

APOLOGÍA DIAGONAL

Mauricio Pezo

La palabra “diagonal” proviene del griego, diagonios, término compuesto por dia (“a través”) y gonía (“ángulo”). En letras tal vez excesivamente llanas, una diagonal es el segmento recto que une dos puntos no consecutivos de un polígono o de un poliedro. Dado un polígono rectangular de aristas ABCD, sus dos diagonales posibles son AC o BD. Dado un poliedro rectangular de aristas ABCDEFGH, sus cuatro diagonales posibles son AG, BH, CE o DF. Materia burda para el geómetra es saber que el número de diagonales de un plano se establece restando sus proximidades y reiteraciones, esto es: $N_d = n(n-3)/2$, donde $n-3$ resuelve que no hay diagonales hacia sí mismo ni hacia sus dos puntos adyacentes y donde la división a $1/2$ resuelve que una relación AB es igual a BA, por lo que no cuenta. En tanto prisma geométrico, un edificio puede describirse al menos en dos dimensiones: según las

diagonales de los planos que confinan el espacio o según las diagonales del propio espacio confinado (equivalente a la diagonal volumétrica, algo así como una “triagonal”).

Hay dos proyectos de PRODUCTORA (curiosamente ambos pensados para ser construidos en China) que exploran un sistema formal aparentemente basado en estructuras diagonales planas (no tridimensionales). Y que sea sólo en apariencia, en su superficie, no debería ser casual.

Cada “proyecto chino” podría ser descrito como una planta girada respecto al formato (tanto de los límites del sitio como de la pantalla del ordenador o la hoja del libro), pero que en sí mismas siguen siendo estructuras rectangulares (tanto en planta como en sección). En ambos casos, la diagonal que establece el formato es meramente bidimensional y se desprende de un giro en 45°, esto es: el único ángulo

simétrico y equilibrado respecto al ángulo recto que organiza las compartimentaciones internas de cada pieza.

El proyecto para el Pabellón Mexicano en la Expo Shanghai (2009), consiste en una estructura abierta de 17 muros paralelos con 16 espacios intermedios. Los muros equivalen a planos abstractos. Más allá de la escueta representación para el concurso, es difícil imaginar estos muros con el peso físico de su materia constructiva. Parecieran diafragmas inertes, duros e inateriales. En estos espacios rectangulares, la densidad del interior no ocurre por el sistema murario sino por los matices de la sombra que arrojan los propios muros, los suelos elevados, las ramas de un árbol apenas descentrado, y sobre todo, por los muebles y objetos que atiborran la muestra. La totalidad del sistema no tiene recintos (no hay rincones) sino franjas programáticas; es una cadena de

estrechos corredores (aprox. 3m) fugados en sus extremos. No hay contención. Un segmento de exterior queda pautado regularmente junto a otro exterior, y éste junto al siguiente. Cada franja es un intermedio estrecho, algo incómodo, a través del cual se articula un recorrido más bien informal, en dos niveles. Los cruces entre franjas son siempre recortes puntuales de la continuidad opaca y abstracta del muro. La secuencia fue formulada, en oposición a la sala ferial hermética y oscura, como un recinto abierto y transparente, propuesto para subrayar la "relación visual" con el exterior. ¿Para ver qué? Un mundo festivo y provisorio de una feria que no hace más que reflejar su carácter temporal, no sólo su corta duración sino el propio paso del tiempo (y de la luz) durante el día y la noche. Similar al Pabellón de Van Eyck, en Arnhem (1965), o al Centro Nasher de Piano, en Dallas

(2003), el esquema de planos paralelos tiende a suprimir el carácter interior del espacio, su sobreexposición deja totalmente desnuda la extensión de la franja. Pero la lectura de esta planta apenas amoblada tiene una gramática radical que más bien recuerda los dibujos heliográficos de Ferrari; unos barrios de campo continuo, con desbordes informales de vida a la vez urbana y doméstica, íntima y colectiva, interior y exterior, artificial y natural. Aunque la simplificación neoplástica de la planta también podría remitir a los artefactos residenciales de Achizoom; paradoja de la serialización industrial, repetición y anonimato, una mecánica perversa que en su pura individualidad suprime cualquier vestigio de comunidad.

Casi como en una premonición literal del ejercicio compositivo, en la Villa para el Conjunto Ordos 100 (2008), la planta

cuadrada también se presenta seccionada en franjas diagonales. Aquí cada franja es un sólido autónomo y separado de las otras franjas. Ésta es una secuencia de 8 ejes que segmentan 9 franjas; 5 opacas o interiores y 4 transparentes o abiertas. Aquí también es inevitable leer las herencias: desde las Diamond Houses de los años sesenta, de Hedjuk, hasta los Tableau de los años veinte, de Mondrian. Pero a diferencia del Pabellón Mexicano, las distinciones entre una franja y otra no son planos sino volúmenes habitables (una suerte de línea gruesa). Tal vez como una manera de recuperar cierta escala doméstica, esta enorme casa quedaría fragmentada en pequeñas estancias. Acaso por pudor por el lujo asiático, se propone un sistema de rincones para una vida introvertida y laberíntica. Seguro debe haber lugares olvidados en algún rincón de la casa. No hay ventanas en el perímetro

de la planta cuadrada, el exterior es un perímetro ciego. Sólo hay ventanas “entre” las franjas; de este modo, las perspectivas son cortas, casi sin profundidad, y la ceguera es aún más crónica. Sólo hay fugas visuales en paralelo a las franjas, en aquellas situaciones de vida informal sobre terrazas o patios elevados. A excepción de los automóviles (cuya lógica es la de la infraestructura que queda puertas afuera), todos los muebles están alineados con los muros interiores. Así, la rutina queda regulada por el contacto con los espesores de cada muro de canto recto. Por lo tanto, el formato girado prácticamente no se percibe desde adentro. La delicada estratificación de planos esbeltos para una vida casi inmaterial, casi atemporal (y en ese sentido, más cercana al pabellón expositivo), en este caso, se robustece con bloques monolíticos de ladrillo; una masa pesada que se apila en

cuerpos paralelos y truncados abruptamente en sus extremos, como si de una mutilación de guillotina se tratara. Imaginar el preciso detalle de la equina exterior, afilada y punzante. Tal vez con pequeños trozos de ladrillo quebrado por los golpes de su fabricación o erosionados por el viento árido. Una arista que no sólo resume el conflicto de la composición formal sino que, indefensa en su agudeza, deja en evidencia su lógica conceptual; la expresión de cierta hostilidad contextual.

No por nada, en ambos proyectos la secuencia de franjas tiene una sección inclinada. Con este recurso formal se establece un efecto visual de distorsión de la perspectiva. Una ilusión que dilata o comprime la fuga según el punto de vista. Se podría hablar, entonces, de una doble polaridad; por un lado la perspectiva y por el otro la continuidad. La rigidez y monotonía del esquema supone una experiencia reversible.

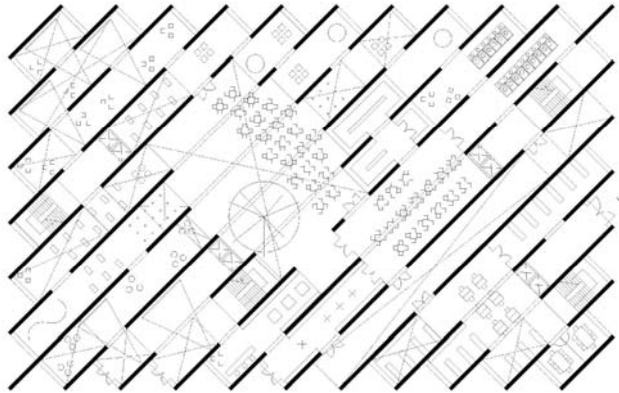
Apertura y transparencia para la aproximación lateral (paralela a los muros); opacidad y separación para la aproximación frontal (perpendicular a los muros). Pero a diferencia del recorte agudo del perímetro de la casa, la planta del pabellón no hace más que sugerir un sistema de diagonales especulares: a cambio de un trazado en diagonal lo que aquí ocurre es una disposición ortogonal flanqueada por un perímetro en zigzag (de recortes rectangulares).

Como sea, con diagonales en punta o en endentado recto, ¿por qué girar la planta? ¿Por qué subrayar tediosamente este desajuste entre interior y contorno? ¿Es acaso para olvidar que allí donde estas piezas se instalarían la calle no es más que una ficción, un artilugio funcional para un contexto sobrepasado por los excesos de publicidad y promoción? Tal vez esta estrategia formal no sea más que un recurso retórico,

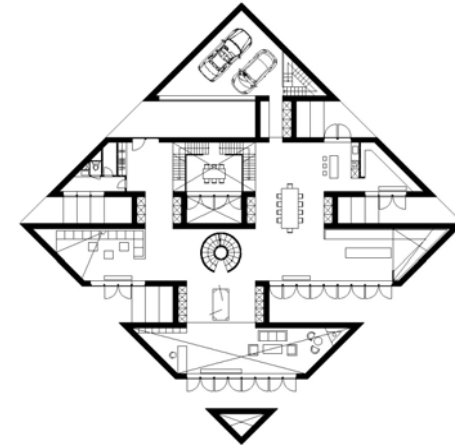
o más bien, apologético, para anunciar que los formatos en los que se inscriben las obras son producto de otros sistemas de eficiencia, tan distantes como irremediables, que operan según unas pautas dadas por un lote relativo al mercado.

Quizá la sentencia es simple: el arquitecto tiene todo el derecho de escapar de las circunstancias que le tocan y, en el mejor de los casos, de estar por encima de ellas. Es conciliador, y por cierto muy político, contextualizar las construcciones con los discursos y las operaciones de proyecto. Pero un pequeño grado de perversidad, algo de autonomía y de oposición, puede ser uno de los últimos recursos para sostener la integridad de una pieza arquitectónica. Sobre todo de aquellas que se insertan en territorios agotados por su propia vanidad.

* Mauricio Pezo, *Apología Diagonal*: texto publicado en el Libro n° 1 de PRODUCTORA, Editorial Arquine, México DF, México, 2012.



Productora, Pabellón Mexicano, Shanghai, 2009



Productora, Villa en Ordos 100, Mongolia, 2008