

Arquitectura depurada

Se había dicho que la crisis económica sería cruel para el desarrollo inmobiliario aunque, paradójicamente, podría resultar benéfica para la arquitectura. Lo que en la especulación del suelo y el ladrillo sería un retraso, para la arquitectura significaría la posibilidad de crecer en reflexión y restar en espumas innecesarias. El premio Pritzker, otorgado este año a la pareja de japoneses Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, parece secundar la búsqueda por lo esencial que el reconocimiento al trabajo casi artesanal del suizo Peter Zumthor el año previo apuntaba. La tercera década del premio Pritzker –fundado en 1979 por la familia Hyatt– inicia, quizá más por casualidad que por convicción, a tono con una época que se quiere consciente y, por tanto, estéticamente correcta. Sin confundir la sustentabilidad con lo verde ni recurriendo a minimalismos postizos, la arquitectura introspectiva de Sejima (Ibaraki, 1956) y Nishizawa (Tokio, 1966) persigue lo extraordinario en lo ordinario. Economía de medios, franqueza constructiva y apertura definen obras como el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York en el East Side o el futuro Museo del Louvre ubicado en una antigua mina en la localidad francesa de Lens.

Si bien son admirados por conseguir que lo complejo parezca simple, se les denomina “los arquitectos del cambio” por estirar los límites entre lo público y lo privado así como por redefinir conceptos de intimidad y convivencia. De acuerdo con el jurado, “sus edificios quieren construir más contexto que objeto. No hay mejores exploradores del espacio colectivo”. Se trata de un trabajo pensado para el mundo de la densidad urbana. Una arquitectura deslavada, casi irreal, que se alcanza a través del despojamiento: muros sin apenas grosor, depuración geométrica, ligereza epidérmica y estructural.

La obstinación por desdibujar los límites de las construcciones les viene a ambos del trabajo en la oficina de Toyo Ito, donde la transparencia no se entiende como un aspecto visual sino como sinónimo de flexibilidad o indeterminación. De ahí su interés en la arquitectura como fenómeno, como un sistema complejo de relaciones entre el cuerpo y las cosas. Aunque se piensa que trabajan con la ligereza –sus edificios parecen hechos de papel–, es la profundidad del espacio lo que define su obra. Si bien las evanescentes superficies acristaladas predominan, lo importante no está en la finura de las pantallas sino en la profundidad visual y sobre todo en la ambigüedad espacial.

Involucrados obsesivamente en el intercambio entre edificio y entorno, tanto como en las acciones de las personas o en los usos inesperados, Sejima y Nishizawa fundaron su oficina SANAA hace 15 años. “Él me hacía dudar de todo. Supe que debía ofrecerle ser mi socio.” La arquitecta Sejima, quien

había causado escalofríos con los desconcertantes espacios insustanciales y engañosamente sencillos de sus primeras obras domésticas a principios de los noventa, formó equipo con el recién egresado Nishizawa para abordar proyectos de mayor escala, aunque siempre desarrollan los proyectos residenciales de manera individual.

Esta es la segunda ocasión que el Pritzker reconoce un trabajo a dúo (tras los suizos Herzog y de Meuron premiados en 2001), y la segunda vez también que se otorga el galardón a una mujer (después de la angloiraquí Zaha Hadid, en 2004). Apenas en 1991 Denise Scott Brown, más allá de los edificios y libros seminales que había firmado con su marido Robert Venturi, tuvo que contentarse con escuchar cómo su pareja, en el discurso tras recibir el premio, le agradecía su apoyo. Con el actual premio se ensancha, además, la lista de japoneses Pritzker: Kenzo Tange (1987), Fumihiko Maki (1993) y Tadao Ando (1995). Si bien comparte la estética nipona capaz de reunir la austeridad con el placer, el trabajo de SANAA pertenece a una sociedad global. Aunque construyen por todo el mundo, no les interesa hacer muchos edificios sino hacerlos con tiempo; poder pensar cada proyecto. De manera inusual, su obra se ha vuelto más compleja y sorpresiva cuanto más ha crecido su producción.

En Guadalajara proyectan la Torre Neruda, un bloque de 25 niveles destinado a usos mixtos que irá descomponiéndose conforme crece para disolverse en el paisaje. Cada piso se remete un metro en distintos lados para generar terrazas en cada nivel además de cuatro fachadas diferentes, cambiantes de acuerdo al asoleamiento y al juego de sombras.

Con México Sejima y Nishizawa guardan un vínculo especial. Si a Toyo Ito se le asocia con la casa de Juan O’Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo –además de ser el “exportador” de esta obra, cuando se reúne con su equipo para discutir un nuevo encargo es frecuente escuchar la pregunta “¿Cómo lo habría resuelto O’Gorman?”–, a SANAA se le relaciona con la Casa Luis Barragán, donde han realizado exposiciones, conferencias e instalaciones, además de haber transportado porciones de la casa para ser exhibidas en el Museo Watari de Arte Contemporáneo en Tokio el año pasado. La recreación de la Casa Barragán en Japón, que incluía mobiliario original, obras de arte y objetos, ocurría en simultáneo con la muestra en casa del tapatío de objetos y muebles diseñados por SANAA.

Ya antes, en 2002, habían participado en la exhibición “el aire es azul, reflexiones sobre arte y arquitectura en torno a Luis Barragán” con la creación de unas sillas reflejantes pensadas para el exterior: “El jardín era hermoso y queríamos hacer algo que reflejara la belleza del jardín.” De manera similar a su pabellón para la Galería Serpentine en Londres –donde el



La Torre Neruda proyectada en Guadalajara.

techo metálico casi flotante refleja y duplica el paisaje de Hyde Park—, o al pabellón del Museo de Arte en Ohio —un volumen envuelto en vidrio, salpicado de patios que son como burbujas interconectadas fundidas con el bosque—, su instalación en Casa Barragán funcionaba a partir del juego de reflejos para hacer desaparecer cualquier condición objetual. Igualmente, la muestra sobre el trabajo de SANAA en el Museo de la Ciudad de México, en otoño de 2009, revelaba su credo por medio de fotografías, maquetas y planos: “La obra es austera para que lo seamos y es liviana porque lo somos.”

De manera poco común, la creciente importancia —y escala— de sus encargos ha ido de la mano con la exploración del espacio mínimo. Obras como el Centro de Estudios Rolex en Lausana o el Museo del Siglo XXI en Kanazawa corren en paralelo a ejercicios domésticos de dimensiones imposibles. Para ellos, la casa es un laboratorio para centrarse en las relaciones inesperadas entre distintas actividades; en los espacios intersticiales, en lo que puede suceder entre un cuarto y otro. Su trabajo busca actualizar las estructuras familiares y cuestiona la validez del hogar convencional. Desde la Casa en un Huerto de Ciruelos —construida en un terreno de 90 metros cuadrados— o la Casa Pequeña —en 60 metros cuadrados—, su obra, de una blancura y esbeltez inverosímil, no sólo es un ejercicio sobre recursos esenciales sino que se enfoca en la forma en que una casa permite explorar modos de vida distintos.

La Casa Moriyama —un conjunto de volúmenes independientes entre sí, articulados por medio de siete jardines que son uno solo, expuestos por completo a la calle, donde no existen techos o paredes entre un baño y una habitación— representa la culminación de la búsqueda de un espacio que sea una constante de la libertad. La frialdad extrema del conjunto facilita la apropiación de un lugar abstracto y refleja una obra compatible con la ciudad compacta y el ahorro energético.

Sejima, quien considera el espacio debajo de su escritorio un cuarto para dormir (donde pasa buena parte de las noches que no pasa en un avión), dirigirá la duodécima Bienal de Arquitectura de Venecia en la que participarán este otoño 54 países bajo el lema “People meet in architecture”. Orientada en su labor por desafiar “esa noción de la arquitectura que tiene que ver con *envolver* a la gente”, amplía los límites tanto físicos como conceptuales de la profesión.

Cuando en 1980 Barragán recibió el Pritzker, en su discurso habló acerca de la importancia de rescatar para la arquitectura palabras olvidadas, como *silencio*, *belleza*, *magia* y *serenidad*. Treinta años después, la pareja de japoneses devuelve al discurso arquitectónico estos mismos vocablos, cargados ahora de visiones sin precedentes basadas en la invención de una sociedad futura que ya está aquí, así como en las posibilidades de encuentro y coexistencia. —

— FERNANDA CANALES

Norteadado, de Rigoberto Perezcano

Una persona cualquiera se entera del estreno de una película mexicana. Oye que se llama *Norteadado*, y se entera vagamente del tema: las andanzas en Tijuana de un hombre que quiere —y no puede— cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Esa persona (que, aclaremos, vive en México) piensa: es una película más. Una recreación como ya ha visto otras sobre el drama del inmigrante ilegal. Y decide: no quiere ver esa película, no ese día en particular. No importa si le dijeron que ha ganado una decena premios en festivales alrededor del mundo, o si en los pasados Arieles estuvo nominada en diez categorías. (Esto último le importa menos: no sabe qué es un Ariel.) No quiere verla porque teme sentirse impotente, frustrado y todavía más deprimido ante esa cosa espeluznante que se entiende como realidad social. Más específicamente, su realidad social. En un país en que la otrora nota roja ya es tema de primeras planas, quién puede culpar a otro de entrar a una sala de cine con la esperanza de, digamos, olvidar.

Sería una lástima que prejuicios y malas experiencias previas provocaran que *Norteadado*, de Rigoberto Perezcano, fuera ignorada durante su exhibición comercial. En su primer largo de ficción, el director oaxaqueño se impuso uno de los retos más trasgresores del cine mexicano reciente: prescindir del tono épico que se asocia con la denuncia social. *Norteadado* habla de personajes con atributos en apariencia invisibles, a pesar de que —lo sabemos— son protagonistas de historias que exigen *a priori* voluntades de hierro y muestran una resistencia casi sobrenatural.

Las primeras secuencias de esta película atípica narran el trayecto de un hombre desde la sierra de Oaxaca hasta la frontera con California. El lenguaje estelegráfico y ágil: simples referencias visuales que terminan con una vista aérea del muro de la tortilla, la tripa de asbesto que obsesiona a los inmigrantes y que, con ayuda de un pollero, el protagonista de esta película consigue atravesar. No tarda en darse el encuentro con la mítica



El camino a California.

border patrol. La escena es desafectada: el policía lo ve llegar como quien espera un paquete a una hora y a un lugar precisos, y lo lleva, junto con otros, a un centro de detención. Bancas y sillas raquílicas, hombres deshinchados por el cansancio y la insolación, y los retratos sonrientes de Bush Jr. y el gobernador Schwarzenegger bastan para caracterizar el lugar. Es el infierno en la tierra. Nadie lo puede dudar.

Y, sin embargo, en esta película es sólo la antesala de la historia que a Perezcano le interesa contar: la de la estancia del hombre una vez que es “devuelto” a Tijuana, su relación con dos mujeres que lo acogen y lo codician y con otro hombre que las merodea y busca deshacerse de él. Hasta ese punto de la narración el inmigrante no tenía nombre. “Andrés García”, contesta, cuando una de las mujeres empieza a interesarse en él. (“¿Cómo el artista?”, le pregunta burlona. “No lo conozco”, contesta él. Se hace un silencio breve, y queda claro que hay un abismo entre “los Méxicos” de ella y de él.)

Ela, Cata y Asensio son a la vez huéspedes y patrones de Andrés. No se explica la relación entre ellos ni el porqué de tanta tensión. Andrés se limita a observar y no hace preguntas de más. Nota silencios eternos a la hora de las comidas y siente miradas pesadas que parecen reclamarle algo. Las intenciones se van revelando a través de muy pocas palabras, gestos casi invisibles y acciones insignificantes que tienen mucho sentido para quien sepa observar. Las claves sobre sus vidas emergen en las “horas muertas” que el cine de héroes y víctimas prefiere eliminar. El guión recurre a simetrías y a una estructura espiral. Cada vuelta a una cierta escena revela lo que en la anterior sólo se podía especular. En un punto de la película, la historia deja de ser la de Andrés y se vuelve la de Cata y Ela: mujeres abandonadas por hombres que sí cruzaron. Su forma de lidiar con eso da pie al tema de *Norteadado*, y que hace que un espectador cualquiera pueda verse reflejado en el retrato de la migración: la complicidad entre desconocidos, los encuentros que cambian destinos y las breves vidas vividas entre estación y estación.

Andrés halla una manera nueva de cruzar de Tijuana a San Diego. La imagen es a la vez divertida, conmovedora y brutal. Subraya la tragicomedia presente en toda la historia, y marca la diferencia entre un tipo de dirección que busca despertar empatía en su público y otro que simplemente busca provocar lástima. *Norteadado* mira a su protagonista sin condescendencia alguna y devuelve dignidad a personajes por lo general exhibidos en sus momentos de mayor miseria y vulnerabilidad. Como si la culpa infligida al público contribuyera a solucionar el problema. Como si esa distancia impuesta no fuera, a la larga, parte de ese problema: el de la indiferencia ante situaciones que nos parecen inmanejables, y ante existencias que —se nos dice— son tan distintas a las nuestras que ni vale la pena indagar. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

