

ARQUITECTURA Y TRANSPARENCIA. CORRESPONDENCIAS LITERARIAS RECIENTES

ARCHITECTURE AND TRANSPARENCY. RECENT LITERARY CORRESPONDENCE

José Joaquín Parra-Bañón¹

Recibido: 25/11/2021 · Aceptado: 06/07/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32294>

Resumen

En los últimos años se han publicado en castellano no pocos libros, ensayos o novelas, crónicas o brevariarios, que directa o indirectamente se han ocupado de las circunstancias de la transparencia y sus injerencias en la arquitectura contemporánea. De entre las novedades literarias, en este texto se indaga en algunas de las hipótesis que acerca de las relaciones entre el concepto de transparencia y la noción de arquitectura están presentes en, entre otros: *El gran misterio* (Aira); *Ventana a la nada* (Cioran) y *Cada día es un árbol que cae* (Wittkop), además de en *Arquitectura de rayos X* (Colomina) y *Escritos sobre la invisibilidad* (Muñoz). De su análisis pormenorizado y comparatista se deduce que el interés por estudiar los vínculos íntimos entre la fenomenología de la arquitectura y las condiciones de lo transparente no solo no ha perdido vigencia sino que está en pleno auge, y que es un asunto cuya resolución y abordaje disciplinar aún está pendiente de ser llevado a cabo por la teoría arquitectónica.

Palabras clave

Arquitectura moderna; literatura contemporánea; transparencia; opacidad; privacidad; intimidad; fotografía

Abstract

In recent years, not a few books, essays or novels, chronicles or breviaries have been published in Spanish, which directly or indirectly have dealt with the circumstances of transparency and its interference in contemporary architecture. Among the literary novelties, this text investigates some of the hypotheses that about the relationships between the concept of transparency and the notion of architecture are present in, among others: *El gran misterio* (Aira); *Fenêtre sur le Rien* (Cioran) and *Chaque jour est un arbre qui tombe* (Wittkop), in addition to *X-Ray Architecture* (Colomina)

1. Universidad de Sevilla. C. e.: jjpb@us.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2147-0306>

and *Escritos sobre la invisibilidad* (Muñoz). From their detailed and comparative analysis it is deduced that the interest in studying the intimate links between the phenomenology of architecture and the conditions of the transparent have not only not lost validity but are in full swing, and that it is a matter whose resolution and disciplinary approach is still pending to be carried out by architectural theory.

Keywords

Modern architecture; contemporary literature; transparency; opacity; privacy; intimacy; photography

.....

INTRODUCCIÓN: EL TRASTORNO DEL MISTERIO DE LAS ESTANCIAS

La inmediata y, a menudo, irreflexiva asociación de la palabra transparencia con la palabra verdad, o la automática identificación de la idea de verdadero con la noción de transparente es, con frecuencia, negativa en amplios territorios de la estética. Tal vez sea útil en la física y en la política, en la óptica y en sociología, pero no, en cuanto a cualidad, en los ámbitos del arte, en la arquitectura o en la literatura y en sus fértiles regiones intermedias. En su *Nueva enciclopedia*, Alberto Savinio, en la definición que propuso para su particular consumo interno de la palabra «Drama» dijo:

En la estancia cúbica y provista de pequeñas aperturas, el dramatismo se afincaba y hacía su nido, pero, en cambio, resbala sobre las paredes curvas y sobre los techos cóncavos, huye por las ventanas horizontales de grandes dimensiones y por las puertas de cristal que «trastornan el misterio de la estancia». Los arquitectos racionalistas no se imaginan siquiera la parte de culpa que tienen en la muerte del dramatismo².

Y añade un párrafo después, refiriéndose a la innecesaria aniquilación de lo dramático en el ejercicio de la arquitectura:

En la solución del dramatismo ha cooperado también la forma de los muebles. Estaba ayer en la casa de mi amigo F., el ingeniero de aviación... miraba yo los muebles del salón: eran todos transparentes. Y en otros tiempos, me decía yo, era posible esconderse detrás de un mueble, y, siendo niño, me organizaba «toda una vida secreta» detrás de una cómoda o un sofá³.

El lamento de Savinio por la supresión del drama escenográfico, por la merma que ha padecido la arquitectura al haber sido violentamente privada del dramatismo que deriva de lo secreto, es también una queja por la victoria rotunda y por la empobrecedora hegemonía de la transparencia en el ámbito doméstico. La casa transparente no es casa sino vitrina. Es urna, custodia, escaparate, ampolla, botella diáfana vacía de líquido, leve rombicuboctaedro medio inundado en *La lección de geometría de Fra Luca Pacioli*. Son 50 centilitros de aire de París encapsulado por Duchamp (FIGURA 1). El dramatismo que anidaba en las estancias cúbicas y parcamente iluminadas, predijo el escritor que también pintaba ruinas y ciudades deslavazadas, ahora huye por las grandes ventanas horizontales. Quizá lo escribió mientras pensaba en la Villa Tugendhat (1930) o en la Villa Saboye (1929), en Brno o en Poissy, en Lilly Reich y Mies van der Rohe bien avenidos, o en Le Corbusier imaginando claridades. Huye por las ventanas y por las puertas de cristal que impiden que el misterio y los enigmas se acomoden en las estancias entregadas a la curva, con techos y paredes redondeadas en las que, por resbaladizas, por demasiado satinadas, por excesivamente unguadas con el lubricante de la cera, no es posible agarrarse.

2. Savinio, Alberto: *Nueva enciclopedia*. Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 145.

3. *Idem*, pp. 145-146.

Los arquitectos racionalistas, afirma Savinio, son los culpables del asesinato de los escondrijos, de las madrigueras y las guaridas. Sus edificios cristalográficos y sus muebles transparentes prohíben esconderse, ejercer vidas herméticas, cometer pecados veniales. Las cortinas, como aquellas de terciopelo cárdeno previstas para el Pabellón alemán en la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona, por su provisionalidad, no resuelven el problema: son incapaces de gestionar con eficacia la necesidad, visceral y psiquiátrica, radicalmente humana, de intimidad.

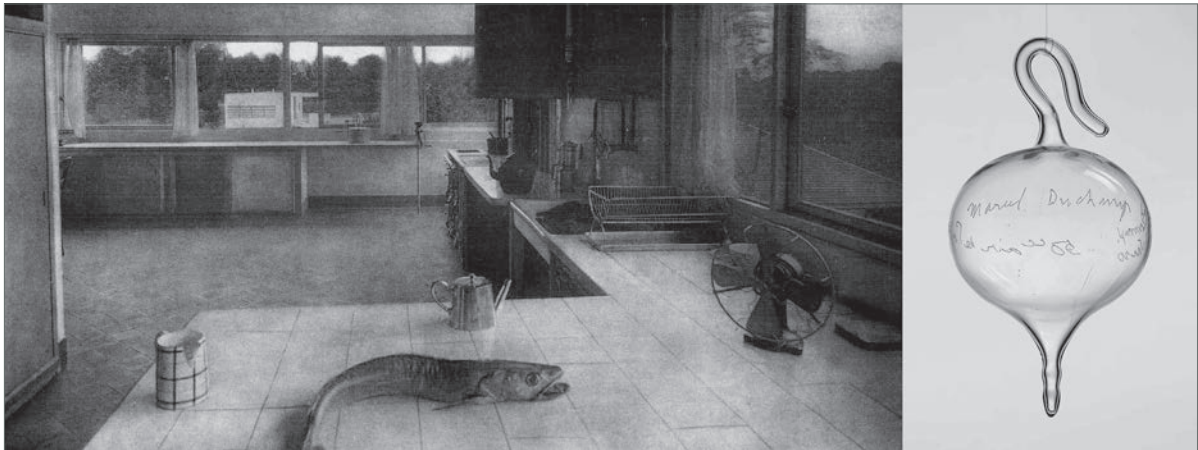


FIGURA 1. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: MARCEL DUCHAMP, *AIRE DE PARÍS*, 1919, Y LE CORBUSIER, *COCINA DE LA VILLA STEIN*, 1928. Fuentes: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cbLy77k>; Boesiger, Willy. *Le Corbusier - Oeuvre complète: 1910-1929*, vol 1. Zürich: Birkhäuser, 1995

¿A qué se debió el desaforado énfasis que el racionalismo constructivo puso en la anulación de enigmas? ¿Acaso se debió a que sus artífices principales provenían de regiones umbrías? ¿O fueron los traumas, bélicos o familiares, los que impulsaron la transparencia como método para descifrar realidades? O más que realidades o que fantasías, imágenes, pues la transparencia es una cualidad no de las cosas sino de sus imágenes. Se aplicaron occidentalmente en la producción de imágenes que documentaban la transparencia, la virtud de no interponerse entre lo que queda a cada lado. ¿Por qué tanto interés de la arquitectura en transparentarse, por fomentar el voyerismo, por acristalar el espacio profanándolo? O fueron otros intereses los que la empujaron hacia aquella desnudez sin erotismo que hasta entonces le estuvo reservada a la sección, al dibujo quirúrgico que la rebanaba para exponer sus entrañas. Acaso la economía, el fervor de la técnica, la atracción por los reflejos que reflejan distorsiones, la tentación voraz de los espejos, el placer masturbatorio de exhibirse desventrado, el gusto juvenil por desvestirse o por jugar a travestirse, a envolverse en los plásticos impermeables que conducirán, decenios después, al Palacio de Congresos y Auditorio en Plasencia proyectado por Selgascano en 2017 (otra evidencia, junto al Palacio de Congresos de Badajoz y a la Fábrica de Movimiento Juvenil de Mérida, de su decisión extremeña de plastificar edificios públicos) y que, en 2021, han llevado a la tensa intersección de pompas jabonosas ancladas en la terraza de un edificio londinense en Tobacco Dock (un sintomático aparcamiento de vehículos como podio), ideada por Smiljan Radić, construida para

realizar dentro de ella un desfile circular de modelos que caminan mostrando la colección 2022 de Alexander McQuenn. Burbuja, nube, ampolla celestial, cúpula bulbosa, estructura transparente abovedada, son algunos de los términos utilizados por los propagandistas del objeto efímero y desinflable. Bolsas de plástico, transparentes o medio transparentes, traslúcidas o diáfanas, de las que Gabrielle Wittkop decía en *Cada día es un árbol que cae* que dentro de ellas «cualquier cosa parece un amasijo de detritus tras una membrana»⁴.

Florescencia, luminiscencia, evanescencia, transparencia, son ahora palabras hermanas, cuatrillizas. Aunque el cristal, el vidrio, la luz y la transparencia sean conceptos afines, y a pesar de que estén arquitectónicamente relacionados a través de la idea de transparencia, un tema es el cristal (Simón Marchán: *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*), otro diferente es el del vidrio (Rosana Rubio: *El vidrio: fronteras y máscaras*) y otro, aunque los hilvane a todos, la luz (Elías Torres: *Luz cenital*).

CORRESPONDENCIAS LITERARIAS RECIENTES (COMO GALEATO)

En este artículo, como pone en evidencia su título, se analiza cómo una escueta serie de obras literarias publicadas en los últimos años (no ensayos disciplinares de la arquitectura, ni estudios más o menos científicos, ni siquiera últimas tesis doctorales) se han ocupado del asunto de la transparencia en la arquitectura, aunque no solo en la contemporánea o en la más reciente. El texto se ha estructurado y construido más como un ensayo especulativo (antes afín a Rafael Sánchez Ferlosio en su *Altos estudios eclesiásticos* que a Michel de Montaigne) que como un documento difícilmente científico. No es una intención del autor abordar el asunto básico del conflicto entre la transparencia y la arquitectura moderna y la más actual, sino plantear cómo cierta literatura contemporánea se ocupa de la arquitectura transparente. Tampoco está entre sus propósitos el tratar el asunto de cómo algunas publicaciones disciplinares de la arquitectura se han ocupado de la transparencia, ya que ese es un tema suficiente y extensamente tratado por otros expertos, algunos de los cuales se citan referencial y, por bien conocidos, quizá innecesariamente, en este artículo.

Arquitectura y transparencia. Correspondencias literarias recientes aspira a relacionar unidireccionalmente, en un camino de ida, a la literatura con la arquitectura, y no, o solo en segundo término, a la arquitectura con la literatura: a desvelar qué aspectos de la transparencia en la arquitectura les han resultado significativos a los autores y a las autoras de las obras literarias investigadas; a discernir cuál es el concepto de transparencia que se postula en las obras narrativas seleccionadas para el análisis: qué han dicho y cómo lo han expresado; cómo comunican aspectos de la arquitectura. Los temas, por tanto, los sugieren los textos literarios, y los fragmentos arquitectónicos, verbales o gráficos, son complementarios. Las hipótesis las suscitan, además de Alberto Savinio, César Aira en *El gran misterio* o en *Lugones*; Emil Cioran

4. Wittkop, Gabrielle: *Cada día es un árbol que cae*. Madrid: Cabaret Voltaire, 2021, p. 83.

en *Ventana a la nada* y Gabrielle Wittkop en *Cada día es un árbol que cae*, quienes, al igual que Carlos Fuentes, Verónica Gerber o Cristina Rivera Garza en algunas ocasiones se han ocupado de escribir literariamente, no técnicamente, acerca de las correspondencias entre lo transparente y lo arquitectónico. Beatriz Colomina con *X-Ray Architecture* y María Teresa Muñoz con sus *Escritos sobre la invisibilidad* son puntos de apoyo.

ARQUITECTURA X, O ¡HE VISTO MI MUERTE!

Beatriz Colomina publicó originalmente, en 2019, en la editorial Lars Müller de Zúrich, el ensayo que tituló *X-Ray Architecture*. Traducido por Cristina Zelich, con el título *Arquitectura de rayos X*, ha sido publicado en 2021 en Barcelona. Su libro trata tanto sobre las correspondencias e interferencias entre la arquitectura y la medicina en las postrimerías del siglo XIX, y en las primeras décadas del XX, como acerca de algunas de las relaciones más fecundas entre la fotografía y la radiografía, en cuanto a medios, o a técnicas innovadoras para registrar y documentar las formas ocultas de ciertas obras pioneras y reivindicativas del Movimiento Moderno.

Subdividido en cuatro capítulos, denominados sucesivamente «Salud y arquitectura»; «Tuberculosis»; «Intimidad radiográfica» y «Visiones borrosas», y amparados por una introducción explicativa y por un epílogo «Hiperpúblico», contiene una fluida serie de textos que proceden de un conjunto de artículos diversos que la autora fue publicando en prestigiosas revistas disciplinares, en antologías y en compendios más o menos académicos. Si en la «Introducción» cita a Susan Sontag, en el primer capítulo la investigadora le da audiencia a Le Corbusier boxeando, casi esquelético, en la playa, así como a alguna de sus obras radiantes; y a Walter Gropius y Marcel Breuer mientras dotan a la arquitectura residencial de gimnasios; a Adolf Loos con sus padecimientos de estómago y a Frederick Kiesler proponiendo, para servir de madrigueras, entrañas botánicas y vientres; a Rudolf M. Schindler desnudo junto a otros propagandistas del nudismo terapéutico y a Richard Neutra a la vera de las cajas orgásmicas de Wilhelm Reich, así como a algunos otros higienistas que antecedieron al matrimonio Eames en sus propuestas de instalaciones sanitarias y sanadoras. El capítulo final está dedicado a reflexionar sobre la transparencia en la obra de Mies van der Rohe y a destacar la reflexiva y especular intervención de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa en el Pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona de 1929. Que concluya con SANAA (en el epílogo la ensayista aborda el TAC, el FLIR, el PMI y otras técnicas de tomografía reducidas a sus siglas) y no con la arquitectura plástica de los invernaderos que han proliferado, por ejemplo, en el poniente almeriense y en las inmediaciones del parque natural de Cabo de Gata, no es sintomático. Una característica física es la transparencia y otra la traslucidez, una la transmisión de la luz y de la imagen clara y otra la de la luz acuosa y, si acaso, de la imagen borrosa (lo brumoso, no lo transparente, será característico en el futuro de las artes visuales según lo planteado por Verónica Gerber en 2021 en el compendio de ensayos *En una orilla brumosa*). La cortina acrílica, el velo polímero o el de policarbonato, se impone culturalmente al difuso polietileno contaminante, y

el pabellón expositivo vence al témpano agrícola en el que maduran las hortalizas. La espiral oriental que los arquitectos incrustan, apenas detectable, entre los rincones cartesianos del pabellón, que combate los triedros aniquilando temporalmente al rectángulo alemán, devalúa al paralelepípedo del contenedor vegetal que imita más a los prismas de hielo que al Glass Pavilion del Museo de Arte de Toledo (Ohio).

Beatriz Colomina escribe narrativamente, con continuidad argumental e indudable solvencia estilística, de la transparencia y de la privacidad⁵, de las primeras placas de platinocianuro de bario (o pantallas Röntgen) que informaron sobre las estructuras óseas de los organismos y de su convivencia con los vidrios que desvelaron cruelmente la intimidad, cuya defensa (la del celo hogareño, la de los arcanos familiares) hasta entonces había sido una competencia básica de la arquitectura. Y habla oportunamente, en las páginas finales, de la arquitectura como fuente de nuevas enfermedades y de la vigente alergia de los consumidores a los edificios hegemónicos que comercian con las ventanas de suelo a techo, y de una a otra pared, para concluir, como si de un augurio se tratara, diciendo que: «Probablemente haya que diseñar cuerpos nuevos, y probablemente aparecerá una nueva teoría de la arquitectura»⁶. Un nuevo cuerpo y una nueva teoría: un nuevo cuerpo teórico en el que la arquitectura es un conjunto de organismos, y el cuerpo un sistema estructural. Una realidad en la que la libido de luz anglosajona o flamenca, sueca o canadiense, no se traduzca en secuencias de superficies de vidrio que obliguen a los interiores, a las vísceras y a los subterráneos de la arquitectura, a comportarse como escaparates.

En el espacio «hiperpúblico» y «superpublicitario» del que previene al futuro Beatriz Colomina, y del que ya forma parte tanto la plaza urbana como el cuarto de baño del hotel, así el aeropuerto como el rincón que hay bajo la cama recluida en el último sótano en el que se esconde el niño atemorizado, ya no es posible ni la discreción ni el secreto. La transparencia ha sido decretada en los boletines oficiales, por todos los gobiernos autoritarios, como una circunstancia obligatoria para todos los lugares: es universalmente exigida por los gestores de la seguridad ajena, por los vigilantes que tanto temía en 1975 Michel Foucault. La que el filósofo categorizó como «arquitectura transparente» ya había sido aplicada, y continuaba siendo implementada en los que llamó «edificios transparentes»⁷, a los que se refiere en el capítulo titulado «El panoptismo», donde propone que: «El viejo esquema simple del encierro y de la clausura –del muro grueso, de la puerta sólida que impiden entrar o salir–, comienza a ser sustituido por el cálculo de las aberturas, de los plenos y de los vacíos, de los pasos y de las transparencias»⁸. Ya, hoy en día, nada se interpone a una buena cámara óptica o térmica, a los infinitos sistemas de detección que hurgan hasta en el contenido de los intestinos. Y la arquitectura dócil, sumisa, espetada por conductos e instalaciones, martirizada por la ingeniería,

5. Asunto del que la autora ya se había ocupado en: Colomina, Beatriz: *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, CENDEAC, 2010.

6. Colomina, Beatriz: *Arquitectura de rayos X*. Barcelona, Puente editores, 2021, p. 198.

7. Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 2019, p. 230.

8. *Idem*, p. 159.

infiltrada por la química, se humilla y se descarna sin ofrecer resistencia, sometida al mercado, transparentándose completamente, impudicamente.

Lo que transparentan los vidrios, o su ausencia, en los huecos de la arquitectura expositiva, es la forma de los interiores y la disposición de las estructuras. En la dirección contraria, de fuera hacia dentro, incorporan a las estancias deslumbradas paisajes que, por reiterativos, acaban por aburrir a los espectadores, así se trate de horizontes en los que proliferan los árboles o los rascacielos, vistas espectaculares de Los Ángeles o panorámicas de océanos tormentosos. La transparencia contemporánea no es solo material: es filosófica.

Arquitectura de rayos X se suma, desde la óptica arquitectónica y no desde la médica o la etnológica, a los estudios acerca de las relaciones carnales entre la arquitectura y la enfermedad, cuyo futuro es, a tenor de los recientes acontecimientos pandémicos, muy prometedor, y demasiado desalentador. En el capítulo dedicado a la tuberculosis, además de a Thomas Mann y a Robert Musil, la elocuente profesora cita a Thomas Bernhard, quizá consciente de que quienes han radiografiado a la arquitectura, los que la han referido desde dentro y desde fuera, quienes la han desollado y destazado, quienes la han expuesto a la intemperie, han sido los grandes escritores: la buena literatura que está atenta a los lugares. En *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard* su autor, el arquitecto Juan Antonio Espinosa, analiza cómo la patología pulmonar de un creador obsesionado con sus dolencias acaba repercutiendo sus males en los escenarios de sus obras, y estudia de qué modo esta condiciona sus relaciones con la arquitectura que proyecta tanto para que vivan sus personajes como con aquella que él elige y acondiciona para sobrevivir, tanto en la Austria alpina como en la Costa del Sol turística.

En *El gran misterio*, el argentino César Aira se ocupó novelescamente de un breve periodo de la incómoda existencia terrenal del descubridor de los Rayos X durante los últimos años del siglo XIX: de aquel Wilhelm Conrad Röntgen con el que la investigadora española iniciaba su ensayo. El escritor, aunque se detiene a pormenorizar el lugar oscuro en el que el marido insatisfecho experimenta, aunque se demora en la arquitectura que lo ampara y preserva de las miradas extrañas, nunca lo llama por su nombre, no así a Berta, su solícita esposa. A Anna Bertha Röntgen, que cuando vio su propia mano transparentada en una placa debido a los rayos incógnitos a los que su esposo la sometió, dicen los testigos y los cronistas que gritó: «¡He visto mi muerte!». La muerte no es, sin embargo, transparente: es la transparencia, sospecha Anna Bertha, lo que anuncia el vacío de la muerte. Es el emblema del ángel de la muerte. La muerte lo hace, lo vuelve todo transparente. La muerte transparenta. La muerte arrastra lo translúcido y trae, no la oscuridad sino la más pura e imperceptible transparencia. La pudrición, la desmaterialización por desintegración, la evaporación gaseosa, también acarrearán la transparencia indeseada (FIGURA 2).



FIGURA 2. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: OMBLIGO DE LA VICTORIA DE SAMOTRACIA Y RADIOGRAFÍA DE LA MANO DE ANNA BERTHA LUDWIG POR WILHELM CONRAD RÖNTGEN EN 1895. Fuente: <https://www.panoramadelart.com/victoire-samothrace>; <https://historia-arte.com/obras/mano-con-anillo>

RÖNTGEN SE TRANSPARENTA

El gran misterio es, biográfica y literariamente, miembro de la familia de novelas en las que Jean Echenoz se ocupó del pianista Maurice Ravel (en *Ravel*), del atleta Emil Zátopek (en *Correr*) y, en *Relámpagos*, del ingeniero Nikola Tesla. Esta, austral, atiende a la genialidad de Röntgen. En el epílogo de su breve y radiante novela Aira le hace pensar a su personaje: «No quiero agravar mis problemas de espacio interior»⁹, poniendo en evidencia que son problemas espaciales los que se abordan en las lúcidas cámaras de este relato sin final: que son los asuntos relacionados con el espacio humano los que inquietaban a quien, en esta historia introspectiva, se llama a sí mismo Genio. El descubrimiento azaroso de la transparencia, de la energía que hace transparente a lo opaco desvelando la forma de su contenido, se enmarcará en este contexto, en el que la arquitectura es solo el escenario mudo de los acontecimientos. La arquitectura es el «sótano» en el que «de uno de los tubos en los que se apagaban las sombras rosadas de algún gas, escapó un haz de rayos que iluminaron el interior (no ya el exterior) de una pila de ropa y zapatos que se habían ido acumulando en un rincón», y es la pared en la que reposa la araña hacia la que él

9. Aira, César: *El gran misterio*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2019, p. 76.

dirige ese mismo haz de rayos para proporcionarle otra revelación: «Siempre había creído que el interior de una araña era igual a su exterior, y no, era por completo diferente»¹⁰. No es el hallazgo de la existencia de diferencias entre el interior y el exterior, realizado, hacía siglos, por la anatomía o por la química, lo que sorprende al científico, sino ese modo de poner en evidencia la intimidad de las relaciones entre lo interior y lo exterior. Y cuando la arquitectura, narcotizada por el ansia de modernidad, se entregue sin temor a la transparencia, eso es precisamente lo que buscará: evidenciar las correspondencias, o las discrepancias, entre su interior y su exterior. Disolver los límites entre lo de adentro y lo de afuera, de modo que lo foráneo se adentrara, con furor, en los espacios cerrados y que lo interno se extraviara en la periferia indómita.

Además de un medio ambiente, la arquitectura es en *El gran misterio* esa tensión entre el interior y el exterior, el límite impermeable entre lo secreto y lo visible. La certeza que adquirió el señor Röntgen de que «un zapato por dentro era un verdadero secreto revelado», y de que «Todos querían tener su propio juego de rayos para ver lo que hay dentro de los cajones sin tener que abrirlos»¹¹, tal vez fundamente una de las razones que condujeron a la arquitectura hacia la trampa de lo cristalino: las que despertaron su libido de transparencia. Querer ver el contenido de los cajones estando estos cerrados y poder ver desde el bosque cómo la servidumbre de la señora Farnsworth cocinaba sin tener que entrar en la cocina, o contemplar, desde un parque barcelonés, cómo conversaban su majestad el rey Alfonso XIII y el señor arquitecto autor del pabellón germánico, obedece a un mismo deseo de intromisión.

Aira, además de con un epílogo, ampara los cuatro capítulos en los que subdivide la narración de los hechos en la que se afana el científico con un prólogo en el que enumera cosas y encadena palabras para deducir que: «Ni siquiera los diccionarios más completos contienen los nombres de todas las cosas»¹². Y una de las realidades que entonces carecían de nombre en el mundo eran los Rayos X que él halla sin haberlos buscado, a los que denomina precisamente así, X, y no Rayos Röntgen, porque no sabe qué son y la equis, como incógnita matemática, expresaba con toda exactitud su ignorancia al respecto. La X inquisitiva trasluce *El gran misterio*, el enigma metafísico del que el profesor universitario alemán decidirá desprenderse, cediendo la patente, alejándose así de sus tentaciones.

«En un lenguaje puramente espacial, la transparencia se traduce como simultaneidad; yo buscaba una consistencia de realidad que sólo podía darle el tiempo»¹³, confiesa el Genio anónimo en su diario. La revelación de la transparencia; la constatación de que la transparencia puede quedar impresa en un soporte, ser aprehendida y ser mostrada y comerciar con ella; la evidencia de que la mano de Berta no es la epidermis que se eriza con la caricia sino la estructura ósea que aquella oculta, trastornará las convenciones y las ideas preexistentes sobre la naturaleza de las imágenes. Cuestionará qué es la realidad, o qué la verdad y qué

10. *Idem*, p. 70.

11. *Ibidem*.

12. *Idem*, p. 7.

13. *Idem*, p. 56.

la apariencia. «Pero no había que pensar en ello. Había que ver únicamente las cosas por su apariencia, y jugar con ellas durante todo el tiempo, como si fueran huesecillos»¹⁴, piensa Besson en *El diluvio* de J. M. G. Le Clézio, aunque Besson no opina esto mientras piensa en radiografías que traslucen huesos sino mientras lee un diccionario y un periódico y analiza los dibujos y resuelve los jeroglíficos y los crucigramas. Entre la consistencia de la realidad transparentada y la decisión de ver las cosas únicamente como apariencias, si el vacío se expresa «en un lenguaje puramente espacial», la transparencia se traduciría, postula Aira por medio de Röntgen, como simultaneidad. Se trata, en definitiva, de pensar la transparencia del espacio, o de considerar el espacio como transparencia: de la inclusión significativa de la palabra «transparente» en el lenguaje espacial determinado por la apariencia de las formas, en el inmaduro y aún incompleto lenguaje arquitectónico. De constatar la imposibilidad de la radiografía para deducir el carácter de lo que aprehende, de sus límites para expresar, además cómo se ensamblan las formas, el modo en el que transcurre la vida, cómo sucede entre ellas lo habitado.

El poeta porteño Juan Luis Martínez en *La nueva novela*, en el poema que tituló «La casa del aliento, casi la pequeña casa (del autor)» sugiere, entre paréntesis y como encabezamiento de sus versos: «(Interrogar a las ventanas sobre la absoluta transparencia de los vidrios que faltan)»¹⁵. Entre la afirmación argentina de que «la transparencia se traduce como simultaneidad» y la interrogación chilena acerca de «la absoluta transparencia de los vidrios que faltan» no hay ninguna distancia conceptual que sea significativa. La transparencia como simultaneidad y la transparencia como ausencia, en Aira y en Martínez, en Argentina y en Chile, son sinónimas. La transparencia es lo diáfano: lo que no está.

Una, la transparencia como metáfora, y otra, la metáfora como técnica lingüística para transparentar palabras. Una es la transparencia natural de las cosas, del aire, de la gasa, de la veladura hilada con seda finísima, de la música de Bach, de la candidez sin mácula, y otra la forzada, la extraída de la oscuridad por los aparatos inspectores, la artificial producida por las radiaciones, la que desentraña el misterio utilizando longitudes de onda que no percibimos sin la colaboración de intermediarios. ¿Qué otros procesos, además de la muerte y de los rayos que ondulan en frecuencias recónditas, causan transparencias? ¿El adelgazamiento, el hambre extrema, la sinceridad, acaso la fatiga? El fuego, las autopsias forenses y la indignancia, transparentan. También la ceguera impone la transparencia. Transparentes son, por encima de todos los artificios humanos, los velos sutiles con los que Lucas Cranach «el viejo» enfatizó en el primer tercio del XVI y la desnudez de sus Venus erectas (FIGURA 3).

Aparte de una reflexión acerca de las circunstancias de la transparencia, la crónica misteriosa de Aira propone interrogantes acerca de «la colusión de tiempo y espacio»¹⁶. Del tiempo y del espacio relacionados con el adentro y el afuera, con

14. Le Clézio, J. M. G.: *El diluvio*. Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 137.

15. Martínez, Juan Luis: *La nueva novela*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1977, p. 90.

16. Aira, César: *op. cit.*, p. 31.



FIGURA 3. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE CUATRO VERSIONES DE VENUS CON EL AMOR PINTADAS POR LUCAS CRANACH «EL VIEJO»: 1508, HERMITAGE DE SAN PETERSBURGO; H. 1530, STAATLICHE MUSEEN DE BERLÍN; 1531, MUSEOS REALES DE BELLAS ARTES DE BÉLGICA; H. 1531, GALLERIA BORGHESE, ROMA

la situación y la posición, con la interpretación de la forma y sus equívocos. Del que determinan los libros («los libros funcionaban como dispositivos mnemotécnicos no tanto de lo decían como de dónde lo habían dicho»¹⁷), y del vinculado con la arquitectura: «Era una superposición de realidades: los palacios de la forma calcándose sobre los castillos en el aire del contenido»¹⁸. De libros y de edificios, de las bibliotecas públicas como refugio, escribe el autor en el segundo capítulo. De aquella primera biblioteca en la que se inmiscuyó:

Me adentraba en el atrio, un octaedro abovedado sostenido en columnas de mármol negro. Hasta entonces había visto la Bibliotecas desde fuera, espantándome del enorme gasto en el que se ponía la corona para satisfacer el capricho de los lectores [...] En lugar de las austeras estanterías con libros, todo eran estatuas alegóricas, Sibilas de piedra, retratos de filósofos imaginarios en pesados marcos dorados, recesos como confesionarios forrados de maderas talladas, ángeles de yeso en innumerables legiones, columnas, arcos [...] Las escaleras llevaban a galerías que se reproducían hacia arriba, algunas inexistentes, pintadas en trompe l'oeil en el techo [...] Los pasajes y espacios vacíos se sucedían sin orden; podría haberme perdido si el apuro, que a veces es más

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*.

eficaz que la reflexión, no me hubiera llevado a la gran sala de lectura, perfectamente despojada de mobiliario y con un sugestivo parecido a una pista de patinaje sobre hielo¹⁹.

La arquitectura de la transparencia, perfectamente despojada de mobiliario, posee un sugerente parecido con las superficies de hielo, con las grandes planicies antárticas. Tienen los escritores interesados en la arquitectura una especial inclinación por la descripción de bibliotecas. La infinita y hexagonal de Borges, su «Biblioteca de Babel», es una de las más significativas del catálogo; la de Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, otra de las poligonales. Esta de Aira les incorpora a aquellas, de las que hereda las dimensiones y la configuración del laberinto, el exceso decorativo, la suntuosidad, el derroche y la inutilidad de los accesorios alegóricos, y les añade el zaguán octaédrico, cuyo volumen no corresponde con el del octaedro sólidamente descrito por Platón como poliedro regular, sino tal vez con el de un prisma de ocho caras, como el de ciertos baptisterios aislados, o igual que el tambor de la cúpula de Brunelleschi, aunque el espacio bibliotecario está cubierto más que por una bóveda imposible, por ocho paños que determinan una cúpula. Además de en esta biblioteca esporádica en la que la transparencia reside en los libros, Aira se demora en abocetar la teórica mansión en la que se guarece a finales del XIX el barbudo Wilhelm Conrad Röntgen, en cuyos subterráneos se propone que la noche del 8 de noviembre de 1895 descubrió la luminiscencia de un papel pintado con platinocianuro de bario accidentalmente sometido a los rayos catódicos con los que en ese momento ensayaba. El descubrimiento real, sin embargo, sucedió en su frío laboratorio de la Universidad de Würzburg, en una habitación amplia y bien iluminada por una gran ventana, según documentan las fotografías que de él tomaron sentado, posando distraídamente dentro de ese espacio desapacible. Por la ventana se transparentaban, en una de las direcciones, los árboles, las nubes y las aves estacionales. Las mesas estaban arrinconadas, alineadas contra la pared bajo un reloj de péndulo, soportando el instrumental técnico, los tubos y las ampollas de vidrio, amilanadas bajo un techo muy alto. César Aira no tiene porqué ajustarse ni a esa probable realidad ni a aquellos distantes escenarios para hilar su historia catódica: nada le impide trasladar laboratorios universitarios a ámbitos domésticos o imaginar bibliotecas en las que se esconden abogados soñolientos que esperan clientes. «Escribir un libro sobre patrimonio arquitectónico es más fácil que hacer los planos de un edificio», dice el escritor a propósito de aquellos que «se vuelven hacia el libro como una tabla de naufrago»²⁰. Un libro es para la arquitectura, en ocasiones, como una radiografía que saca a luz sus traumas y sus tumores, sus alegrías y sus miserias. *Arquitectura de rayos X*, *El gran misterio*, *Cada día es un árbol que cae*, *Ventana a la nada* y *Escritos sobre la invisibilidad* son cinco últimos de ellos.

19. *Idem*, pp. 37-38.

20. *Idem*, p. 25.

EXTRAER ACONTECIMIENTOS DE LAS SOMBRAS

En *Lugones*, la novela en la que César Aira imagina la estancia del escritor Leopoldo Lugones en una isla fluvial antes de que se suicidara ingiriendo una mezcla de cianuro de potasio y güisqui, también hay transparencias. Transparencias aéreas y cromáticas, paisajísticas y existenciales, con olor a almendras amargas. Escribe el autor: «Estaba el aire, transparente, inmóvil, cargándose de colores que todavía no se veían»²¹, pues es sabedor de que la transparencia es transitoria, incluso la de la atmósfera más liviana²². Que siempre está cargándose de impurezas, virando hacia lo translúcido, encaminándose a la opacidad. Que es un estado provisional de la materia y de la conciencia. En la transparencia, bien proporcionados, se ocultan agazapados, piensa la mente creativa, y cree la sensibilidad del artista, todos los colores: disimulan su presencia hasta que uno de ellos, hegemónico, se manifiesta. Hasta que, contra su voluntad, despierta y predomina: «El tránsito de la luz volvía visibles y audibles muchas cosas ocultas durante el día que era sólo día, que al mezclarse con lo inminente parecía despertar a nuevos aspectos»²³.

Según Aira, la transparencia puede estar entonada y tener color, pues los colores, sin dejar de ser luminosos, pueden llegar a ser transparentes antes de desaparecer. Además de incoloras, habría transparencias amarillas, azules o grises. Cuando Leopoldo Lugones, mientras pasea por la desolación a la que se ha retirado, se encuentra con un japonés fantasmal que en esos momentos pinta el crepúsculo mojando su pincel en un yacaré, dice: «El paisaje no se sabía si iba tomando forma o la iba perdiendo. Tan transparentes eran esos grises que daba la impresión de que hacía muy poco o nada. Pero no era más que una impresión»²⁴. La transparencia deforma, perturba, modifica: lo hace filtrando las cosas por su cedazo, que no siempre es apreciable.

No hay una sola clase, un solo tipo de transparencia, propone Aira. Cuando al inicio del relato a Lugones se le dispara accidentalmente el revólver que esconde e hiere a la viuda anfitriona en el muslo, abriéndole una flor encarnada, escribe que, en la mente del escritor: «lo que para ella era el corazón, para él era el paisaje, que latía como una rosa y se extendía acumuladas, orla tras orla, toda clase de transparencias»²⁵. El catálogo de transparencias está por definir y por completar: de la transparencia como cualidad, y no como sustantivo. No como objeto, cual superficie cuyo contenido puede ser proyectado por una máquina que emite luz enfocada, como lámina de acetato para ser introducida en lo que se llamó retroproyector. No una transparencia femenina ni un transparente masculino, catedralicio, labrado en la piedra, calado en el mármol, acaso toledano. Tampoco los negativos fotográficos, ni las películas ni las placas en las que las imágenes quedan atrapadas

21. Aira, César: *Lugones*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2020, p. 83.

22. A propósito de la transitoriedad de la transparencia y de Juan Rulfo, Rivera Garza, Cristina: *Había mucha neblina o humo o sé qué*.

23. *Idem*, p. 101.

24. *Idem*, p. 106.

25. *Idem*, pp. 18-19.

por la transparencia, como demuestran los recientes trabajos de Tânia Dinis, sus videoinstalaciones sobre una mesa de luz: *Projecto Archivo de família. Álbuns da terra* (FIGURA 4)²⁶.

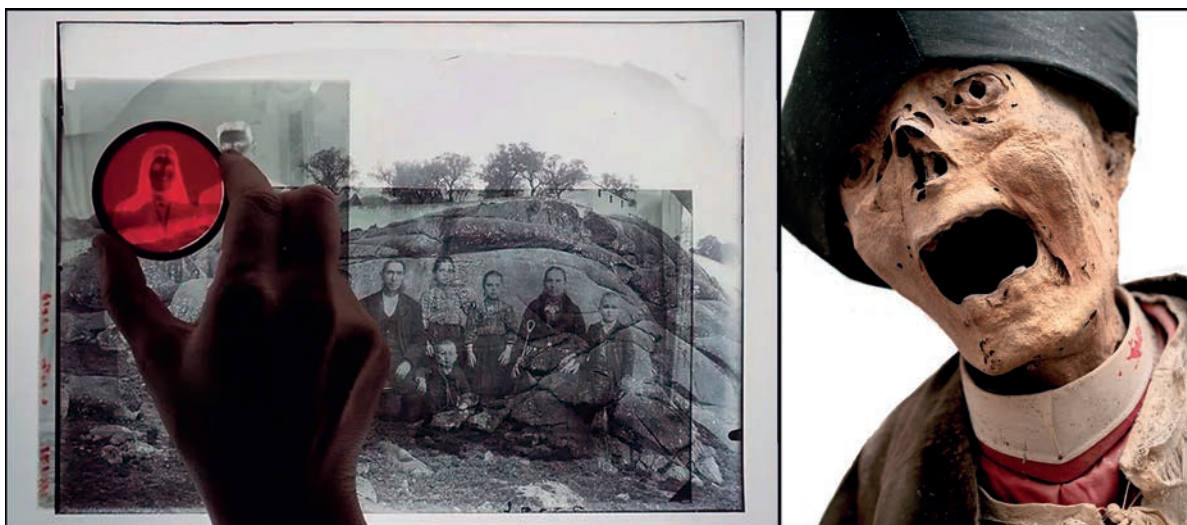


FIGURA 4. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: TÂNIA DINIS, FOTOGRAMA DE *SOBREPOSTOS. ÁLBUNS DE TERRA*, 2019, Y CADÁVER SACERDOTAL DE LAS CATACUMBAS DE LOS CAPUCHINOS, PALERMO. Fuentes: <https://taniasofadinis.wixsite.com/tania/em-branco-c16ki>; <https://www.cabinetmagazine.org/issues/28/harison.php>

Despojada la transparencia de su consideración moral y desvestida de la actual manipulación que de ella hace la política (se ha apropiado del término a través de sus «portales de transparencia»), esta deviene en circunstancia artística. Apreciada por la literatura y por la pintura, perseguida con metodologías dispares por la escultura y por la arquitectura, la transparencia que fue innecesaria en el Paraíso, fue rechazada por la especie humana tras ser expulsada de él, pues nada más atravesar sus puertas (cuando Masaccio le permitió a Adán en la Capilla Brancacci sacar de su umbral el talón), se vio obligada a protegerse, a ocultarse del sol y de dios.

«Temía que la palabra desencadenara los hechos» dice Cesar Aira en la página 44 de *El gran misterio*. En *Cada día es un árbol que cae*, el manuscrito que Gabrielle Wittkop dejó inédito a su muerte, tras su suicidio en 2002, dice: «Hippolyte traza palabras que muy a menudo fueron o se volverán realidad, como si el signo extrajera acontecimientos de la sombra»²⁷. Signos que extraen acontecimientos de las sombras, palabras que desencadenan acontecimientos. Los Rayos X, filtrados por la metáfora, extraen, al igual que algunas palabras, acontecimientos de las sombras, escenografías de la opacidad: ¿qué, si no radiografías en movimiento, fueron las puestas en escena contra lo negro que llevó a cabo Oscar Schlemmer? La X entendida como signo, como tijera o tachadura, como corte o supresión, como ecuación luminosa, como símbolo del control de la transparencia en la arquitectura. La X que dibujan

26. <https://taniasofadinis.wixsite.com/tania/em-branco-c16ki>

27. Wittkop, Gabrielle: *op. cit.*, p. 84.

las varas que mueve el bailarín Manda von Kreibig, interpretando las *Danza de las duelas*, fotografiado por Theodore Lucas Feininger en 1928. La X que no es cruz de san Andrés ni arriostramiento estructural ni marca trazada en una puerta para que los secuaces de Herodes sepan dónde duermen los niños. La equis inexpresiva, inexperta, exhausta, extranjera, integrada en la asfixia. «Ningún árbol me resulta más conmovedor que mi esqueleto desnudo, en su extrema intimidad», afirma Gabrielle Wittkop en la página 54 de su radiografía.

La escritora francesa, además de hacerlo de Alfred Kubin y de Sarpedón sostenido en un vaso Eufonio por Hipnos y por Tánatos, de los columpios y de Venecia a la luz de Vittore Carpaccio, habla también de sus radiografías a partir de la arquitectura, al hilo de sus reflexiones acerca de la Cripta de los Capuchinos en Roma, de ese «cuarto trastero de la Muerte donde, cuales fúnebres marionetas, unos esqueletos monacales totalmente encapuchados están adosados a las paredes»²⁸, de los que dice, en su extrema desnudez, en su mortal transparencia, arropados por los sayales raídos, que son mucho menos elocuentes que:

La radiografía de mi cráneo, de mis espondilos, infinitamente menos estremecedor que esa hoja traslúcida velada de blondas negras y de largos crepés, que me revela toda una parte de mí misma, que me deja hundir la mirada hasta mis más profundas médulas²⁹.

VENTANAS ABIERTAS A LA NADA

La transparencia es el estado anterior o posterior a lo traslúcido. Quizá las páginas más lúcidas acerca de los conflictos entre la arquitectura y la transparencia se encuentren desperdigados en los textos de la mística, en los escritos en la extrema soledad de las celdas y en la oquedad de las ermitas. Y en la poesía. No en vano la transparencia es un don privilegio de los dioses plenipotenciarios. En la mística que aspira a entrar en contacto con la nada: con «la nada que se vanagloria de su soledad en la nada», como dice Emil Cioran en *Ventana a la nada*³⁰. *Ventana a la nada*, que no es ensayo ni novela ni es poema, aparenta ser un compendio de anotaciones, también publicadas póstumamente, en las que la arquitectura tiene una presencia fantasmal. Una transparencia fantasmagórica que, no obstante, se anuncia en el título a través del componente arquitectónico que es la ventana. La ventana le pone límites a lo transparente: la ventana es el límite perceptible de la transparencia cotidiana.

La abolición de la ventana como orificio, como discontinuidad puntual de la materia, acontece cuando toda la fachada, de extremo a extremo, por arriba y por abajo, es considerada una ventana con ansias de infinito. Entonces el cerramiento

28. *Idem*, p. 146.

29. *Idem*, p. 147.

30. Cioran, Emil: *Ventana a la nada*. Barcelona, Tusquets, 2021, p. 28.

deja de ser cerramiento y se homogeneiza y se transforma en fina lencería de esponjados encajes, en media de nylon o en sutil impermeable para la lluvia persistente. Los, así impropriamente llamados, muros cortina, revisten de indiferencia a los edificios y los empujan a la monotonía y a la apatía. El cerramiento muta en envolvente y el envoltorio convierte a la arquitectura en envase. La arquitectura se refleja en la arquitectura vecina: replica, facetada, mineral, su forma en la forma que ella misma duplica. La arquitectura en la ciudad vertical se obceca, se consume y se agota en la repetición disuasoria. Se suprimen los ojos y las bocas y cuantas analogías orgánicas se aplicaban a la apariencia, a la máscara de los edificios, todas ellas suplantadas, desterradas por esa continuidad superficial a la que banalmente los comentaristas de la arquitectura convinieron en llamar piel. La costra, la corteza, la cáscara vidriosa que se extiende por toda la superficie empaquetando el volumen, porque carece de sensibilidad, porque no reacciona a la caricia, no es una piel. La arquitectura, aunque se le apliquen cremas correctoras y se maquille, no tiene piel.

Deambulando por los centros de negocios de las metrópolis gestoras, por los barrios administrativos entristecidos debido a la excesiva densidad de oficinas apiladas y mal encajadas, los erráticos echamos de menos al arquitecto Pietro da Cortona, las tablas anatómicas que dibujó, en las que una doncella había de abrirse el vientre, sin abandonar la sonrisa, para mostrar el feto que albergaba entre los labios de su herida desmedida, o en las que un atleta de espaldas sujetaba ante él un espejo redondo para que también pudiéramos ver, al mismo tiempo que sus nalgas, su frente parcialmente desollada, o su cráneo diseccionado, rebanado en dos mitades *cóncavas*. Y a Vesalio en *De humani corporis fabrica*, renuente a toda transparencia imprecisa, partidario del despellejamiento analítico e instructivo: las figuras de Vesalio, afirma Gabrielle Wittkop en *Cada día es un árbol que cae*, «son mucho más verdaderas que la realidad de esa mujer serosa y cancerosa en la que el patólogo busca las metástasis con una atención de exterminador de piojos»³¹. Vesalio, añade, presenta:

Unos desollados con poses de bailarines cuya piel cae en pétalos redondeados, en corolas, en orejas de conejo, en colas de cangrejo de río –y algunos llevan incluso su propia piel colgada del brazo, como un abrigo– [...] Sin embargo, nos reconocemos en esos objetos, identificamos nuestras propias estructuras, adivinamos nuestra piel en esa guantería barroca que cuelga hasta el suelo, en esos recortes que balancea el viento³².

Las imágenes de Vesalio son mucho más verdaderas que otras realidades completamente transparentes, incluso que *La región más transparente* construida en México por Carlos Fuentes. Los riesgos de entender la arquitectura como quirófano etimológico (como la habitación, propone Cristóbal Pera en *Un diccionario filosófico de la cirugía*, que posibilita que desde fuera, a través de sus fronteras diáfanas, se vea con toda claridad lo que unas manos hábiles hacen dentro), conlleva al peligro de concebir el dormitorio como sala de disección y la casa como lugar aséptico en el

31. *Idem*, p. 114.

32. *Idem*, pp. 114-115.

que no tiene cabida la putrefacción de la muerte, en el que no es posible imprimir las huellas de la vida a las que se refirió Walter Benjamin. En la que sucede el estremecimiento que es posible en lo discreto y que le está vetado a la indiscreción.

La transparencia, en ocasiones, esteriliza la arquitectura: extirpa algunos cometidos primarios de la arquitectura. La tantas veces proyectada «casa de cristal», por ejemplo, castra la idea ancestral de hogar y la transforma en un recipiente incapacitado para el refugio, aunque sea útil para la exhibición y la propaganda: en una pecera, en un acuario o en un terrario. Philipp Johnson, con su Glass House en Connecticut (1949), lo puso en evidencia durante sus fiestas tumultuosas, durante las sesiones fotográficas en torno al cilindro de la chimenea cerámica a las que, coqueto, se obligaba. Muchos autores siguen buscando, y en escasas ocasiones alcanzando, la trascendencia a través de la transparencia gratuita, en las residencias injertadas en bosques tropicales o en acantilados septentrionales, en climas extremos o en panoramas terroríficos. Mediante ella, usada a destajo, sin comedimiento, la bondad laica y el bienestar se disfrazan de antimateria y se precipitan en el vacío. Promovida, alentada por la moral monógama, inhabilita las delicias carnales, el consuelo nocturno de los adolescentes, la lascivia lubricante de los amantes y la beneficiosa, y aún necesaria para el porvenir de la arquitectura, idea del infierno dantesco o pessoano.

Guillermo de Torre, el ultraísta poeta tipográfico, en un poema de *Hélices* titulado «Paisaje plástico» (el plástico es para la arquitectura, en los albores del XXI, lo que fue el vidrio en el primer tercio del XX), se preguntaba, omitiendo el primer interrogante «Quién ha borrado todas las sombras?»³³. La transparencia es enemiga de las sombras: las sombras aman, se gozaban en lo opaco.

INVOCACIÓN A LO TRANSPARENTE

La arquitecta María Teresa Muñoz en sus *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación* trata acerca de la transparencia en el capítulo titulado «Transparencias y enmascaramientos». Lo hace a propósito de algunas ideas de Walter Benjamin sobre este fluido asunto, quien es traído a colación al hilo de sus comentarios acerca de Saul Steinberg, sobre sus *Máscaras*, durante las performances fotografiadas entre 1950 y 1960 por Inge Morath. Se trata de enmascaramientos, en los que mujeres y hombres, aisladas o en grupo, posaban con las cabezas embutidas en bolsas de papel, o parapetadas tras caretas de cartón, en las cuales el artista había dibujado esquemáticamente sus facciones. No se trata, por tanto, de retratos, pues las personas no muestran su rostro carnal sino una cara pintada en la fachada de una habitación escueta que les servía de sombrero y de disfraz, que las transformaba en personajes. Posan en cuartos domésticos y en terrazas, en plazas y en la playa, de pie y sentados, en pareja y en familia, siempre convenientemente vestidos. En el capítulo titulado «Capas de invisibilidad» María Teresa Muñoz también habla

33. De Torre, Guillermo: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid, Cátedra, 2021, p. 171.

de la transparencia y la arquitectura. Dice ahí, por ejemplo: «Toda obra de arquitectura, por muy transparente que pretenda ser, lleva implícita la utilización de un disfraz, un enmascaramiento, ya sea a través de los medios técnicos, los elementos naturales o el propio lenguaje arquitectónico»³⁴. En todo edificio, asegura después: «tienen lugar simultáneamente ambos procesos, la transparencia y el enmascaramiento»³⁵ y, condicionalmente, añade:

En principio, la transparencia y el enmascaramiento han de ser considerados como antitéticos, porque la primera permite la visión de aquello que está detrás, mientras que el segundo trata de hacerlo invisible colocando delante un elemento opaco e impenetrable³⁶.

En ocasiones, como ya constatará Lucas Cranach en sus mitologías, la transparencia es lo menos penetrable. Ya que todo en la arquitectura es impuro, que nunca es monógamo, y ni siquiera binario, siempre múltiple y entremezclado, los procesos contrarios en ella son, o pueden ser simultáneos, convivientes la transparencia y la ocultación, el disimulo y exaltación de la carne. Aunque lo antagónico de la transparencia no sea exactamente el enmascaramiento sino la opacidad, pues el enmascaramiento, al fin y al cabo, no es más que una forma discreta de transparencia, una de sus variantes eróticas. El secreto, el ocultamiento, la clausura o el hermetismo son más antitéticos de la transparencia que el camuflaje y que la máscara. Benjamin, afirma la autora, al contrario que el filósofo Ernst Bloch: «consideraba la transparencia y la interpretación espacial como los rasgos más característicos de la modernidad arquitectónica», y pensaba que: «la noción de habitación ligada a las ideas de reclusión y seguridad debería ser sustituida por unas nuevas condiciones de vida más relacionadas con la transitoriedad e inestabilidad»³⁷. Claro que, vinculada a la modernidad arquitectónica, por transparencia hay que entender acristalamiento, permeabilidad visual, material térmica y acústicamente aislante al tiempo que perceptivamente inapreciable. Hay que entender estandarización, seriación, exteriorización, vaciamiento, abstracción, exhibición y extrañamiento como unas formas frías y mudas con las que es difícil mantener, como ya propuso Luis Cernuda en *Ocnos*, relaciones afectivas.

Ya que la transparencia así entendida, la confiada al acristalamiento y al acero, no la derivada de la ausencia sino la confiada a la desmaterialización fraudulenta, es cara, esta no pudo generalizarse y fue exclusiva de las clases más adineradas. El elitismo de la transparencia, así en las viviendas unifamiliares que bordean el desierto de Palm Springs como en los bloques de apartamentos en Chicago, tanto en la alta lencería como en el escaparatismo de las calles comercialmente máspreciadas, es manifiesto. La transparencia, hija de la estética, es escasa en los barrios marginales y está excluida en los polígonos industriales. La transparencia natural es gratuita; la fingida es, por el contrario, muy costosa.

34. Muñoz, María T.: *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación*. Madrid, Abada, 2018, p. 60.

35. *Idem*, p. 92.

36. *Idem*, p. 94.

37. *Idem*, p. 87.

La transparencia ansiada por la modernidad arquitectónica, a la que se refieren en sus investigaciones y sus teorías las profesoras Colomina y Muñoz, siempre fue hipotética, relativa, sin garantías, frontal y supuesta. Las fotografías que tomó Arnold Newman de la Glass House de Johnson así lo constatan (FIGURA 5). La vigente, basada en la multiplicación de capas vítreas, separadas por cámaras o adheridas por pegamentos invisibles, supera a la previa en cuanto a que suprime los reflejos e incrementa su capacidad de encarcelamiento. La única transparencia completa, casi absoluta, es la que es sinónima de total desnudez. Que esta sea imposible (es antológica la opacidad de la *Venus de Urbino*, y la clausura de la *Olympia* de Manet) demuestra la imposibilidad de aquella.



FIGURA 5. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: ARNOLD NEWMAN, PHILIP JOHNSON EN LA GLASS HOUSE, 1950, Y ARNOLD NEWMAN, MARCOS EN PALM BEACH, 1941. Fuentes: AV Monografías, 117-118 (2006), p. 275; <https://www.howardgreenberg.com/exhibitions/arnold-newman-the-early-work-1938-1942?view=slider#25>

La transparencia pura es, en el fondo, al igual que la felicidad personal, una entelequia. La transparencia, o la desaparición, no es tanto un deseo del pensamiento cuanto una ambición de los sentidos: para un invidente es sinónimo de permeabilidad total, de ausencia absoluta de obstáculos e interferencias. Es un término sinónimo de silencio, sin ruido alguno de fondo, y de vacío. Los estrechos vínculos de la transparencia con la sensualidad, con los que se teje la vestimenta tectónica, pueden servir para evidenciar esta teoría provisional. El ombligo de la Victoria de Samotracia, hundido tras el peplo, más que un catálogo nocturno de Victoria's Secret, podría ilustrarla. Mediante la transparencia impuesta la arquitectura pretende dejar de ser arquitectura y ansía transformarse en otra cosa más enigmática, en incorporarle misterio, en sumarle ánimo a la apatía orgánica de su contingencia. Steinberg enmascara, tapa, disimula, para llamar la atención. En 1945 Man Ray emboza a su esposa con una media de nylon y la sienta para retratarla sin distinguirla; en otra ocasión, en la década de 1950, viste a esta conyugal Juliet Browner con historiadas medias de rejilla, con pantys negros calados que le suben por encima del vientre, y la hace posar ocultándole la cabeza, recuperando la etimología textil de la palabra lencería. Antes, hacia 1930, ha fotografiado a modelos que potencian su desnudez transparentándola tras revestimientos de filigrana de hilo,

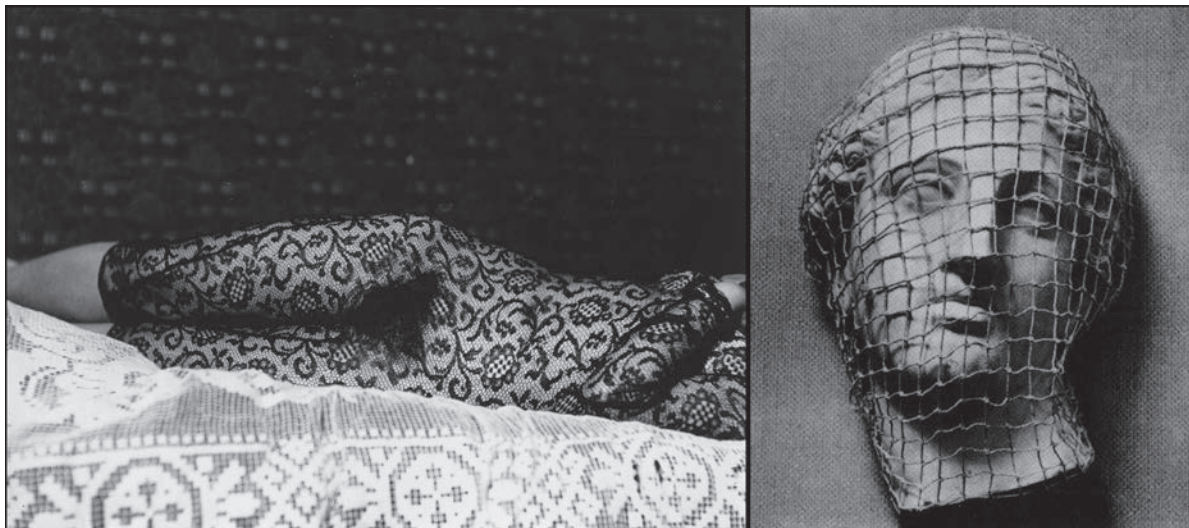


FIGURA 6. COMPOSICIÓN DEL AUTOR A PARTIR DE: MAN RAY. *NUDE*, H. 1930, Y DE MAN RAY, *VENUS*, 1937.
Fuente: *El País*, 27-11-2021; «La colección de fotografía Ann Tenenbaum y Thomas H. Lee»: https://elpais.com/elpais/2020/11/26/album/1606406104_035914.html#foto_gal_1

y ha vestido un torso de Venus con un corsé asimétrico de cuerdas y, en otra ocasión, ha cubierto su cabeza de capitada con una red que deja entrever, embelleciéndolos aún más, sus rasgos perfectos (FIGURA 6).

La transparencia, para que sea útil en la arquitectura, es preciso confinarla, delimitarla, imponerle un marco perceptivo. Que ponerla entre paréntesis, acentuándola, aislándola, concentrándola. Convirtiéndola en un acontecimiento. Así, es mayor la transparencia de la Casa Malaparte, que incorpora los acantilados circundantes a su salón, que la de las casas de Richard Neutra, que exponen al exterior su rígido confort: mayor la del hogar de la chimenea de Punta Massullo en Capri, cuya hoguera alumbra al mar, que la de la Casa Kaufman, que puede verse, escorada, desde las tumbonas alineadas en su piscina. «Tanto la transparencia como la máscara», postula Muñoz aludiendo a Steinberg y no a Pierre Koenig, «exigen una visión frontal y fija del espectador con respecto al objeto que observa»³⁸.

En qué medida el programa *Case Study Houses* promovido por John Entenza entre 1945 y 1966 tiene más relación con la máscara que con la transparencia, con la fotografía especulativa que con la construcción, aún está pendiente de ser sometida a un análisis exhaustivo. La transparencia es, al fin y al cabo, un asunto que emana del núcleo problemático de lo que en la contemporaneidad se entiende por imagen. En la arquitectura vinculada al Movimiento Moderno y en la publicitada por la arquitectura de la sutileza y de la levedad oriental (véase la casa NA de Sou Fujimoto en Tokio, 2010, fotografiada por Iwan Baan), es un síntoma de la sumisión de la arquitectura a la imagen, de la aceptación de la cruda tiranía de la imagen. Veracidad, verosimilitud, sinceridad, pureza, falsedad, son, de un modo u otro, si están mal dosificados, términos lesivos para la arquitectura.

38. *Idem*, p. 87.

CONCLUSIONES

La transparencia tiene, en definitiva, más que ver con la incertidumbre que con la certeza. Que es una cuestión pendiente; que en la arquitectura persiste la inquietud acerca de su pertinencia o impertinencia; que no están aún claras cuáles son sus relaciones con la obscenidad (en cuanto a asunto de la posición que ocupan los actos en el espacio); o cuáles son sus ataduras con la representación, la comunicación y los límites de la imagen; si fue impuesta por la industria norteamericana de la construcción o exigida por los ministerios de seguridad pública y sus sistemas de vigilancia; si es o no contraria a la intimidad o promotora de la pornografía, o cuántos son sus débitos y dependencias del imperio de la fotografía publicitaria, lo demuestra la abundante y heterogénea bibliografía que en la más reciente actualidad editorial se ocupa de reflexionar acerca de ella, más amplia en el ámbito de la literatura que en el de las disciplinas arquitectónicas.

Denis Diderot defendió en el siglo XVIII la transparencia en la sociedad, en el espacio común y en la vida pública, en el escenario de la ciudad: la transparencia enemiga de lo corrupto, amante de lo nítido, vencedora del pudor. Marcel Duchamp compuso su *Gran vidrio* y lo abandonó para que se empolvara. Una parte de la arquitectura moderna apostó por obligar a sus clientes a vivir en la transparencia: unas veces transparentó sus oficinas y sus moradas acristalando sus límites, haciendo invisibles sus fronteras con la excusa de llevar la luz hasta su seno, y otras introdujo cámaras espías en los rincones. La «pornotopía» estudiada por Paul B. Preciado ya tenía el campo abierto. Hoy la transparencia matizada, resiliente, se ha confiado al plástico en sus infinitas versiones y al limbo de las pantallas, a la cámara indiscreta que todo lo profana (que lo lleva hacia la luz, que lo ilumina contra su deseo), y al holograma. La arquitectura transparente se anuncia como un porvenir indiscutible construido con las más claras imágenes del pasado.

REFERENCIAS

- Aira, César: *El gran misterio*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2019.
- Aira, César: *Lugones*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2020.
- Borges, Jorge Luis: «La biblioteca de Babel», en *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1944.
- Cernuda, Luis: *Ocnos*. Sevilla, Renacimiento, 2014.
- Cioran, Emil: *Ventana a la nada* (trad. M. Lahoz). Barcelona, Tusquets, 2021.
- Colomina, Beatriz: *Arquitectura de rayos X*. Trad. C. Zelich. Barcelona, Puente editores, 2021.
- Colomina, Beatriz: *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, CENDEAC, 2010.
- De Torre, Guillermo: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid, Cátedra, 2021.
- Eco, Umberto: *El nombre de la rosa* (trad. R. Pochtar). Barcelona, Lumen, 2010.
- Espinosa, Juan Antonio: *Arquitectura y enfermedad en la obra de Thomas Bernhard*. Sevilla, IUACC, 2018.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (trad. A. Garzón). Madrid, Siglo XXI, 2019.
- Fuentes, Carlos: *La región más transparente*. México, Fondo de cultura económica, 1958.
- Gerber Bicecci, Verónica: *En una orilla brumosa*. México, Gris Tormenta, 2021.
- Le Clézio, J. M. G.: *El diluvio* (trad. J. Pomar). Barcelona, Seix Barral, 2008.
- Marchán, Simón: *La metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*. Madrid, Siruela, 2008.
- Martínez, Juan Luis: *La nueva novela*. Santiago de Chile, Ediciones Archivo, 1977.
- Muñoz, María Teresa: *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación*. Madrid, Abada, 2018.
- Pera, Cristóbal: *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*. Barcelona, Acantilado, 2003.
- Preciado, Paul B.: *Pornotopía*. Barcelona, Anagrama, 2020.
- Rivera Garza, Cristina: *Había mucha neblina o humo o sé qué*. Barcelona, Random House, 2017.
- Rubio, Rosana: *El vidrio: fronteras y máscaras*. Madrid, Ediciones Asimétricas, 2019.
- Sánchez Ferlosio, Rafael: *Altos estudios eclesiásticos*. Barcelona, Debate, 2016.
- Savinio, Alberto: *Nueva enciclopedia* (trad. J. Pardo). Barcelona, Seix Barral, 1977.
- Torres, Elías: *Luz cenital*. Barcelona, COAC, 2005.
- Wittkop, Gabrielle: *Cada día es un árbol que cae* (trad. L. Vázquez). Madrid, Cabaret Voltaire, 2021.

