en lo múltiple, en lo repetitivo, como algo esencial, aquí, al pintar.

En los arquitectos de la segunda generación del *Arts and Crafts*, como Voysey, Baillie Scott o Mackintosh, conviven dos evoluciones contrastadas a nivel ideológico: una, el funcionalismo, que atiende a las demandas de carácter práctico y utilitario, ciñéndose a la necesidad, y que se manifiesta en la atención particular prestada al planteamiento de lo doméstico; y otra, referida a la constitución del espacio como sustancia abstracta, universal y al margen de intrusiones circunstanciales físicas. Este compromiso entre el funcionalismo y espacialismo crea una emoción evidente en la obra de Mackintosh. Pero tal vez, los dos términos más irreconciliables y expresivos en su especificidad se

encuentren conviniendo en la obra de los dos primeros arquitectos. Es en la ornamentación, precisamente, donde se adelanta una elaboración espacial más libre. Son motivos ornamentales frecuentes y característicos en Voysey y Baillie Scott, el pájaro en vuelo, el pavo real, el girasol. Motivos desplegándose en serie, multiplicando sus figuras de carácter emblemático y simbólico en el espacio de los frisos, en los paneles de los muebles o en las ventanas emplomadas.

El pájaro en vuelo destacándose sobre un cielo claro o sobre las aguas — sugeridas por trazos de onda — nos introduce en una simetría dinámica, en un despliegue por traslación de la figura del ave. Desde los frisos, desde las ventanas emplomadas, su apariencia múltiple nos anuncia el acontecer de su paso sobre un espacio virtual unitario y homogéneo que se hace sitio en el espacio real de la habitación. Nos encontramos ante la sujeción intensa de lo más contingente y efímero a la condición más abstracta de espacio. La sustancia visual tratada hace prevalecer la ley geométrica del despliegue. Las figuras se someten y ordenan según una emergencia formal y la estancia cobra la evidencia de un espacio sugerido y animado por un tránsito silencioso. Hay una concepción nueva de espacio y también las consecuencias que ello supone en el diseño, en la intervención en él. El paso de un único pájaro descompuesto en momentos sucesivos supone una síntesis dimensional de espacio y tiempo que es consistente con el desarrollo de otras exploraciones plásticas contemporáneas. Es consistente con la cronofotografía de Marey o de Muybridge y con ulteriores concepciones de artistas adscritos al cubismo y futurismo. La dinámica del pájaro en vuelo se transforma en Mackintosh en la aparición de destellos de luz y brillo que el arquitecto introduce, por ornamentación abstracta, en las pequeñas formas cuadradas de color que puntean el espacio. A través de ese punteado, rosa, malva, oliva o plata se infiltra en el interior un espacio continuo y activo a cuyas leyes constitutivas se someterán las apariencias del diseño. Un espacio que anuncia la idea que de él tendría el movimiento De Stijl.

La segunda imagen de la lámina, (fig. 2), muestra el fondo de una habitación proyectada por Baillie Scott, cuyo motivo ornamental es un par de pavos reales y que, después de obsesionarnos por las mecedoras de De Kooning, nos parecen transfiguraciones de éstas.

Pero hay en los pavos una doble inflexión. Por un lado, en el volverse el uno hacia el otro se insinúa la medida del espacio, se hace notar la interdistancia y un eje de simetría. Al recrearse un eje, la doble figura se reinterpreta por especularidad. Por otro lado, como veremos, hay otro tipo de inflexión que se integra en su

significado figurativo. Ambos motivos ornamentales, el pavo real y el girasol, son símbolos de vida y luz y son imágenes puente entre la figuración y la abstracción. En un solo gesto congregan valores esenciales por su significación legendaria, recorriendo, además, el camino difícil entre lo orgánico y lo geométrico: Pero su presencia matiza el espacio de forma bien distinta. La cola desplegada del pavo real muestra su fuerza como foco hipnótico y la mirada se siente absorbida por esos ojos que se identifican con el adorno en sus plumas y por los azules, que se retraen, que se alejan de nosotros. En cambio el girasol es un centro generativo, es un pequeño astro que hace avanzar hacia nosotros su luz, es imagen de sol. Su flor abierta actúa como un foco de regeneración luminosa. Los efectos de ambos motivos son antagónicos al considerarlos, ahora, responsables de un movimiento animado por una fuerza interna en el espacio. Las valencias asociadas a estas imágenes, el girasol, el pavo real, tienen signos opuestos: despliegue y repliegue, fuente y fuga, manantial y sumidero. Una dimensión vertical, diríamos, al plano de la figura se encarna en el propio motivo ornamental e insinúa la segunda inflexión. El espacio queda caracterizado por puntos que generan o engullen, por vórtices de signos opuestos y se produce en él un sentido de transformación que habla de un proceso. Se añade a la simetría un valor que no se explica solamente por reflexiones o traslaciones, como era el caso del pájaro en vuelo. Entre esos puntos de generación y desvanecimiento cabe la experiencia, o la insinuación, de una metamorfosis resumida, de un atajo en el que se visualiza un proceso vital.

Aquí la simetría se integra a las sugerencias figurativas para dotar a la animación espacial de una cualidad nueva: a los estados de la reflexión o traslación se yuxtaponen, puntualmente, un sentido de focalización en el que se puede distinguir un origen o un destino.

Los objetos en el espacio y el espacio entre ellos, los llenos y las porciones de vacío se mantienen unidos. Flotan los objetos, los elementos, sujetos en órbitas invisibles como en un sistema planetario. Los pavos reales flotaban fijos alrededor de su eje de simetría. La inflexión, arrancando desde una gesticulación parcial, nos habla del modo en que se establecen sus vínculos; es el matiz que nos señala el todo al cual pertenece la parte; es la huella de la imantación que tiene el poder de dar consistencia y cuerpo a un agregado de elementos. En tal sistema ocurrirán desestabilizaciones y cataclismos por pequeños desplazamientos, por cambios ligeros o por nuevas polarizaciones. Surgen otros centros y otras gravitaciones. Es fácil comprender la estrategia compositiva de organizar la forma de una

totalidad a partir de desplazamientos parciales actuando como poderosas palancas. Tal posibilidad instrumental tiene un uso muy especial en la remodelación de edificios, en los casos de ampliación, al soldar añadidos, y, en general, en los procesos acumulativos al adherirse pieza a pieza, construcción a construcción, en el crecimiento urbano. Difícilmente esta acumulación es neutral. Se establecen continuidades por contagio figurativo, o por complementariedad de programas y funciones, y, según lo que nos interesa ahora por la forma pura al redefinir pesos y equilibrios en la totalidad. En esta redistribución de elementos en el espacio las distintas formas de simetría entre ellos y las inflexiones juegan un papel decisivo.

En la (fig. 3) de la lámina se muestra la entrada al castillo de Lambay después de la ampliación y rehabilitación realizada por Lutyens de un fuerte abandonado del siglo dieciséis. Como se vería en planta, al hacer la ampliación, el arquitecto ha removido el centro alrededor del cual se organizaba el cuerpo originario (2). Un nuevo punto central acogerá simultáneamente la antigua construcción y las nuevas dependencias así como toda la organización en el paisaje. Esta dislocación del centro puede interpretarse como un impulso dado a un cuerpo volcándose hacia una nueva estabilidad. Al recobrar una nueva posición de descanso adquiere otra red de relaciones especiales pero conserva su antigua apariencia e integridad.

Lutyens ha ampliado un patio de entrada adaptándose a las direcciones de los antiguos muros. Se refuerza con ello uno de los ejes de la antigua planta, ligeramente estrellada, en la que al principio se podía señalar un cruce de ejes. Con la predominancia de este eje mayor la planta se comprende exclusivamente de forma binuclear. El refuerzo de un plano que escinde la antigua estructura se acusa aún más por la curvatura convergente en la abertura del muro que cierra el patio ampliado y que muestra la figura. El nuevo conjunto tiene un centro en ese plano axial subrayado, pero la ampliación nos obliga a buscar ese punto de equilibrio más atrás. Veríamos en la nueva planta que ese punto se encuentra al inicio del patio opuesto, el que se ha dispuesto en el lado sureste. Alrededor este centro adquirirá coherencia todo el conjunto y a él quedarán referidas las nuevas dependencias de servicios. Es además, éste, el centro del gran anillo amurallado que limita la propiedad sobre la isla.

La redistribución de un conjunto de cuerpos se ha logrado desestabilizando un primer grupo, asentándose después según nuevos ejes. Se ha activado el poder instrumental de la simetría, ejerciendo ese juego de palancas que con esfuerzos medios sirve para redefinir el conjunto y darle una nueva coherencia. La totalidad

ha asumido con neutralidad y consistencia el agregado de los añadidos.

La simetría reflexiva se explica también por rotación: sus configuraciones quedan sujetas a leyes rotatorias. En ese movimiento cabe también el signo de despliegue o el del repliegue, el giro como vórtice. La expresividad de una tendencia de este tipo se explica cuando al giro se le condiciona con un parámetro de crecimiento o decrecimiento, es decir, cuando la rotación que establece las congruencias deviene en un movimiento helicoidal. Entonces la forma, como estado paralizado en ese movimiento, refleja una aspiración de conquista o de retirada, afirmando un avance en el que queda involucrado el entorno, o bien, por el contrario, una concentración sobre sí misma.

La composición adopta el carácter de un proceso y el eje (o centro) será el lugar al que se refiere el destino o el origen de un empuje en el despliegue o el repliegue de las partes. Hay en la composición una imantación, o inclinación general, que gobierna la disposición de las partes. Tal característica queda a menudo en suspenso o sin refuerzo suficiente en alguna de las tendencias opuestas. Esta observación puede asociarse a la dialéctica entre el centro y la periferia de muchas composiciones, concurriendo simultáneamente un empuje centrípeto y otro centrífugo.

En la (figura 6) de la lámina se ven composiciones de fachadas en las que se aprecia la doble ordenación —convergente/divergente o contractiva/expansiva de las partes en su manera de insertarse en el todo. En el conjunto se advierte una palpación. Se experimenta un impulso que une o separa, integra o desintegra. Las partes se comunican, se establece un juego de alusiones recíprocas; se enlazan en mensajes autorreferenciales, se estrechan unas sobre otras o se distancian, como en los gestos de un diálogo. Lo importante aquí no es el mensaje, no es el contenido sino el contexto: el contexto como contenido. Vicent Scully señala en la disposición de las casas Trubek y Wisloki, de Venturi, (fig. 4), la plataforma esencial de la condición semiológica: las dos piezas erigiéndose como personas, se vuelven o se alejan, ambiguamente en el ritual de la charla, y quedan ceñidas en la relación mutua, acompañándose en la soledad del promontorio de Nantucket (3).

Ese juego de referencias, un vaivén de alusiones y la viveza de una pulsación, puede instalarse en una disposición tan simple como un par de ventanas. Puede aparecer así una figura perimetralmente bien definida que, en contraste, encierra una vibración ambigua de sus componentes internos. Esta vibración en suspenso vendrá reforzada al no hacerse explícito un centro o un eje que focalice o fije la atención. Tessenow, tan preciso en la definición de lo doméstico, en la silue-

ta de la casa, conocía bien el valor de esa alternancia, de esa ambigüedad compositiva de los elementos internos de la fachada, (fig. 5). Parece decirnos: precisa y fija el perfil y suspende en un juego de conjeturas perceptuales el interior, o bien, delimita la periferia y libera el foco. A ello alude en la frase: "tanto mejor será la simetría cuanto más difícil sea el alcanzar a distinguir el eje" (4).

He aquí un ejercicio de sometimiento de la mirada. Quizás una inversión de la tendencia natural de la mirada a buscar su estabilidad en el centro, en el foco. Y un refuerzo también de la presencia de los objetos, cuya forma hace más tensa y dá mayor amplitud a la atención visual espontánea.

Distinguir y esclarecer fenómenos compositivos con movimientos ante el ojo. Y, paralelamente, la activación de la mirada: enfocar, desenfocar, hacer oscilar el ojo.

La apariencia mitad seria, mitad cómica, de la "Contessa Cassati" en la fotografía de Man Ray, (fig. 7), simboliza esa mirada ebria y exagerada. Una mirada que persigue obsesivamente el lado evanescente de lo que se presenta ante ella. Esa mirada nos recuerda la conciencia de un ver activo, asaltando lo contingente, que a partir de los impresionistas se ha movilizado y que adquiere su estatuto más preciso en los futuristas. Y como diría Paul Eluard, tal mirar, es apto para captar no las cosas, sino las relaciones fugitivas entre las cosas.

El film se identifica con esa mirada, con su naturaleza dinámica; los ojos de la imagen de Man Ray están poseídos por una animación que es reflejo, tal vez parodia, del paso imagen a imagen de la cinta de la película sobre la rueda del proyector. El dadaísta alude a una retina como receptáculo de la superposición. Una retina que asume las diferencias y establece conexiones entre objetos diversos. En su film *Emak Bakia* de 1926. Man Ray nos muestra el mecanismo que reduce lo heterogéneo por medio del movimiento de la cámara. Acelerar la oscilación de la mirada supone también alcanzar un extremo de abstracción. La "toma" en movimiento, el giro acelerado, nos lleva, en vértigo, a un punto en que los objetos adquieren una fluidez informe. Un cuello duro y blanco que cae al suelo se transforma sin solución de continuidad en reflejos de agua. La realidad aparente de los objetos se experimenta como algo ilusorio. Se establece una zona perceptual en la que tiene cabida cualquier clase de analogía, pasando sin esfuerzo de una imagen a otra. Ahora, como en el recitado de la letanía, no hay quiebro en la monotonía.

Un ojo sobre el péndulo móvil de un metrónomo, otra pieza bien conocida de Man Ray, apunta también a esa capacidad de desenfocar, de borrachera visual. El ojo asociado al tic-tac del

metrónomo tiene sus momentos de estabilidad en los extremos de su vaivén y sus momentos más fugitivos en el tránsito por la parte central. En esta mirada de inquietud pertinaz se ha suplantado, además, la atención focal por la atención periférica. Mirar para ese ojo móvil ha de ser tan incómodo como lo es para nosotros el mirarlo. La pieza cultiva la frustración que supone la perenne oscilación imposibilitando una retención de la imagen, tanto en ese ojo como en el del observador. O, dicho de otro modo, la frustración que supone el canje del interés mayor de los ojos que es "fijarse" a cambio de nada. Se ha destruido el poder del ojo: la intencionalidad de la mirada, fuente de su autoridad. Lo inocente y predecible de su movimiento contrasta con lo destructivo de sus efectos. La pieza irrita y por eso es, y se llama, "objeto para ser destruido". Después hace reír, por la nadería de su persistencia. El espectador, ante la ausencia en esa mirada de cualquier objetivo, ríe. Risa que es prolongación amplificadora, en nuestro cuerpo, del empuje inútil de un ritmo marcado por el metrónomo: extensión de una vibración sin objeto.

La máscara zuñi de los indios Pueblo de Nuevo Mexico, (fig. 8), duplica el rostro fijando y minimizando la mirada y delegando su vitalidad en unos colgantes laterales. El mirar (o ser mirado) se canaliza hacia los lados, se vierte en esas nuevas antenas que atraen la atención en su temblor y movilidad. Desde dentro, desde los ojos ocultos, la vista queda enmarcada y referida por esa presencia viva de los colgantes en la periferia. Y desde fuera, desde nuestro punto de vista, aquellos ojos se han ensanchado, se han abierto acogiendo el entorno con unas antenas, con unos sentidos inquietos de los que irradia una nueva autoridad.

Al negar la máscara los antiguos ojos se ha desprendido también de su finalidad, de la intencionalidad que rige el acto de mirar. El rostro ya no se orienta en frontalidad a los objetos, no se encara con la realidad como acto previo al inicio de cualquier gesto. Los ojos minimizados han pasado a ocupar un lugar sin valor en la mudez inexpressiva del centro de la cabeza. Ciego, el rostro ha cobrado, sin embargo, un poder desde esos nuevos centros desplazados y abiertos. En derredor gira, más simétrico, más redondo, el entorno que buscan y en el que se entrelazan.

¿Es la lluvia un atributo de la casa? ¿Se explica la casa sin la lluvia?. La cubierta y los canalones son, en la lluvia, como los colgantes de la máscara. La casa un doble del rostro, un doble del interior oculto y protegido, (fig. 9).

La lluvia, a diferencia de la luz que el objeto obstruye y corta, se ciñe a la casa, la envuelve, la rodea en el discurrir por su superficie y adquiere vida en los brillos de

las salpicaduras. Las líneas de la lluvia se abren en dos, se distribuyen como por la raya de un peinado. La silueta de la casa se amplía en esas líneas, en lo alto, de la lluvia cayendo y en su envoltura, como adornos a los lados. El cuerpo de la casa se afina, se hace más ténue, al concentrarse en la máscara de su cubierta, en las paredes y en los cristales mojados, en el flujo por los canalones, en las curvas de los saltos del agua desde las gárgolas. Y la casa se amplía en el halo. Un halo tan grande como la región de la lluvia.

La exageración del canalón actúa también aquí como una poderosa palanca. El centro de la figura se ha despalazado. La casa abre sus límites y asume este halo, se invierte hacia la región de la lluvia en cuya búsqueda sale.

Algo análogo ocurre al asomarse la casa al estanque, (fig. 10). El primer desplazamiento acontece al integrarse a su reflejo. El nuevo centro ha de estar en este plano de reflexión, en el eje que divide lo real y lo virtual. Pero también la imagen de la casa tiende a apropiarse de toda la continuidad material, el agua, sobre la que se constituye su cara virtual. Su figura se amplía en todo el anillo de la superficie del agua. El centro de tal figura sufrirá un nuevo desplazamiento, ha de estar más allá, más lejos, en algún punto sobre la extensión de la lámina de agua, en un eje que une los movimientos simétricos de las nubes, arriba y abajo. En esa escena magnificada la casa se ha hecho a un lado. Desde su marginación fija una certidumbre material que complementa la virtualidad del conjunto de las apariencias: su concreción física es contrapunto al punto ingravido de las reflexiones.

Al asomarse las casas cerrando el círculo sobre el estanque, (fig. 11), se nos presenta una imagen que tiene un doble poder y a la vez una tensión entre ambos poderes. El reflejo de la casa más la casa, forman ese circuito cerrado que como ocurre en el eco, exalta su identidad aislándola en el vacío significativo del espejo. Pero el conjunto de las casas disuelve sus diferencias al enjuagar sus reflejos en la misma agua. Las casas transmutándose en distintos materiales acabarán, sin embargo, identificándose en la comunidad del anillo y como en el desarrollo de una letanía se harán equivalentes. Son de esta manera ambos efectos, eco y letanía, excitados.

Juan Navarro Baldeweg  
Madrid, Julio de 1980

Este artículo fue publicado por primera vez en la revista *Separata de Sevilla*.

#### Notas:

1. Harold Rosenberg, *La tradición de lo nuevo*, Monte Avila, ed. 1969. Pág. 29.
2. La planta y más información sobre la ampliación del castillo de Lambay pueden verse en *Edwin Lutyens*, Architectural Monographs, 6. Academy Editions 1979.
3. Vincent Scully, *The Shingle Style Today*. G. Braziller, New York, 2a. Ed. 1975. Pág. 35.
4. Heinrich Tessenow. *Ossevizioni Elementari sul Construire*, F. Angellised. 2a. Ed. 1976. Pág. 105.