ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

Luz del norte

Verónica Orden
Director: Félix Solaguren-Beascoa del Corral
Departamento: Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidad Politécnica de Catalunya

Barcelona, julio de 2010

A todos los que me acompañaron
en este camino

Indice

Introducción 9

Poul Henningsen
el arquitecto de la luz 37

Hammershøi - Dreyer
la luz en el tiempo 55

Vilhelm Hammershøi
los grises 97

Carl Theodor Dreyer
el blanco 127

Car Petersen
texturas, colores y contrastes 167

Erik Gunnar Asplund
tradición y modernidad 195

Arne Jacobsen
líneas en el paisaje 227

La luz y las sombras 257

Bibliografía 273

Introducción

Horizonte en Copenhague

> “La difusa luz nórdica –que muestra los objetos entre neblinas y sin contornos definidos- es completamente distinta de la luminosidad que reina en el sur, con sus perfiles nítidos y sus sombras afiladas” [1]

Un horizonte gris, una vegetación abundante, extensas planicies, canales, ríos y mares disgregan una Escandinavia hecha de trozos, partida, fragmentada. Sin embargo el cielo que sobre ella se extiende la unifica. Un tamiz denso y heterogéneo conformado por nubes en constante movimiento, permite en algún momento el fugaz y esporádico paso de un rayo de sol o la simple contemplación de la luna.

Una cubierta en infinitos grises y con distintos grados de transparencia se despliega autoritariamente sobre estas tierras, ocultando casi de forma permanente el cielo real. La luz la atraviesa y llega al plano del desarrollo humano de forma etérea, como una neblina de color blanco intenso, con un carácter casi líquido que le permite derramarse sobre cada rincón, objeto, persona o edificio.

Una luz corpórea desdibuja todo lo que en esta región habita, un abrazo lumínico que, por intenso, destruye los límites precisos que el ojo recompone con cierto esfuerzo. Los colores pierden intensidad, todo adquiere una realidad blanquecina. Los relieves disminuyen por efecto de las sutiles sombras, apenas insinuadas y sin límites contundentes.

Estas características particulares pueden verse plasmadas a través del arte en lienzos, películas, escritos y obras arquitectónicas.
La sensibilidad de algunos artistas a esta realidad imprecisa, a este cielo prohibido y a esta invasiva luz del norte, fue, en algunos casos, el motivo elegido para recrear su arte.

Vilhelm Hammershøi, Carl Theodor Dreyer, Carl Petersen, Erik Gunnar Asplund, Poul Henningsen o Arne Jacobsen no ignoraron estas cualidades de su tierra.

---

1 Sverre Fehn, Cuentos de los fiordos, A&V Monografías Nº 55, Escandinavos, Arquitectura Viva, Madrid, setiembre 1995, pág. 76

Puertas abiertas (interior con mujer de negro en una silla blanca, Strandgade 30), 1900, Vilhelm Hammershøi.

De diferentes formas incorporaron esta luz a su obra, en ocasiones exagerándola, intentando controlarla y a veces simplemente entregándose a ella y permitiéndole que las invada, que las haga suyas, imprimiendo con luz un sello nórdico.

Hammershøi retrató esta luz, tan intensa como indiferente a lo que ilumina, como protagonista de su obra. En sus interiores sobrios y casi vacíos, permite que la luz se adueñe de ellos, los posea de forma onírica, generando la sensación de un mundo irreal. Su infinita gama de grises se funden imperceptiblemente, materializando transiciones suaves.

Los grises constituyen tanto los objetos, como las luces y las sombras. Sus tenues variaciones se despliegan en los lienzos, en donde las líneas son imprecisas, no dibujan los contornos de las siluetas, sino que son delimitadas por otra tímida tonalidad de gris que solo sirve para preceder la llegada de un nuevo gris. Los grises se presentan como la abstracción del color.

Sus ventanas, amplias y generosas, permiten el paso de la intensa luz que, una vez dentro licua los objetos, las puertas y la figura femenina que de forma esquiva se pasea en esta casa. Esta mujer da la espalda de forma obstinada al intruso que entra en su casa y se pasea libremente por las piezas casi desnudas.

Pintó una y otra vez la misma puerta, la misma ventana, la misma mujer[2], con variaciones casi imperceptibles a primera vista. Las diferencias se encuentran en las luces y las sombras, ya que las pinturas las realizaba en distintas horas del día y distintas épocas del año, otorgándole un carácter particular a cada una de sus obras. Las sombras y la luz de la mañana o de la tarde, descubren o esconden ciertos rasgos de esos interiores, y del rostro femenino, poniendo en evidencia su vulnerabilidad y la intención del autor en cada pincelada.

Las ventanas en esta región son a veces duplicadas para proteger el interior del hostil clima exterior. El ancho del muro es un fuelle entre dos vidrios en el que la luz no queda atrapada, su extraña intensidad le permite ingresar y desfigurar los límites rígidos que sabemos que poseen los objetos, después de una revisión táctil.

Desde el exterior los cristales, siempre ubicados en el plano exterior, parecen blancos. La luz resbala por las fachadas y la textura vítrea parece atraerla y

2 Ida Ilsted, su esposa, es la mujer que recorre las habitaciones de la casa y es retratada en cada una de ellas, con actitud introspectiva. También realizó retratos del rostro de Ida en los que la única variación era la incidencia de la luz.

Copenhague

conservarla sobre ellos.

La luz imantada materializa una especie de velo, protegiendo los interiores de las vistas ajenas. El blanco de las ventanas encandila, y aparecen reflejos que pueden semejarse a un tímido rayo de sol, desde el nivel de la acera.
Desde el espacio urbano estos cristales son luces, brillos, pantallas blancas sin sombras y con una mínima insinuación del interior que iluminan.

La onírica luz de Hammershøi invade también sus exteriores y sus pinturas de arquitectura, creando un particular clima, que constituyó la principal inspiración para el cine de Dreyer.

La manipulación de la luz del norte en el cine de Dreyer, genera ambientes interiores oprimentes o espacios etéreos, exteriores a contraluz en los que los personajes luchan para no ser disueltos por la intensa luminosidad sobre la cual se recortan, o exteriores apacibles en los que las figuras se disgregan y casi funden con su fondo.

Estas mismas situaciones se presentan en los lienzos de Hammershøi, árboles oscuros se recortan sobre un blanco penetrante e invasivo, o un tranquilo horizonte en el cual el límite entre el cielo y el agua, o entre el cielo y la tierra no se distingue claramente. El cielo se presenta como una película en blanco y negro, un telón plomizo que materializa la continuación del soporte horizontal.

Las ventanas en Dreyer también son elementos imprescindibles en sus composiciones. A través de ellas permite en ocasiones la descuidada intromisión de la luz exterior como señal de un milagro[3] que ocurrirá de forma inminente, o como medio para desarrollar un *flashback*[4].

La iluminación artificial es utilizada como símbolo, velas que acompañan la mirada introspectiva de uno de los personajes que al llegar a una conclusión las apaga, o una vela ubicada junto a una ventana como para no modificar la ubicación de la fuente de luz diurna durante la noche.

---

3 Ordet, 1955. Una luz extremadamente intensa penetra en la habitación en la que el milagro va a producirse, mientras en el resto de las habitaciones la luz es tan poca que es necesario encender las lámparas.

4 Gertrud, 1964. Los recuerdos de los primeros encuentros de Gertrud con su amante, son expuestos a una luz resplandeciente que se mantiene constante tanto en las escenas interiores como en las exteriores.

Ordet, la palabra. Carl Theodor Dreyer, 1955

Lámparas en primer plano permiten adivinar el compromiso de los personajes que junto a ella componen el fotograma, viéndose o no bañados por la luz que de ellas surge.

Poul Henningsen, el arquitecto de la luz, partió de la calidez de la iluminación del fuego y de su experiencia a la luz de las lámparas de petróleo para modificar la calidad lumínica de la bombilla eléctrica.
Una luz cálida era la buscada por Henningsen en contraposición a la frialdad del blanco, lo neutro de la luz diurna podía modificarse para vivir de noche otra realidad. Crear la posibilidad de percibir la nocturnidad de otro modo.

Modificar la percepción de la luz artificial a través de texturas, colores y formas, fue el tema que lo ocupó a lo largo de su vida.
Las formas geométricas puras fueron modificándose en función de los estudios que realizaba en cuanto a la reflexión de los haces lumínicos. PH hablaba de luminosidad lógica, decía que sus lámparas sólo podían iluminar de un modo perceptiblemente lógico.

La luz, en sus diseños, tenía la misma importancia que las sombras que se podían generar, esa era la norma básica a cumplir para evitar el deslumbramiento. Es así que la fuente de luz quedaba oculta en sus diseños tardíos, al igual que ocurría con el sol desde el suelo escandinavo.

Pantallas y tamices modificaban la luz que acompañaría la vida cotidiana.
Su búsqueda fue siempre la de una luz más cálida, menos blanca, más parecida a la luz del sol que, si no era posible disfrutarla durante el día, era posible recrearla durante la noche.

Las lámparas eran diseñadas como cajas contenedoras de luz a semejanza de la arquitectura. Planos, curvas, distintas materialidades, texturas, colores y acabados por los que la luz resbala creando el espacio y revelando la propia existencia de estos objetos que la moldean, la tocan, la manipulan.

Cajas pequeñas abiertas, quebradas, descompuestas en planos para permitir que la luz salga de su interior. Cajas enormes horadadas para que la luz del día penetre en ellas a través de figuras geométricas puras. Ambas cajas permiten iluminar y crear el entorno, el afuera o el adentro dependiendo de la escala.

Louvre, Poul Henningsen

La nostalgia por la luz cálida del Mediterráneo, se plasma en la arquitectura clásica nórdica. El Museo Thorvaldsen[5] quizás sea el ejemplo más explícito. Una estricta simetría rige la morfología del edificio, un patio central rectangular ilumina los corredores, y una serie de habitaciones pequeñas y separadas entre sí por medio de muros de espesores descomunales rodean el perímetro.

Sus colores exteriores tomados de la arquitectura griega, y sus enormes ventanales acorde con la escala urbana que lo rodea, son modificados en el interior con intenciones claras y concretas. El tratamiento de las ventanas interiores es completamente diferente, adoptando una escala más íntima y asimilable para el visitante.

Los grandes vanos de la fachada principal, en la cara interior del edificio, están interrumpidos por un dintel que separa la puerta de la ventana, modificando así su escala. Esta discriminación entre puerta y ventana se enfatiza con el uso del color de las jambas de las aberturas. Las jambas de las puertas mantienen el mismo color que las paredes sobre las cuales los vanos se recortan, y en cambio, las jambas de las ventanas sobre ellas ubicadas son azul intenso, que contrasta con el ocre de la bóveda que las contiene.

El color es utilizado para modificar la calidad de la blanca luz del norte. El uso de este recurso es constante en todo el edificio, pero sólo en estas ventanas correspondientes a la fachada principal el azul es el color elegido. La luz atraviesa el marco azul como si de un cielo mediterráneo se tratara.

Este recurso de colorear las jambas de las ventanas intenta modificar levemente la tonalidad de la luz, también fue utilizado en la Jefatura de Policía de Copenhague, Politigården[6]. En esta obra, las ventanas interiores, se pueden encontrar ubicadas a una altura convencional o pegadas al techo, pero las jambas son igualmente coloreadas. A veces es un verde grisáceo en composición con las puertas cercanas, pero en otros sectores del edificio alcanzan la intensidad de un rojo puro, el color del fuego.

El cielo azul que refleja el mediterráneo se retrata en la bóveda de cañón de la planta baja del Museo Thorvaldsen. Es un cielo azul intenso, brillante, e incluso tiene estrellas blancas pintadas en él. Tanto el color del cielo como la contemplación de las estrellas, son dos fantasías para la ciudad en la que el Museo se implanta.

---

5 Copenhague, Gottlieb Bindesbøll, 1848.

6 Copenhague, Hack Kampmann, 1924.

Interior, Museo Thorvaldsen, Bindesbøll, 1848

Los colores son los protagonistas de los espacios. Sin prejuicios se mezclan azules, verdes, ocres, rojos, violetas, creando un mundo de fantasía completamente ajeno al exterior blanquecino en el que se encuentra.

El patio central presenta un jardín tatuado en sus muros, las palmeras flanquean las aberturas más importantes. En él los colores también son intensos verdes, ocres anaranjados y azules grisáceos; sin embargo se apagan. La *grisaille*[7] del cielo que materializa su cubierta y el blanco despiadado de la luz que en el patio se inmiscuye, desvirtúan el mundo de fantasía creado por Bindesbøll, manteniéndolo siempre en el interior de su obra.

Lo mismo ocurre en el Museo de Faaborg[8], diseñado por Carl Petersen, y en lo expuesto en sus tres conferencias "Texturas", "Contrastes" y "Colores" [9].
Con un extremo respeto este pequeño Museo se emplaza en la ciudad de Faaborg, relegando el juego de las percepciones al interior del mismo, sin importunar de manera alguna al entorno urbano que lo contiene y adaptándose orgánicamente al terreno existente, prescindiendo así de las simetrías axiales estrictas.

La luz es, también en esta obra, pasada por el tamiz del color para ser modificada, para generar una sensación de calidez propia de otras latitudes. Rojos, azules, ocres, invaden las salas de exposición y sobre ellos se recortan las obras expuestas. Para Petersen la luz es la fuente del color, en ella todos los colores están presentes.

Las sombras generadas por leves separaciones entre elementos arquitectónicos o por una sobria molduración, así como por elementos de transición entre el exterior y el interior, se refieren a lo expuesto en "Contrastes", generando precedentes para la evolución de la arquitectura nórdica.
Un especial cuidado de las sombras permite dar volumen a lo que esta luz pretende hacer que parezca bidimensional.

Las texturas de los distintos materiales y sus acabados, definen para Petersen la solidez de las formas arquitectónicas. El mármol, el yeso, un mosaico multicolor, la madera, se comportan de diferente forma frente a la luz, la cual puede penetrar levemente en cada uno de ellos, incorporándose a su realidad o siendo rechazada bruscamente, adquiriendo fuerza a través de la reflexión.

---

7 Estilo de pintura monocromático, en gamas de grises.
8 Ciudad en el centro de Dinamarca, en la isla de Funen.
9 Conferencias dictadas por Carl Petersen entre los años 1919 y 1924.

Iluminación calle Copenhague

El granito de las calles, los cristales de las ventanas, los ladrillos de las fachadas, el metal de la iluminación urbana, el blanco de la luz del norte que contiene al espectro completo de los colores de las ciudades escandinavas, están presentes en las conferencias de Petersen.

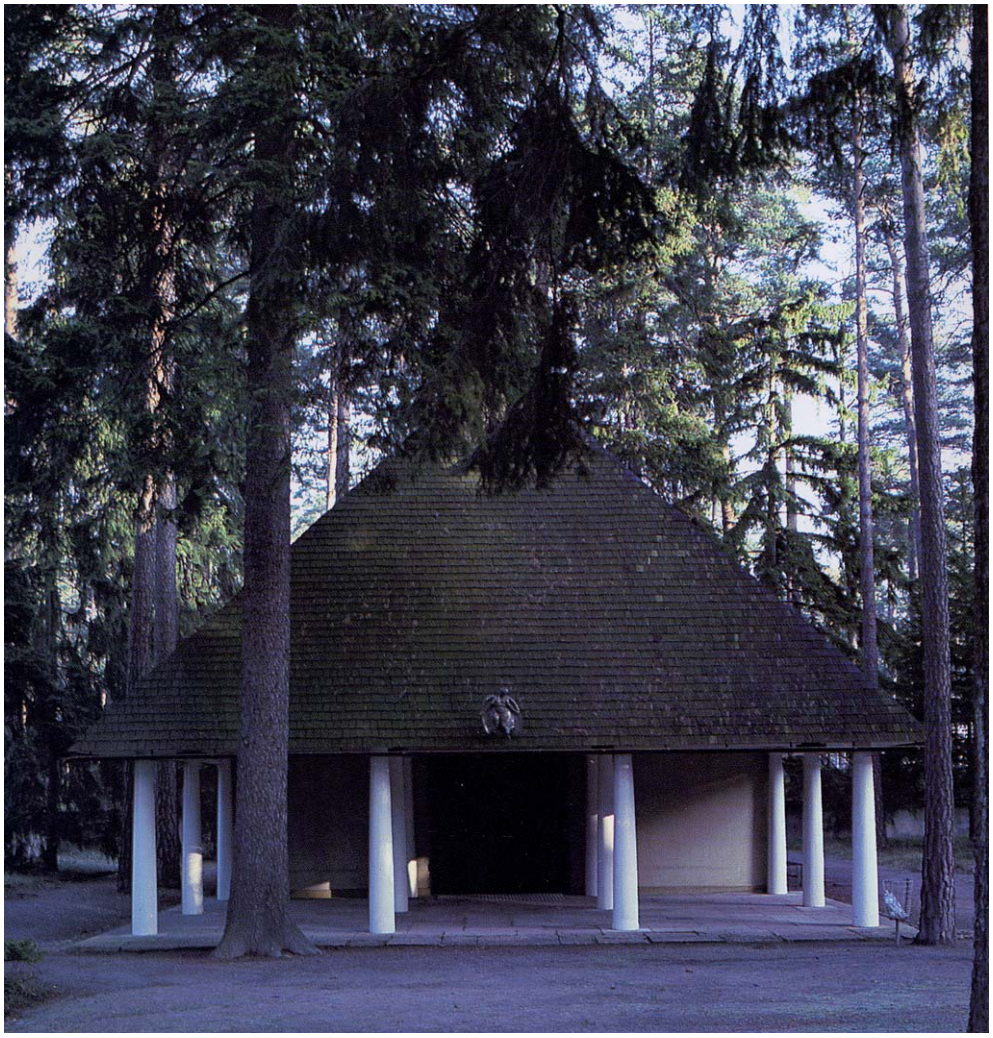
La meta de crear mundos ilusorios en las obras de arquitectura nórdica, también incluye a Erik Gunnar Asplund.
El cine Skandia está lleno de guiños para el visitante que lo recorre. Las puertas de escala humana contenidas en puertas gigantes de carácter escenográfico, materializan dos escalas, como ya lo había realizado Kampmann en Politigården, en las puertas que rodean el pasillo circular que delimita el gran patio central.
El techo pintado de un azul profundo recreando un cielo mediterráneo nocturno, sobre el cual quedaría suspendida la iluminación artificial de la sala; esferas de luz, estrellas gigantes flotando en el interior del teatro.

En el centro de la ciudad de Copenhague, la iluminación urbana genera una sensación semejante. Si bien las lámparas son metálicas y visibles, se encuentran flotando sobre las calles, sujetas a las fachadas de los edificios por tensores casi invisibles durante el día al recortarse sobre el denso cielo gris.

Durante la noche, al cielo de Copenhague lo constituyen las nubes, esa cubierta autoritaria que no permite, salvo rara excepción, la contemplación del cielo con sus estrellas y su luna. Sobre este cielo negro profundo se recortan las estrellas artificiales, acompañando en líneas rectas el eje de los trazados de las calles, adaptándose a la trama urbana. Un duplicado del trazado de la ciudad realizado con luz desde las alturas, es lo que conforma el sistema estelar danés.

Asplund fue el encargado de materializar a través de sus obras la transición entre tradición y modernidad. Combinando los motivos vernáculos con un método renovado y depurado, entra en la era moderna con la Exposición de Estocolmo de 1930.

El respeto al entorno, a las tradiciones constructivas nórdicas y a la sociedad que esta arquitectura representa, fueron los filtros por los que la modernidad europea atravesó, para llegar con características renovadas a estas latitudes.
Asplund transgredió sutilmente el clasicismo nórdico y el movimiento moderno, generando una arquitectura que reflejaba el cambio que se estaba produciendo.



Capilla del bosque, Erik Gunnar Asplund, 1920

La tradición se incorpora en la arquitectura de Asplund, lo vernáculo se aferra al territorio, el clasicismo lo rige y un interés en la incorporación de innovaciones genera los puntos de interés en su obra.

La Capilla del Bosque[10] es un claro ejemplo de enraizamiento de una obra arquitectónica a su entorno y a su tradición.
El clasicismo dicta las líneas que establecen su estricta planta, mientras que la elevación de la misma adquiere gestos particulares; las alturas son mínimas para permitir el paso bajo el enorme tejado piramidal, que parece aplastar las columnas de gruesas proporciones, a fuerza de resistir esa carga a lo largo del tiempo.

La Capilla se encuentra inmersa en el denso bosque y se mimetiza con los tonos oscuros de las sombras que la contienen.
Una espacialidad casi esférica aparece acompañada de la luz cenital en el final del recorrido, remarcando la función del edificio. Una cúpula de luz se materializa en medio de las sombras del pórtico de acceso y del bosque entero.

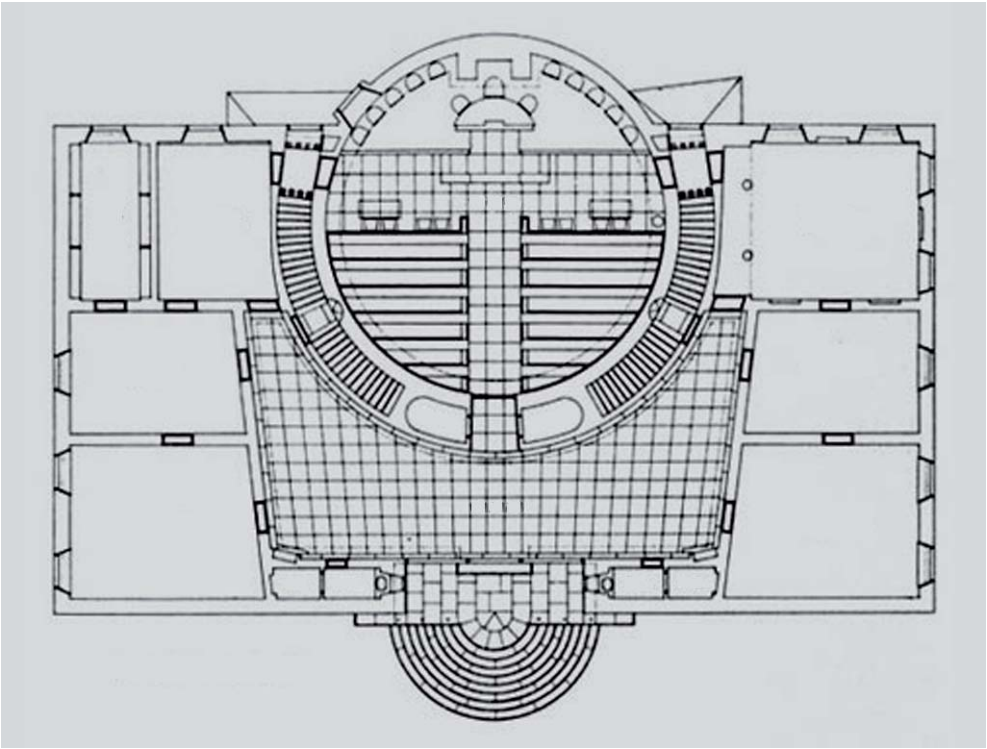
La luz y las sombras jerarquizan los espacios, establecen límites contundentes. La luz del norte materializa la forma pura, la cúpula, y las sombras dibujan las líneas rectas que la sostiene y delimita con precisión, el plano horizontal sobre el que se recorta.

En los Tribunales de Lister[11], Asplund crea una planta que ya no se ciñe a un clasicismo estricto. La simetría predomina tanto en las plantas como en la fachada principal, aunque la concepción de los volúmenes, uno rectangular y otro cilíndrico, que se deforman en sus divisiones internas para hacer posible la coexistencia, denotan una clara intencionalidad transgresora.
Esta simetría es dictada por el entorno, el trazado urbano enfrenta el edificio a la estación de tren, situada a varias calles de distancia.

El cilindro alberga la función principal, y en consecuencia posee una jerarquización espacial a través del manejo de la luz. Mientras el vestíbulo sólo se ilumina por la vidriera de acceso, la Sala de Justicia es inundada por una abundante luz que penetra desde la parte superior del cilindro, resaltando su centralidad, su introspección y su importancia funcional.

---

10 Erik Gunnar Asplund, 1920, Cementerio del sur de Estocolmo.
11 Erik Gunnar Asplund, 1922, Lister, Sölvesborg. Suecia.



Planta del Ayuntamiento de Lister, Erik Gunnar Asplund, 1922

Este volumen es visible desde el exterior en la fachada posterior, y se visua liza ya desde el vestíbulo; es el centro del edificio y el rectángulo se amolda a él, con las deformaciones que esto implica.
Juegos geométricos que en todas las ocasiones, son acompañados con el cuidado diseño de la iluminación.

La luz en la obra de Asplund jerarquiza los espacios, las funciones. Aparece al finalizar el recorrido y alcanzar el sentido mismo de su obra.

Siguiendo los pasos de Asplund, Arne Jacobsen se incorpora a la materialización de una arquitectura moderna adaptada a la geografía, cultura e historia escandinava; el movimiento es aceptado pero a través de una mirada crítica, lo que genera una arquitectura moderna particular que sólo cobra sentido al adquirir un fuerte carácter local.

Lo estricto, racional, genérico y gélido del movimiento moderno europeo es puesto a disposición de la tradición constructiva en madera, la relación con el paisaje circundante, y particularmente de cuidadas y controladas entradas de luz y a las sombras que los elementos arquitectónicos interiores generan.

La luz del norte se filtra en las obras escandinavas a través de aberturas diseñadas, huecos por los que la luz resbala creando cúpulas, muros, jácenas, que quedan delimitadas por la sombra que gana terreno progresivamente.
De la luz a la sombra hay una infinidad de tonalidades, curvas y planos; en definitiva, formas arquitectónicas.

Continuando el camino creado por Asplund, Jacobsen materializa la evolución de la arquitectura moderna en su tierra con su profusa obra. Jacobsen parte de las tradiciones arquitectónicas propias de edificios nórdicos y las adapta, las replantea, e introduce en su obra de forma renovada.
Como ejemplo se puede mencionar la transición entre el exterior y el interior al acceder a un edificio público nórdico. Asplund ensancha los muros que contienen las puertas de acceso, colocando servicios, para así generar la sensación de atravesar un muro de gran espesor. Jacobsen, reformulando esta tradición crea un espacio contenido en una pequeña caja exenta, generalmente de cristal, en la que el visitante se encuentra atrapado unos instantes antes de poder continuar su acceso y llegar al vestíbulo general del edificio.

Un espacio en el que la luz penetra naturalmente, atrás queda la luz exterior,

Vestíbulo del Banco Nacional de Dinamarca, Jacobsen, 1965-1978

y se nos presenta la realidad lumínica interior del edificio al que se ingresará. Un lugar de encuentro, de transición.

Este recurso se encuentra en el Ayuntamiento de Aarhus[12] y en el Banco Nacional de Dinamarca[13], aunque en este último caso el concepto de circulación, en este caso horizontal, es remarcado por tensores rojos que vinculan este pequeño volumen con la cubierta del edificio, a pesar de estar apoyado en el suelo. Estos tensores se repiten en la etérea escalera que se ubica en el extremo opuesto del vestíbulo del Banco, pero en este caso tienen función estructural, ya que la escalera se encuentra colgando. Dos circulaciones, una horizontal y otra vertical, dos ubicaciones opuestas en planta, pero con el mismo lenguaje para dejar clara constancia del concepto “a través de”, del que hablaba Petersen.

El concepto clásico de la diferenciación entre el basamento, el cuerpo medio y el remate del edificio está presente en la arquitectura de Jacobsen. Grandes volúmenes horizontales en oposición a otros de proporciones verticales, es el recurso cuando el emplazamiento y el programa lo permiten, como es el caso del Banco Nacional y el SAS Hotel[14].

Los volúmenes se encuentran exentos, las sombras son el medio utilizado para independizar las piezas que componen el juego morfológico. La concepción de la estructura independiente de los cerramientos, distintas materialidades y diferentes calidades lumínicas, devienen en una gran pureza de líneas rectas, sin interrupciones, cuerpos perfectamente recortados contra el cielo gris espumoso y etéreo de Copenhague.

Esta diferenciación en las proporciones se ve enfatizada por el diseño de las ventanas, el modo en que la luz entra en estos volúmenes e incluso la ausencia de ellas, como ya hizo Asplund en el basamento de los Tribunales de Lister.

El volumen horizontal remarca su independencia del suelo por medio de una planta baja totalmente acristalada y levemente retrasada, motivo por el cual una sombra lineal lo delimita de forma constante en todo su perímetro, el volumen vertical lo hace del horizontal a través del mismo recurso: una limpia y cuidada sombra, que oculta la continuidad arquitectónica entre ambos volúmenes.

---

12 Arne jacobsen, construido entre los años 1938-1942, Aarhus, Dinamarca.
13 Arne Jacobsen, construido entre los años1965-1978, Copenhague, Dinamarca.
14 Arne Jacobsen, 1960, Copenhague, Dinamarca.

SAS Hotel, Jacobsen, 1960

La torre se separa completamente del zócalo e incluso gira su eje longitudinal con respecto al del basamento, remarcando todo lo posible la independencia de las partes.

El cuerpo horizontal posee un sistema de ventanas ininterrumpido que resalta aún más su horizontalidad. El cuerpo vertical, a su vez, es resuelto con un elegante curtain wall en el que el entramado metálico es más denso verticalmente, mientras que en el sentido horizontal se divide en sus mínimas partes para permitir que en cada habitación se pueda abrir las ventanas a la ciudad (cristales fijos y practicables).

El curtain wall del SAS busca una cierta mímesis con el cielo danés, al poseer un color levemente gris verdoso en sus cristales, que reproduce sutilmente las nubes con las que convive. Además, el efecto de reflexión de los cristales en las ventanas, que ya se ha mencionado, está también presente en esta ventana gigante, en la cual se imprime la realidad grisácea del cielo nórdico; un gran espejo mate que reproduce el cielo sobre el cual se recorta, suavizando su impacto visual y minimizando al máximo el concepto de fondo y figura.

El remate del Hotel es un plano ciego con las siglas de la aerolínea, aquí no hay sombra alguna para despegarlo del desarrollo del edificio. Se trataría de un exceso, ya que al presentarse el desarrollo como una porción del cielo escandinavo en el que se ha plasmado una retícula, el plano opaco del remate, aparece flotando y por su tonalidad oscura, asociado visualmente al bloque horizontal conformado por las plantas baja y primera.

El “aire” independiza de forma contundente los grandes volúmenes que conforman sus edificios, se multiplica y se convierte en un recurso repetido al momento de liberar a cada uno de los elementos que lo componen, en algunos casos hasta los mínimos detalles. En el Ayuntamiento de Aarhus las columnas son piezas blancas, cuyas aristas redondeadas hacen que la luz resbale y las vaya dibujando a medida que se las rodea.
Los límites de la planta cruciforme evitan lo preciso en sus bordes verticales, mientras que antes de llegar a los planos horizontales se recortan de forma abrupta.

La función estructural se encuentra en el alma de la misma, retrasada del prisma blanquecino que se ha mencionado; el color oscuro vincula los forjados, materializando en los lugares que se encuentra a la vista, a las sombras que despegan a las partes, que mantienen a los elementos limpios y desvinculados del conjunto.

Columna, Ayuntamiento de Aarhus, Arne Jacobsen, 1938-1942

De forma opuesta en el Ayuntamiento de Goteborg[15], las columnas se vinculan a las jácenas a través de capiteles triangulares simples y de poca altura. Las aristas continuan redondeadas, invitando al espacio a fluir y no diferenciar de forma contundente las diferentes duperficies de su morfología.

La pureza de líneas es una constante en la obra de Jacobsen, no permitiéndose licencia alguna. Los elementos son siempre independientes, ya sean estructurales o de cerramiento.

Las casas[16] se despegan del plano horizontal sobre el cual se asientan, las cubiertas se independizan del desarrollo de los edificios y las divisiones verticales se despegan de los planos de fachada con un único recurso: el manejo de la luz y la sombra.

Los cristales son en la mayoría de los casos los encargados de materializar estos cortes abruptos. El comedor de Saint Catherine's College[17] plantea un juego lumínico que si bien puede verificarse en muchas de sus obras, aquí se ve enfatizado por la forma que los cristales presentan.
Un cristal zigzagueante mantiene separadas de forma constante la cubierta y las jácenas de canto que la sostienen de los planos verticales de fachadas. Estas enormes jácenas obligan a los cristales a plasmar un recorrido de dirección cambiante, simulando que tanto ellas como la cubierta, descansan sobre el cerramiento vítreo.

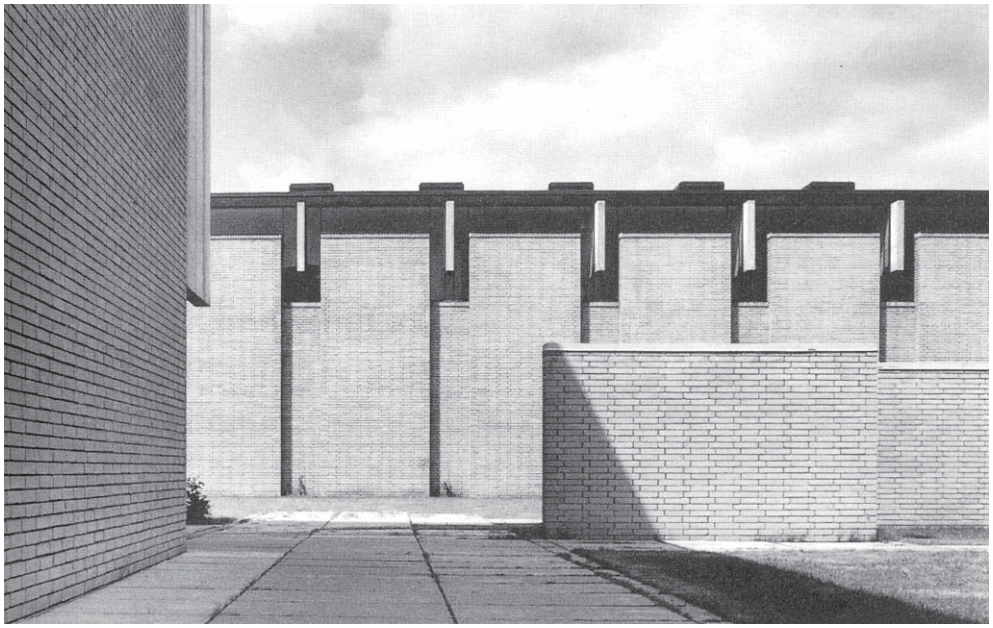
La anti-tectonicidad de esta fachada se remarca por el hecho de que durante el día los cristales se ven oscuros frente al blanco de los muros; mientras que de noche la iluminación interior se revela sorpresivamente como el sostén del conjunto. La luz y la sombra como sostenes estructurales invierten su función desde el interior: de día sostiene la luz y de noche la sombra.

Crear un mundo en que la combinación de la luz y lo opaco genera todas las variaciones posibles de grises que equivalen a los distintos colores, no se parece en

15 Ampliación del edificio original realizada por Asplund entre los años 1934 y 1937

16 Se puede mencionar las Viviendas Hansviertel en donde una pieza horizontal continua cuya función es la ventilación, despega la cubierta de las carpinterías, y un leve retranqueo separa la vivienda del suelo. La Casa Kokfelt presenta dos muros ciegos que despegan a la vivienda propiamente dicha del suelo, conformando un garaje, el cual se retrasa del plano de fachada generando una sombra ya no tan sutil. Lo mismo ocurre en la Casa Siesby, pero aquí el retranqueo de la parte ciega es aún mayor, generando una sombra más importante. Asimismo, el voladizo se ubica sobre un terreno con importante pendiente, remarcando aún más cada una de las partes: apoyo, basamento ciego y desarrollo de la vivienda propiamente dicha.

17 Arne Jacobsen, 1960, Oxford.



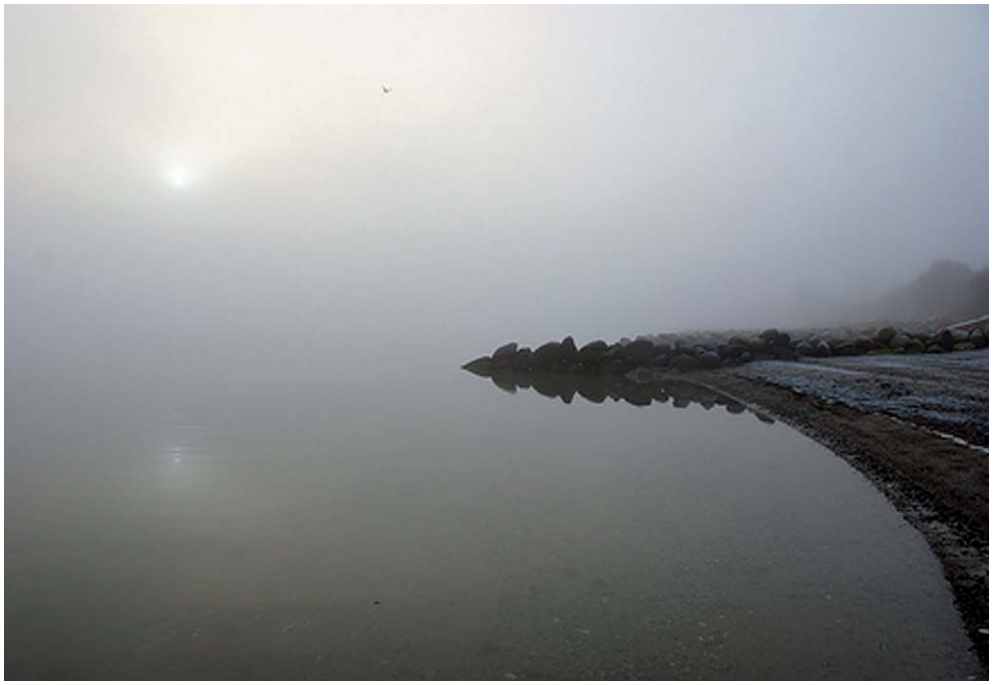
Saint Catherine College, Jacobsen, 1960

nada a crear en un paisaje en el que un baño solar dorado enfatiza la amplia gama cromática y recorta con límites afilados todos los objetos que encuentra a su paso.

La luz del norte no se opone a las tinieblas, sino a lo transparente, lo traslúcido. Todo ocurre entre la luz y el blanco. La luz es el resultado del blanco intenso, de la fundición completa y perfecta de la totalidad de los colores.

Lo etéreo toma forma en los objetos y la solidez se refleja en esta particular luz que al inundar los espacios con su fuerte presencia, hace prescindible a cualquier objeto que pretenda habitarlos. Las sombras quedan así relegadas a una mera insinuación, cobrando fuerza sólo si se las considera parte de la iluminación. Las sombras sólo son el lugar donde la luz se detiene.

La arquitectura queda así obligada a controlarla, una caja que se abre cuidadosamente para permitir el ingreso de esta invasiva luz. Un especial cuidado en el diseño de estas aberturas es imprescindible si se desea preservar al espacio arquitectónico de lo onírico, lo irreal y lo exageradamente blanco.
La cantidad de luz que ingresa se limita, se la colorea haciéndola reflejarse en muros de color o acabados de madera, se la dirige hacia la función principal del edificio o generando simbolismos arquitectónicos.
Lo sobrio y minimalista de los artistas que se han mencionado es intencionado, la luz llena sus pinturas, sus paisajes cinematográficos, sus objetos y su arquitectura.
La densidad de la luz del norte compensa la desnudez que caracteriza a sus obras, la vacuidad no tiene lugar en la realidad nórdica.



Poul Henningsen
el arquitecto de la luz

Sin título, Kåre Tveter

> “En invierno, la luz del día no puede evitar la rojiza luz de la puesta de sol que nos gusta en la luz de la sala y que tiene el mismo color que el fuego; la primera lám para del hombre”[18]

Los puntos cardinales constituyen desde siempre el sistema referencial para llegar a destino. Ejes cartesianos cuyo punto principal se determina, en el hemisferio norte, trazando una perpendicular a la línea de horizonte que pase por la Estrella Polar. El norte, determinado por la posición de las estrellas, las sombras que los objetos proyectan o por una brújula, es el punto de partida para establecer la posición en el mundo.

El norte templa el carácter humano; el viento, el frío y la debilidad de la luz solar hacen implacable la búsqueda del fuego. La llama rojiza y cambiante que descarga su calor en los rostros que la contemplan y hace que las figuras y los colores que baña, vibren como ella misma.

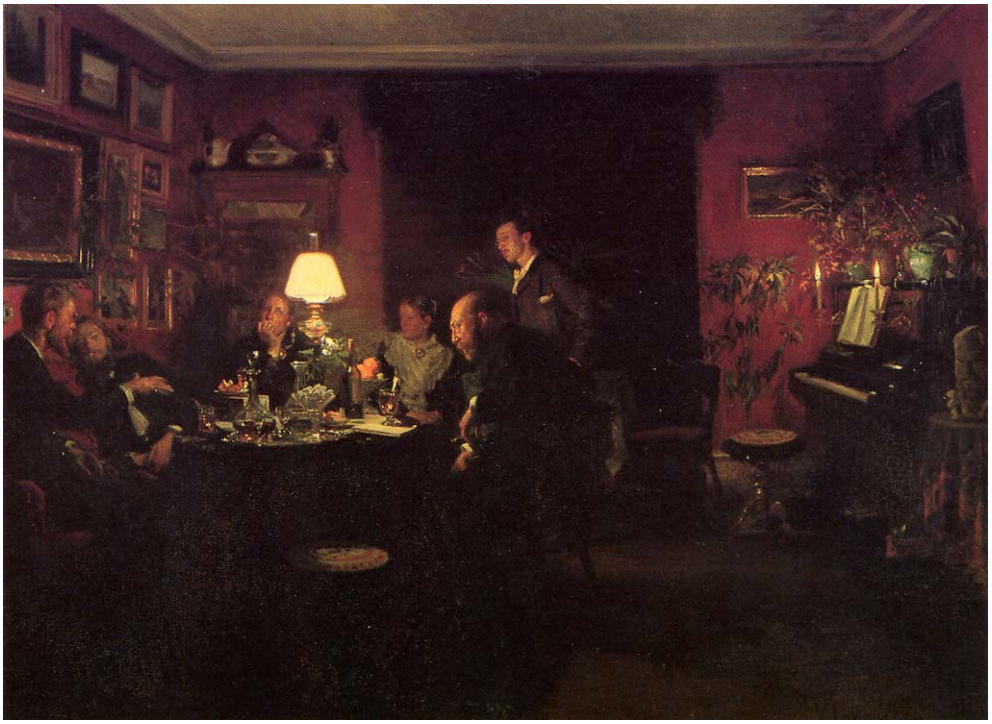
La luz del norte cubre todas las formas y todos los colores, unifica sin distinción, genera un mundo uniforme y armonioso. La diversidad desaparece, la luz constituye un velo que amalgama que homogeneiza y cohesiona al mundo nórdico.

Poul Henningsen, el ‘arquitecto de la luz’ dedicó su vida al diseño de una lámpara perfecta, un continente que no se limitara a la función concreta de iluminar. La intención era encerrar, rodear, dirigir algo inmaterial, efímero y disperso, sin privarlo de su magia. Lograr diseñar un envoltorio, una caja abierta que pudiera controlar y potenciar algunas de sus virtudes sin permitir que encandile ni que sus sombras oculten lo que se quiere ver.

Una luz inventada que refleje a una sociedad, a sus necesidades, la ‘luz artificial del norte’ intenta ser en las manos de PH mucho más cálida que la luz natural de estas latitudes.

---

18 Poul Henningsen, PH, Arquitecto de la luz, Transcripciones de vídeos realizados por PH, CA2L II.luminació, Lighting Consultants, Barcelona, 2003, pág. 7.



Aftenpassiar, Vigo Johansen, 1886

El color de la luz puede producir un efecto de frío o calor, por lo que es posible modificar la vivencia luminosa de la luz eléctrica controlando el tono luminoso.

El desafío de controlar y modificar la luz emanada de la bombilla eléctrica, fue su punto de partida; la nueva y práctica forma de iluminar las horas nocturnas de la vida cotidiana necesitaba de especial atención si no se deseaba perder la conocida calidad lumínica de las velas y las lámparas de petróleo.

"Sus propios ojos expresan cómo la luz eléctrica puede deslumbrar y parecer demasiado blanca y fría comparada a lo que él y todo el mundo está acostumbrado. Demasiada luz es perdida con bombillas que iluminan todo a su alrededor, sin ningún tipo de impedimento" [19]

La lámpara, al igual que la arquitectura, intenta colorear la luz blanca y otorgarle puntos de sol y calidez al modificar su coloración o tonalidad.
Las sombras son también controladas, se pretende crear sombras suaves, sutiles, sin bordes afilados, iguales a las que se presentan por la dispersa luz danesa en sus paisajes urbanos y en los interiores de sus viviendas, evitando siempre los fuertes contrastes.

"PH también destaca la importancia de cada transición de las superficies más iluminadas a las más oscuras, una relación que es vital si se desea que el ojo se encuentre a la vez contenido y a gusto" [20]

Las cajas arquitectónicas son horadadas para permitir el ingreso de la luz, se abren en puntos concretos, se relacionan con su entorno y la integran a su realidad de forma controlada. Cuadradas, rectangulares, circulares, con cristales enormes o repartidos, metálicas, de madera, en gruesos y antiguos muros, o en simples tabiques de madera, las ventanas imprimen en la masa arquitectónica la conexión con el exterior.

Durante el día, y desde el exterior, estos huecos son oscuras marcas indelebles en las obras, enmarcadas con molduras y formando parte de rígidas composiciones geométricas o con simple necesidad funcional.

---

19 Tina Jørstian, The PH Lamp, Three Curved Shades - The epitome of modern lighting, Poul Henningsen 1894-1967, Biographical notes on light, lamps, architecture and design, Louis Poulsen & CO, Copenhague, 1994, pág. 3

20 Mogens Voltelen, A question of light, Interview with Mogens Voltelen on PH's work with light,, Ibíd., pág. 8

Lámpara Alcachofa, Poul Henningsen, 1958

Desde el interior estas perforaciones son la luz, desde ellas cada ambiente adquiere su íntima realidad. La fuente de luz con forma geométrica pura se recorta sobre todo tipo de muros. Lo transparente o traslúcido aparece puntualmente sobre lo opaco, lo etéreo e impreciso sobre lo contundente e inamovible.
La luz resbala sobre estos paramentos en distintas tonalidades y genera distintos grados de sombras.

Las lámparas de PH parecen haber sido diseñadas a partir del mismo concepto, sólo que son cajas que se abren para permitir que la luz salga e invada el interior de una segunda caja que la contiene. Otro tipo de fuente de luz, con formas geométricas más amables que las ventanas, evitando los fuertes contrastes.
Curvas suaves, con distintas texturas y colores que se combinan para que la luz artificial resbale por ellas e inunde los ambientes que modifican o no su realidad con respecto a la del día.

PH comenzó su carrera colaborando en despachos de arquitectura. Junto a Kay Fisker y durante dos años plasmó con cierta severidad los postulados de Carl Petersen, entre los que se puede mencionar la limpieza de composición de las fachadas y la repetición casi infinita de un sistema de ventanas a lo largo de enormes bloques de viviendas.
Luego y en solitario, rompió esta rigidez de concepto haciendo visibles las escaleras desde el exterior y dividiendo así el edificio. Otro ritmo y otra escala rigieron a estos grandes bloques. En algunos casos, incluso dividió horizontalmente la fachada, estableciendo la variación en altura y con una escala mucho más pequeña que la horizontal, como es el caso del edificio de viviendas en Østebro[21].

PH utiliza las escaleras en las viviendas unifamiliares como medio para articular volúmenes, sectorizar plantas e imprimir jerarquía a estos espacios en los que las alturas son distintas y la función de circulación vertical los diferencia del resto, imprimiendo un carácter único y de monumentalidad.

La gradual transición de la línea curva a la recta, fue otro de los puntos en los que fijó su interés. La espiral concebida como una transición más que como una contradicción. Un giro de objetos en el espacio, ya se trate de escaleras, muros o pantallas que conformaban lámparas.
Y la luz, tanto natural como artificial, constituyó el tema central en los diseños de las viviendas. Diseñó las fuentes, las aberturas, la distribución, la intensidad, el color y las sombras de la luz del norte.

21 Skt. Kjeldsgade, Østebro, Copenhague, 1924.

Lámpara de prismas de cristal Stockholmsgade,1930

Con el tiempo, el desarrollo de su profesión se concentró únicamente en el intento de controlar la luz. PH creció con la lámpara de petróleo, cuya calidad lumínica se asemeja a la generada por el fuego, y su brusco encuentro con la luz eléctrica lo obsesionó. No pudo renunciar a la calidez de la luz que lo había acompañado a lo largo de su niñez.

"El paisaje, el clima y los ritmos cíclicos de las estaciones moldean el carácter humano. Y no cabe duda de que hasta los sentidos están afinados para los matices más particulares por el entorno en el que ha transcurrido la infancia" [22]

Los primeros diseños de PH corresponden a lámparas de prismas de cristal en las cuales las proporciones, el número de velas o bombillas y el tamaño general, son minuciosamente estudiados y mejorados en cada diseño posterior.
Un ejercicio único e infinito de diseño, retoma una y otra vez los mismos temas en cada uno de sus proyectos, evolucionando en una misma idea, en su 'ser arquitecto'.

De las lámparas de prismas de cristal, PH rescata aspectos que luego intentaría aplicar a sus diseños más modernos. La cromacidad de la luz se corresponde con la luz de una vela. La correcta distribución de los haces lumínicos, es decir una iluminación con igual intensidad hacia abajo, arriba y lateralmente, y por último la multiplicidad de fuentes de luz dentro de una única lámpara, permite que las sombras sean difusas y no se produzca un fuerte contraste[23].

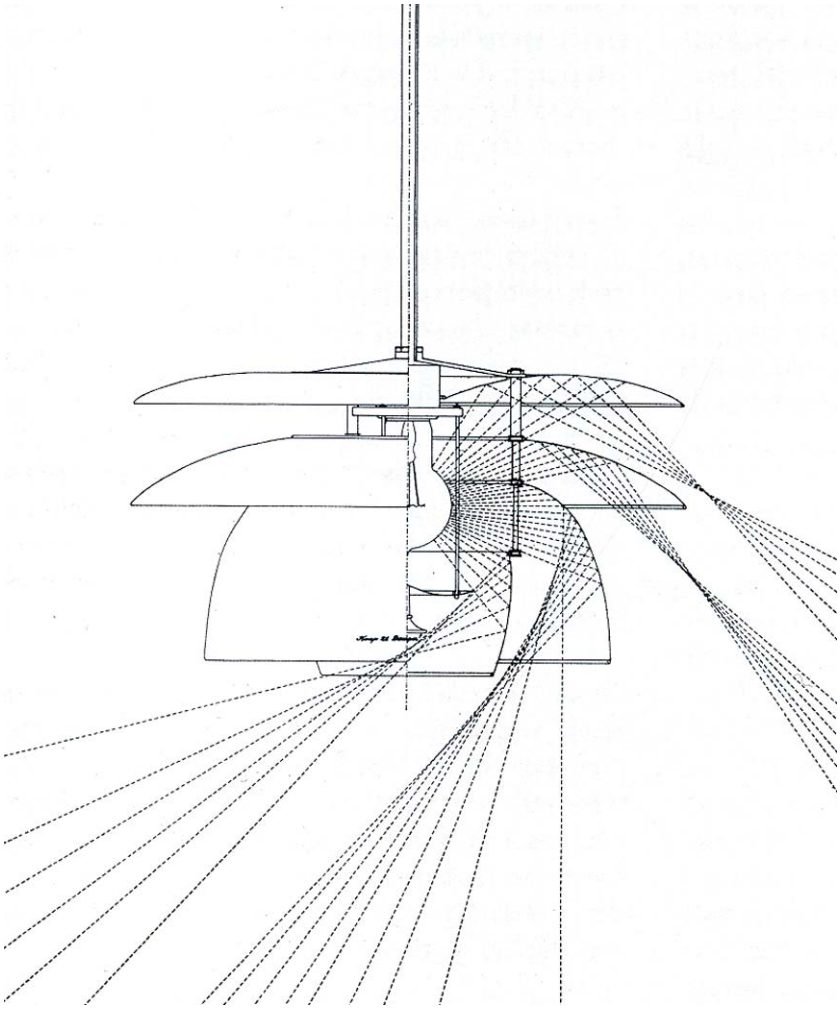
En el Salón de Exposiciones de Otoño, PH presenta un concepto totalmente nuevo: la línea visera. Un conjunto de pantallas blancas, concéntricas y colocadas horizontalmente, que permitían una reflexión difusa, es decir que la luz se esparcía en todos los sentidos.
Esta lámpara estaba compuesta por círculos cuyo límite exterior era un globo virtual, mientras en el interior sus límites respondían a un número ocho en tres dimensiones. Este límite estaba determinado por el concepto de 'línea visera': línea que une el punto exterior de cada pantalla con el filamento incandescente de la bombilla. Los laterales estaban abiertos, pero al superponerse tanto los distintos planos, la luz era reducida notablemente, como si se tratara de una persiana de lamas.

Esta lámpara emitía la misma cantidad de luz hacia arriba y abajo, mientras que lateralmente era oscura. Desde abajo la lámpara se veía oscura en su mitad

---

22 Juhani Pallasma, El silencio del norte, A&V Monografías 55, Op. cit., pág. 4

23 La lámpara Gasmann sea quizás, en este ámbito, su diseño más logrado. Fue diseñada en el año 1919, con cincuenta centímetros de diámetro y seis velas.



Estudio de distribución de haces lumínicos

inferior y completamente iluminada en su mitad superior, contrastes que no eran intencionados, sino aspectos que PH intentaría corregir al descubrirlos en su materialización.

La representación de los haces de luz emitidos y reflejados, así como su real distribución, era verdaderamente difícil de conseguir con dibujos en dos dimensiones. Se recurrió a la utilización de alambres de cobre que se tensaban para poder modificar sus trayectorias e intentar imaginar la distribución de la luz en el espacio.

En 1923 PH recibe el encargo del diseño de una lámpara para el Museo Thorvaldsen, de cuya rehabilitación se había hecho cargo Kaare Klint[24], después de la muerte de Carl Petersen.

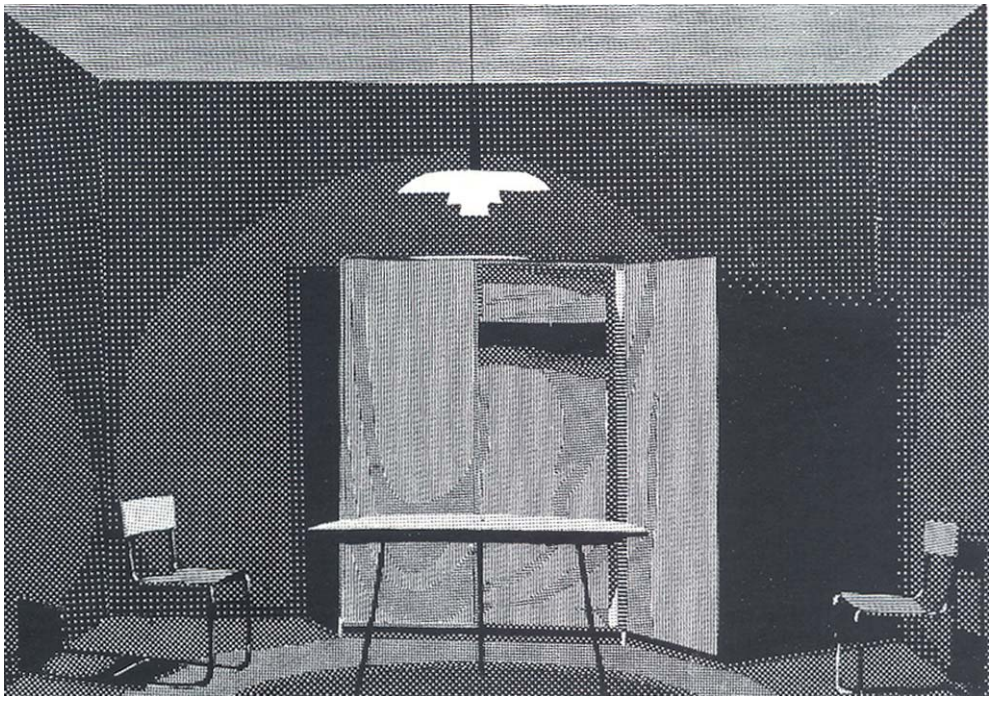
Para el diseño de esta lámpara, la curva matriz fue una elipse en lugar de una parábola, logrando de esta manera liberar la totalidad de la luz desde cada pantalla, evitando que ésta intercepte otra de las pantallas. Esto se debe a que todos los rayos de luz se cruzan en el segundo foco si el primer foco coincide con el filamento de la bombilla.

PH tenía la intención de que la luz se proyectase directamente sobre las paredes, evitando la reflexión repetitiva entre las pantallas. Es así que opta por un sistema de seis pantallas pequeñas, cuya base era la misma curva matriz. De este modo la luz pasa libremente por encima de la pantalla ubicada inmediatamente debajo. El haz de luz iluminaba los planos verticales en su altura total, y las sombras generadas eran suaves al ser proyectadas por haces de luz paralelos.

En 1924 PH crea una lámpara para la Exposición de París formada por pantallas que no coinciden con curvas geométricas puras. En este caso la curvatura de las pantallas surge como una consecuencia estrictamente geométrica que se relaciona con las direcciones del haz incidente y el haz reflejado. La finalidad era la correcta distribución de la luz.
Curvas que materializan la lógica de la reconstrucción del haz de luz. El ángulo de incidencia es igual al ángulo de reflexión, sin depender de la curvatura de la superficie que lo intercepta.

“La lámpara impresionará positivamente al ser vista desde abajo, que es

24 Kaare Klint (1888-1954) Arquitecto que trabajó en el diseño de muebles, repensando la historia y actualizando las formas a las necesidades modernas. Colaboró con Carl Petersen en el diseño de accesorios del Museo de Faaborg.



Estudio de distribución de la luz y las sombras de una lámpara PH, 1942.

como debe ser vista” [25]

El equilibrio entre la superficie iluminada y la que se encuentra en penumbra constituye la solución para evitar el deslumbramiento, es así que debe existir una zona aceptable en sombra si se quiere que la luz sea la adecuada.
Por este motivo es que intenta asociar las teorías del deslumbramiento de las lámparas de prismas de cristal con las ideas sobre el control de la distribución de la luz de las pantallas reflectantes.

“El deslumbramiento provocado por varias fuentes luminosas es directamente proporcional a la luminosidad de las fuentes luminosas y al tamaño y número de éstas, pero inversamente proporcional a la luminosidad de las superficies circundantes (el fondo), a la distancia a las superficies luminosas y el ángulo formado entre la línea axial del ojo y la línea que se dirige a las áreas luminosas” [26]

Elevando el número de pantallas de cuatro a ocho y haciendo que cada pantalla ilumine de tal manera que los rayos provenientes de la bombilla se reflejen en un ángulo de incidencia igual al doble que el de emisión, se obtiene la sensación de que existen varias bombillas pequeñas en lugar de una grande, evitando de esta forma el deslumbramiento. Así surge una lámpara basada en la teoría del deslumbramiento.

La lámpara “Globo” es la se que utiliza en la Exposición de París. Las líneas que dibujaban el pabellón de Kay Fisker eran implacables, rígidas y rotundas, constituyendo una arquitectura cubista.
Sin embargo PH no relaciona sus diseños con las líneas arquitectónicas de su compañero, para él la forma de sus lámparas está determinada por las especiales cualidades de la luz eléctrica.

“El sistema en conjunto da la impresión de función matemática” [27]

Esta lámpara logró la correcta distribución de una luz que poseía un color cálido debido a la utilización de bombillas especiales y un cuidado control en lo que se refiere al deslumbramiento, el fallo estuvo en las sombras generadas que se re

---

25 Poul Henningsen, Light years ahead: the story of the PH lamp, Louis Poulsen & CO, Copenhague, 1994, pág. 73
26 Poul Henningsen, Periodiske Meddelelser, 2/1936, publicado en Luminosidad Lógica, Poul Henningsen: luz y lámparas, Steen Jorgensen, Barcelona Edicions UPC, 2000, pág 13-15
27 PH, Light years ahead: the story of the PH lamp, Op. cit., pág 101. Comentario acerca del Pabellón incluyendo el mobiliario y sus lámparas.

Louvre, Poul Henningsen, 1957

cortaban con dureza.

El diseño se había basado en secciones verticales, dejando de lado las horizontales en las que el problema se hubiese visto claramente. La representación constituía una herramienta para diseñar y al mismo tiempo era la única forma de verificación de fallos, al no poder imaginar o conocer los comportamientos lumínicos de forma abstracta al tratarse de algo inmaterial y de tan difícil control.

La lámpara Globo deviene en una variación de lámpara facetada conformada por planos de cristal y bastidores metálicos. Las distintas posibilidades del vidrio a utilizar, permite controlar la distribución de la luz, su cromaticidad y la formación de sombras en función de los distintos grados de transparencia.

"Continuando la observación de Carl Petersen acerca del fenómeno del lustre del metal, PH sostuvo que las longitudes de onda más grandes en el final del espectro rojo, permite la interferencia necesaria para la reproducción de las texturas de las superficies" [28]

Del análisis de esta lámpara facetada y de la lámpara Globo, PH concluyó que ambos sistemas de pantallas tendían a cerrar el paso de la luz, generando interreflexiones, no teniendo importancia si las pantallas eran planas o curvas. En algún punto intermedio el ángulo sería el óptimo.
Con este concepto es que PH encuentra la curva sobre la que su definitiva lámpara fue construida: la espiral logarítmica. El filamento de la bombilla coincide con el foco de la curva y así los rayos de luz inciden siempre con el mismo ángulo.

La progresión geométrica que separa dos puntos en el espacio que posean la misma diferencia de luminosidad partiendo de un punto único de luz, es logarítmica. La luz decrece como una escala armónica y llena de matices de tonos grises al interceptar a una pantalla que ha sido dibujada sobre una espiral logarítmica, una suave transición que sólo es visible al abarcar una importante superficie de la misma.

La escala uniforme de grises se interpreta como algo armónico porque los saltos siempre tienen igual ritmo entre sí, tanto en la intensidad de la luz como en la distancia que los separa.

De la lámpara tipo faceta, PH rescata el tratamiento de las superficies, analiza las distintas posibilidades de acabados, colores, opacidad y materialidad.

28 Allan de Waal, From filament to fluorescente, Poul Henningsen 1894-1967, Op. cit., pág. 17

PH5, Poul Henningsen, 1958

La independencia de cada pantalla permite buscar en cada una de ellas un efecto diferente, con el fin de lograr la curva de intensidad luminosa más deseada en cada caso.

Finalmente, y previo paso por varios diseños de lámparas que permanecen hoy como clásicas[29], llega a la PH5, su diseño más logrado. Fue diseñada para ser colgada sobre una mesa a una altura relativamente baja y para contribuir de todas formas a la iluminación general de la habitación.

El color aparece en este diseño con la única función de colorear la luz emitida al ambiente. El interior del cono es de color rojo, y en conjunto con el reflector azulado otorga una tonalidad más cálida a la luz.
Las curvaturas están en función de las reflexiones lumínicas y los colores se hacen presentes para modificar su tonalidad. Nada en esta lámpara tiene origen en consideraciones estéticas. Toda ella es una conclusión de extensos estudios y de una cuidada lógica lumínica.

El objetivo fue siempre el de generar una luz indirecta, una luz que llegue a nosotros previo paso por una superficie especialmente diseñada para reflejarla.
Este juego de la luz con el objeto que la rodea intenta transmitirnos una vibración parecida a la que produce la llama de luz dentro de la antigua lámpara de petróleo. Así como es necesario aislar esta llama del ambiente general por medio de un cristal, para evitar que se apague o que vibre en demasía, es necesario agregarle a la bombilla eléctrica un juego de pantallas reflectoras, capaces de hacer que esta luz artificial vibre.

29 Septima (1927-1931), Hotel Marina, la lámpara de los jardines Tívoli (1949), lámparas con pantallas de papel (1943), La espiral (1943), Louvre (1957), Alcachofa (1957).

Hammershøi - Dreyer

la luz en el tiempo

Mujer en un interior, Vilhelm Hammershøi, 1901

> “Podía irse cuando quisiera, por supuesto, y también podía quedarse, acaso sería hermoso ver si la luz del sol iba subiendo por la pared, alargando más y más la sombra de su cuerpo, de la mesa y de la silla, o si seguiría así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto, como ella y como el humo inmóviles”[30]

Tanto el cine como la pintura nos invitan a la contemplación, pero sin embargo de formas muy diferentes. En tanto que frente a una pintura podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas, frente a un plano cinematográfico esto nos resulta imposible. Apenas lo hemos registrado, ya ha cambiado.

La imagen pictórica se presenta como una totalidad, se expone a la lenta exploración de la mirada, mientras que la cinematográfica deriva de un montaje donde el sentido llega en segunda instancia y desde fuera, como un compuesto de elementos diversos.

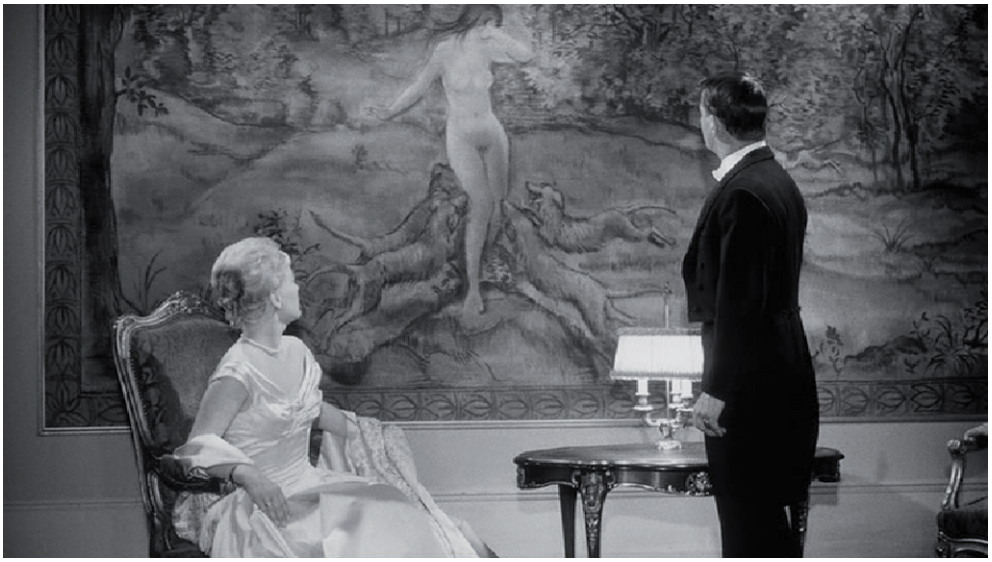
La pintura tropieza con el imposible de figurar el tiempo y una estrategia para solventar este problema fue la de apuntar a una representación más completa, es decir la secuencialidad. Esto es la presentación separada de estados distintos identificables como tales de una misma acción global.

Estas secuencias en Vilhelm Hammershøi engloban casi la totalidad de su obra. Al mirar a esa mujer sentada, luego de pie junto al piano, mirando por la ventana, etc., podemos casi recomponer las imágenes y plasmar nuestro propio tiempo ficticio. El tiempo que nosotros imaginamos para sus movimientos, para sus tareas, para su vida.

El tiempo transcurre en las habitaciones, en los objetos y los muebles; pero ante todo transcurre en la luz y la atmósfera que ésta crea.

---

30 Julio Cortázar, Fin de etapa, Cuentos completos 2, Julio Cortázar, Santillana, Buenos Aires, 1994, pág. 432.



Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

También la mujer pertenece a este tiempo, un instante en que la mirada se posa en ella, sin que ella lo perciba. La edad de la mujer es determinada, viste una indumentaria concreta acorde a su época, su acción o inacción posee un antes y un después de nuestra intromisión, pero el cuadro la ha detenido en este instante, y se trata de una pausa tan apacible y calma que hace que la mujer se parezca a un objeto. Quizás por estar como ausente, por su estar detenida, por darnos la espalda, por su no conciencia de ser mirada, nos obliga a reparar en ella, a reflexionar en los pensamientos que nos oculta, a cuestionarnos acerca de su calma, a pensar en su presencia.

El cine de Carl Theodor Dreyer es un cine reflexivo, de ritmo lento, generando un relato contemplativo, en el que sus personajes se mueven en tiempo real, quizás el mismo tiempo que decidimos para los cuadros de Hammershøi, al compartir esa misma quietud y calma.

La pintura se opone a la realidad gracias al marco que la rodea. Éste opone el espacio de la naturaleza al espacio contemplativo. El cine nos permite observar una parte de la realidad, en la cual, por supuesto, encontramos incluidas a las pinturas.

"Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga." [31]

Gertrud[32] mira el gran cuadro que se encuentra en la pared del fondo de una habitación al identificar en ella, un sueño recurrente. El tiempo del film se detiene para que tanto la protagonista como los espectadores nos detengamos en la representación en dos dimensiones del sueño que la atormenta.

Asimismo, la pintura se refiere a sí misma en muchos ejemplos, los símbolos plasmados en cuadros dentro de una composición pictórica eran abundantes en la obra de Vermeer[33], aunque fue uno de los primeros pintores en intentar reducirlos a los indispensables.

---

31 André Bazin (uno de los fundadores de la revista Cahiers du Cinéma), ¿Qué es el cine?, Ediciones Rialp, Madrid, 2004, pág. 213

32 Largometraje dirigido por Dreyer, 1964.

33 Delft, 1632-1675.

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

En Dama al virginal (1670-1673) el cuadro de cupido confirma el contenido de amor en la obra. Lo acompañan cuadros de paisajes de Pieter Groenewegen[34], que en la literatura de la época actuaban como metáforas de la pureza y la belleza de la mujer.

Hammershøi, aunque reticente a incluir símbolos que pudieran dar algún significado a la simple escena cotidiana que pretendía representar, no puede evitar hacerlo tras los estudios de historia del arte realizados en sus viajes. Es así que en Interior, la sala de música (1895) muestra en la pared del fondo una reproducción de Apollo y Marsyas (1509) de Pietro Perugino[35].
En esta obra más que algo simbólico o auto-referencial, el cuadro aparece como un homenaje a la historia, que había enriquecido su arte.

A modo de homenaje, Jean Luc Godard cita a Juana de Arco (1928), en Vivir su vida (1962). Su protagonista se encuentra en una sala de París viendo el film y reflejando la angustia de Juana en su propio rostro. Para Dreyer este era uno de los fines del hacer cine, hacer que los espectadores compartan sus propias experiencias artísticas. La reproducción de escenas plausibles de ser vividas era el motivo principal en las obras de Dreyer y Hammershøi.

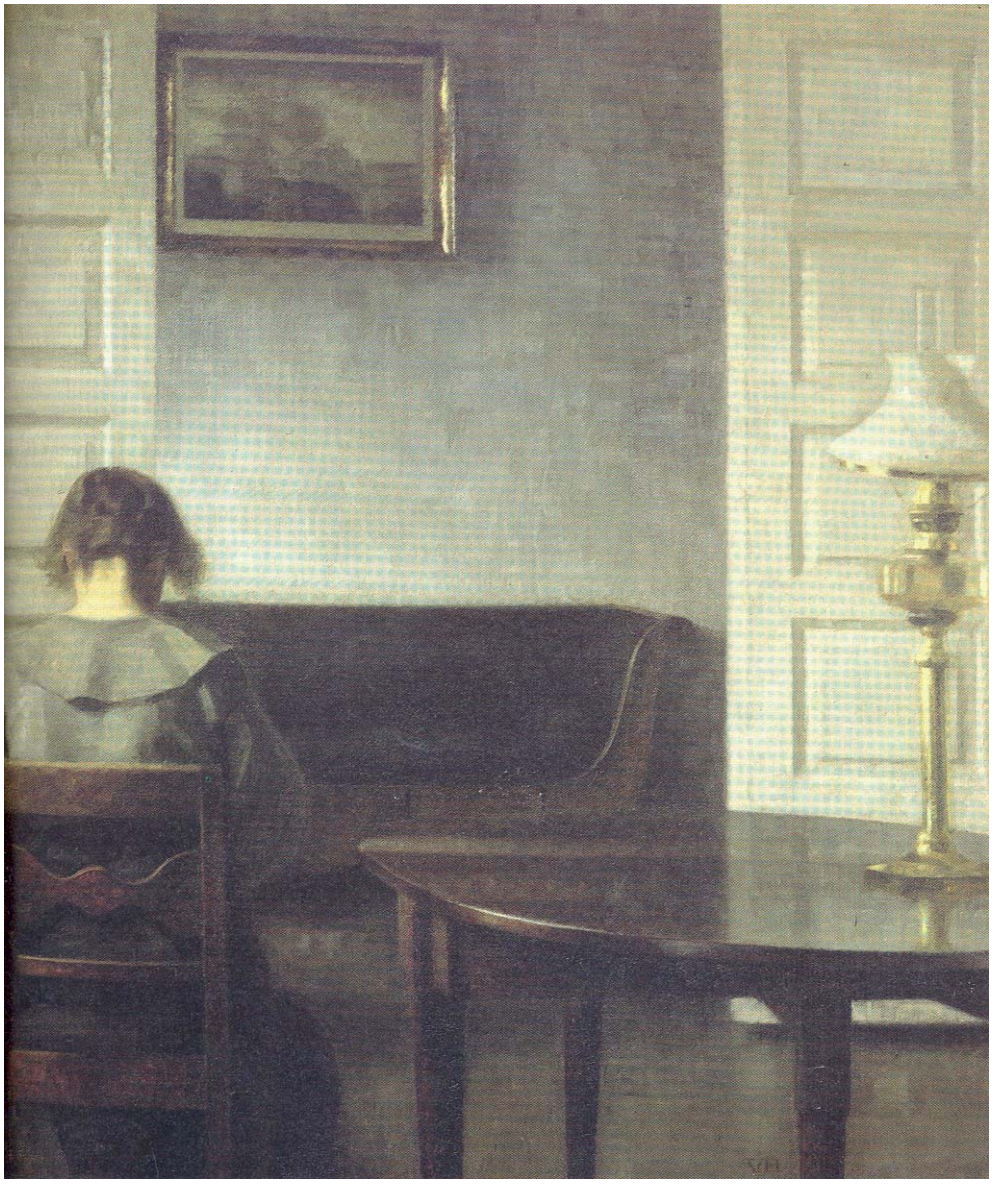
Se intenta contar una historia y se pretende que sea creíble, verosímil, entonces al parecer de Dreyer, el ritmo no debe ser ficticio o irreal, como tampoco lo debe ser la apariencia del rostro del actor, dibujado a través del maquillaje, ni la iluminación para lograr ambientes más o menos dramáticos.
El ritmo, el tiempo para el desarrollo de la historia no debe ser exageradamente veloz, ni provocar saltos bruscos. El espectador debe sentir el clima de la película, debe irse compenetrando lentamente con los personajes y sus acciones, para hacerlo partícipe del film, y para que pueda comprender su esencia.

Si bien no es posible filmar con tiempos completamente reales por la duración que tendrían las películas, es necesario lograr un equilibrio.
Un ritmo que no se determine de antemano, sino que acompañe a los personajes en sus acciones desde el interior de los mismos, y no impuesto desde fuera, artificialmente.

---

34 1600-1658, pintor de paisajes que vivió un tiempo de Delft, donde pudo conocer a Vermeer.

35 En un principio este cuadro fue atribuido a Rafael (1483-1520), quien fue alumno de Perugino (1445-1523).



Interior con mujer sentada, Bredgade 25, Vilhelm Hammershøi, 1910

La obra de Hammeshøi, como la de cualquier pintor, se presenta fragmentada, en episodios. El tiempo para observarlos y analizarlos depende sólo del espectador. Sin embargo sus motivos aparentemente intrascendentes, demandan de tiempo para entrar en sus climas, en sus interiores y paisajes, para sentir la soledad y el silencio de su hogar, las palabras no dichas por la mujer que los habita. La fría calidez de la luz invadiendo sus cuadros.

La búsqueda de la verdad de la que habla Dreyer, como el fin principal del cine, no existiría si intentase en sus films imponer un ritmo artificial. La velocidad con la que se desarrolle una escena no puede basarse en el montaje cinematográfico, sino que, a su parecer, debe responder, en cierta forma, a las leyes de la naturaleza. El ritmo de la vida de los personajes es el mismo que el nuestro.
La actuación debe ser creíble, las voces naturales, al igual que los pasos, los movimientos de los brazos y los gestos en el rostro.

Los quehaceres domésticos, la tranquila vida de hogar, preferentemente el mundo de las mujeres, eran temas recurrentes en el arte danés de la época.
Mujeres que parecen afectadas por una mano invisible que pasa por la escena y genera turbulencias. Las mujeres de Hammershøi no nos miran, sólo nos permiten que las miremos y adivinemos sus sentimientos, pero nada más. Dan la espalda de forma obstinada, al intruso que entra en su casa y se pasea libremente por las piezas casi desnudas. La diferencia entre ellas y las mujeres de Dreyer, es que estas últimas nos miran “cara a cara”, como en la homónima película de Ingmar Bergman.

Sin embargo la mujer no es el centro de los cuadros de Hammershøi. Ella es un elemento más en la composición, que remarca la soledad y la ausencia de acción. Abstraída en sus pensamientos queda plasmada en un momento cualquiera del día. Es la vida cotidiana la que descubrimos en estos interiores, una presencia que por conocida y reiterada, pasa inadvertida. La privacidad del pensamiento y de sus tareas, a veces indescifrables.

“El cine es un arte en el que la organización de las formas es muy importante, pero también es necesario que dicha organización se realice con los medios propios del cine y no con otros, copiados de la pintura. De la misma manera, el cine es un arte dramático, pero no es necesario que esa dramaturgia esté inspirada por la dramaturgia teatral. Igualmente es un arte literario, pero es conveniente que sus méritos no residan exclusivamente en el guión o en los diálogos. El hecho de unir la palabra a la imagen crea un estilo puramente cinematográfico” [36]

36 Eric Rohmer, et. al., La nouvelle vague, Sus protagonistas, Paidós, Barcelona, 2004, pág. 155

Luz de sol en el Salón I, Vilhelm Hammershøi, 1903
Luz de sol en el Salón III, Vilhelm Hammershøi, 1903

Cada fotograma es un encuadre que podría constituir en sí mismo una pintura. Cada encuadre se define con cada uno de los elementos que en él intervienen, la intensidad de la luz, del color. Las secuencias que realizan muchos pintores sobre un mismo boceto, con variaciones mínimas, podrían constituir en el cine, el desarrollo de una escena.

Mientras la imagen pictórica se presenta como una totalidad, la cinematográfica es como uno de los componentes de ella, en la que el sentido llega en segunda instancia, al finalizar la escena; como parte de un todo.

Al introducir a esta serie "pictórica" la actuación y el ritmo con que evolucionará la secuencia, nos acercamos al teatro. Cada gesto debe ser cuidado como en las obras teatrales, así como cada palabra que acompañe al fotograma o la música, encargada de predisponer a las distintas emociones en el cine mudo.

Las "secuencias pictóricas" en el cine, son más complejas de conformar debido al gran número de unidades que la componen, así como ocurre con los puntos en común con el teatro. Los acercamientos a los objetos, a los rostros, el encuadre parcial de una escena, son posibles en cualquier momento de la filmación, posibilitando infinitas opciones de encuadre en una escena en la que todo parece estar definido. El encuadre varía también entre los distintos lienzos, se mueve el eje de simetría y se recorta la imagen; la evolución del cuadro implica cambios análogos a los del cine.

Su vinculación con la literatura queda en evidencia, ya que se intenta contar una historia, un cuento, o compartir con el o los protagonistas, la duración del film en tiempo real. Existe un relato y un guión, al igual que en la obra teatral, pero aquí también las libertades son mayores, multiplicándose las posibilidades.

El guión en el cine parece coincidir con el rol del boceto del pintor frente al lienzo en blanco. Para cada retrato, Hammershøi realizó dos o tres bocetos, los cuales volvieron a ser modificados en el óleo.

Las luces y las sombras, la posición de los objetos y hasta el encuadre final se ven sujetos a reiterados cambios hasta la finalización del cuadro. Es decir, hasta que el artista decide terminar el cuadro, congelar ese momento en la evolución artística que no tiene fin.

La idea inicial para comenzar su obra. Las indefiniciones en los guiones cine-

La Carrière de Suzanne, Eric Rohmer, 1963

matográficos son enormes. Las descripciones de los ambientes, los movimientos de los actores, los colores, la iluminación se encuentran definidos con mayor precisión en la mente del director que en el guión, y se materializan al comenzar la filmación, como resultado de un trabajo en conjunto del cineasta y sus asesores.

Los relatos en el cine pueden no ser lineales en el tiempo. Los flashbacks, las escenas oníricas, aparecen en el cine mediante distintos recursos, sin necesidad de explicación alguna, y sin las dificultades de la puesta en escena del teatro.
El montaje es lo que establece el ritmo en el cine. Un ritmo que se plasma en el guión, pero que se termina de decidir en la edición y compaginación del film.

"... el montaje parece gozar de una posición privilegiada, pues su ubicación al final del proceso de elaboración de un filme le otorga el inesperado poder de confirmar, corregir, transgredir y, en todo caso, dar forma definitiva al producto que ha atravesado las otras etapas" [37]

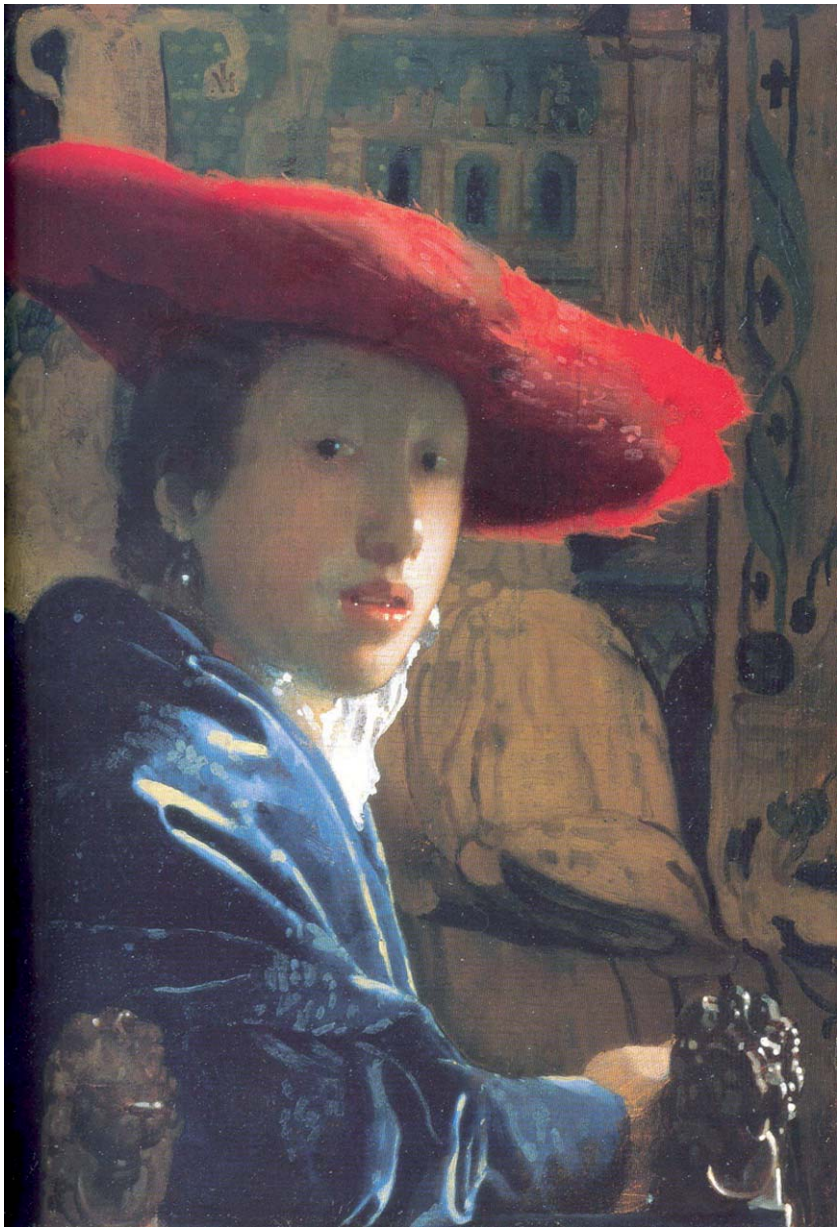
Se filma, se recorta, se elige, y se monta la película, poniendo en evidencia el fragmentarismo de la cinematografía. El montaje podría definirse como el arte de amalgamar los materiales significantes, que se han filmado, remitiéndonos a la idea del collage.

Rohmer ha dejado de lado en su definición de cine a la fotografía, la cual constituye quizás, dentro de las artes visuales, la más cercana al cine, sobre todo en lo que respecta a la luz. La fotografía es luz, al igual que lo es el cine. La luz queda retratada en la película, más o menos sensible a través de un objetivo. Sin luz no existe el cine y tampoco la fotografía.

"El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde... Pero la fotografía es una técnica incompleta en la medida en que su instantaneidad le obliga a no captar el tiempo que detiene. El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración" [38]

Filmar supone siempre una manipulación de la luz, que va más allá de crear climas o efectos; es inherente al cine.
Una vez obtenida la imagen deseada, el proceso puede continuar. Así como en la fotografía, en el proceso del revelado, la imagen puede "quemarse", para delinear

37 Vicente Sánchez-Biosca, El montaje cinematográfico, Paidós, Barcelona, 1996, pág. 26
38 André Bazin, Op. cit., pág. 173



Joven con sombrero rojo, 1665-1667, Johannes Vermeer

figuras y objetos, también puede subexponerse, reduciendo el contraste y haciendo los límites menos nítidos.

Cada imagen de cada film está “escrita” con luz. Por este motivo, las posibilidades técnicas, tienen un rol fundamental en la historia del cine y de la fotografía.

“Las técnicas fotográficas y cinematográficas pudieron aparecer a causa de todos los esfuerzos emprendidos a lo largo de los siglos para satisfacer el deseo de una representación auténticamente fiel, pura, objetiva, sin los rasgos de la sensibilidad del artista, en otros modos de expresión, la oscurecen, la alejan y muestran siempre la presencia del artista, incluso más que la de su modelo” [39]

El deseo de reflejar la realidad, trae consigo la condición de la intervención humana, y con ella la subjetividad. Aunque la única intención sea retratar un objeto de la naturaleza tal cual es y desde una visión objetiva, el encuadre será subjetivo, así como el momento del día elegido y la cercanía al mismo. El Séptimo Arte, no puede prescindir del artista.

El uso de los avances técnicos en el arte fue un tema controvertido en la pintura. Vermeer fue el pintor que asumió el uso de la cámara oscura[40] para crear sus obras, descubriendo una nueva forma plástica de reflejar la luz en imágenes que se encontraban fuera de foco. Este efecto no es perceptible por el ojo humano sin la interposición de una lente. Convirtió este efecto producido por el avance tecnológico en detalles propios de su pintura.

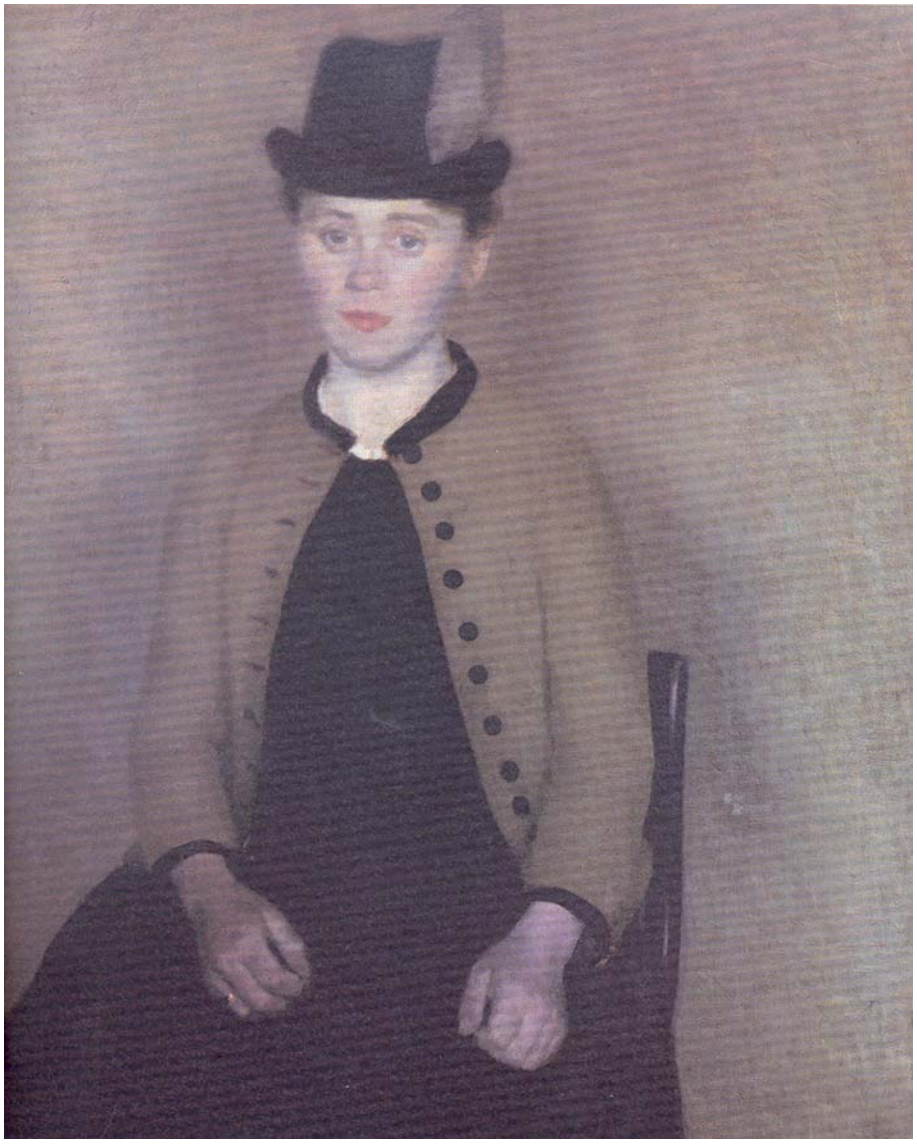
Los centros de luz desenfocados son plasmados con un detalle puntillista que sobresalen del conjunto, irradiando luz. En su serie de Tronien[41] y en su famosa Vista de Delft estos puntos de luz desenfocados, así como la semejanza en el tamaño del lienzo, confirman que Vermeer incorporó estos adelantos a su arte.

---

39 Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, Cómo pensar el cine, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 94

40 La cámara oscura fue la primera forma de reflejar un sector de un paisaje a escala pictórica. En una habitación completamente oscura se realizaba un orificio mínimo y los haces de luz al atravesarlo componían la imagen, aunque invertida. Con espejos se corrigió la inversión, y su evolución llevó a la colocación de lentes y a la construcción de cajas pequeñas, precursoras de las cámaras fotográficas reflex.

41 Término holandés que se refiere a pinturas de bustos o cabezas, generalmente con sombreros o ropajes exóticos, que muestran a personajes anónimos o ficticios. Este tipo de obra tiene un carácter más experimental que el retrato, permitiendo al artista ocuparse más de la expresión y el atuendo que de la reproducción.



Retrato de Ida Ilsted, Vilhelm Hammershøi, 1890

“Resuelto a registrar exactamente lo que veía, Vermeer no despreció aquellos adelantos mecánicos de los que tan ufana estaba su época. En muchos de sus cuadros se encuentran las proporciones exageradas de la fotografía y la luz viene representada por esas bolitas que no se ven a simple vista pero que aparecen en el visor de algunas cámaras antiguas” [42]

En la época de Hammershøi la fotografía ya se utilizaba con fines artísticos. El mismo probó sus habilidades como fotógrafo, pero se inclinó a utilizarla como sostén y base para muchos de sus retratos y cuadros de arquitectura.

“La perfección, la economía y la facilidad de la fotografía han contribuido finalmente a valorizar la pintura; a confirmarla en su especificidad irremplazable.” [43]

El retrato de Ida Ilsted[44], Retrato de una mujer joven (1890) se basó en una fotografía, que fue cuadriculada para facilitar la realización del cuadro, ya que la modelo no podía permanecer largas horas posando. Utilizando esta fotografía como base y valiéndose de la grilla ortogonal sobre ella, llevó el cuadro a un formato más grande en el cual el mobiliario que existía en el fondo de la imagen fue eliminado, se modificó el encuadre y la posición del sombrero fue alterada. La técnica en ambos artistas estuvo en función del arte.

“Las pinturas son a menudo consideradas como unas muy cuidadas ‘instantáneas’. Pero esto es relegar los modos en los que la cámara pudo haberle servido a Vermeer en el propio trabajo de refinamiento y purificación. La cámara tiene el poder instantáneo de transformar las tres dimensiones de cualquier escena en un equilibrio de formas bidimensionales. Es un instrumento con el cual los más precisos puntos de la composición pueden ser determinados” [45]

La luz en el mundo no distingue entre los objetos sobre los cuales descansa. Cada día amanece con indiferencia al mundo, no importa si alguien está disfrutando con esa particular calidad lumínica. Las sombras se proyectan sin reparar en lo que aplastan a su paso. En el cine y en la pintura elegir un atardecer para una escena o un cuadro, supone una intención. Noche, niebla o un sol que encandile, le otorgan subjetividad a la obra. Cada decisión, aunque se tome arbitrariamente, influirá en el resultado.

---

42 Kenneth Clark, Civilización, Alianza, Madrid, 1979.

43 André Bazin, Op. cit., pág. 197

44 1869-1949, esposa de Hammershøi, es la figura femenina que se pasea en su obra.

45 Philip Steadman, Vermeer’s Camera, Uncovering the truth behind the masterpieces, Oxford University Press, Nueva York, 2001, pág. 143

Sospecha, Alfred Hitchcock, 1941

Esta cantidad casi inabarcable de posibilidades lumínicas, generó que Hammershøi pintara una y otra vez la misma escena, los mismos motivos. Podría pensarse que el pintor ha realizado una copia de su propia obra, intentando tomar una clase de sí mismo, aprendiendo y reparando sus errores. Del mismo modo que los estudiantes de pintura reproducen obras de grandes maestros, Hammershøi nos invita a considerar posible este ejercicio, con la propia obra.

Sin embargo las diferencias no son menospreciables pictóricamente: la luz, su influencia sobre el color y los objetos, e incluso la perspectiva. El cuadro como obra estética en sí misma, intenta que la abstracción nos permita observar el cuadro como composición y sin cambio de contenido, o por lo menos de los elementos en él incluidos. Es posible que el contenido cambie de acuerdo a los tonos en él usados, y la forma en que la luz se relaciona con los objetos.

En el cine clásico, existe una intención de dramatizar la luz, con medios semejantes a los inherentes al teatro. Se aprovecha la potencia expresiva de la luz, como el principal lenguaje cinematográfico. Esta luz intenta acentuar el objetivo principal del film. La luz al servicio del sentido.

El espectador es guiado con todos los medios con los que cuenta el cine hacia el objetivo principal del film. No hay lugar a segundas lecturas, todo confluye, con un único sentido, al fin único de la película.
Podemos mencionar a modo de ejemplo, la escena en que el supuesto criminal de Sospecha[46] sube las escaleras, sobre las que se proyectan las sombras de una vidriera que se asemejan a una gran telaraña.

Esta gran cantidad de sentidos que se le puede otorgar a la luz se lo relaciona con el teatro, dramatizar a través de la luz. Manipularla al extremo para lograr el clima deseado.

La luz puede aparecer a veces en el cine, como un fin en sí mismo, y reflejar situaciones que serán imposibles en la realidad.

“Cine como sueño, cine como música. No hay arte que como el cine, se dirija a través de nuestra conciencia diurna directamente a nuestros sentimientos, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma”. [47]

---

46 Film dirigido por Alfred Hitchcock en el año 1941.

47 Ingmar Bergman, La linterna mágica, Tusquets, Barcelona, 1995, pág 84

Al final de la escapada, Jean Luc Godard, 1960

Las escenas oníricas, profusas en la filmografía de tantos directores entre los que sobresalen Bergman, Tarkovsky, Kurosawa y Fellini, son parte de la realidad cinematográfica. Lo que el espectador ve es real, estuvo delante de la cámara, y por lo tanto existió, aunque se hayan utilizado todos los artificios necesarios. Esta magia o poder de recrear lo que sabemos imposible es inherente al cine y así es posible ingresar en imágenes y mundos surrealistas, de ensoñación, creados por el cineasta para su obra.

Algunas escenas en las películas de Dreyer reproducen casi exactamente cuadros de Hammershøi. El clima de ensueño y de inmaterialidad en ambos artistas viene enfatizado por el clima neblinoso, la luz blanca que cubre los colores apagándolos, reduciéndolos a su mínima expresión, y que inunda estos espacios como un ente corpóreo que se desplaza silenciosamente en el arte danés, con más presencia que los objetos materiales.

Con la llegada de la modernidad al cine se intenta plasmar, coincidiendo con el fin primero de la fotografía, la realidad de una manera literal. La luz sin significado, luz indiferente a lo que ilumina. La luz como una evidencia del sinsentido hallado en el mundo.
En las películas de la Nouvelle Vague, se llega a perder legibilidad en las escenas, en favor de no agregar luz de forma artificial.

Las sombras tan utilizadas en el cine clásico para otorgar profundidad a la imagen, en este período también tienden a desaparecer apelando a la sub o sobre exposición de la película.
Perfiles casi “dibujados” que se recortan sobre un fondo blanco que encandila, en el que se pierden los detalles, así como las marcas de los rostros, rescatándose sólo sus rasgos principales; o masas grisáceas que se van reacomodando con cada movimiento filmado, como si se tratara de fluidos que por algún impulso externo se van trasladando dentro de la pantalla rectangular en la que se encuentran atrapados.

Es necesario mencionar, que estos experimentos en el cine, fueron posibles gracias a los avances tecnológicos que se fueron logrando.
En los comienzos del cine era imposible pensar en controlar la luz en un escenario natural, y por eso la única posibilidad de filmar era en estudio.
La sensibilidad de las nuevas películas permitió, por ejemplo, filmar de noche sin aportar luz extra.

Si bien todo este afán por lo real comenzó en la posguerra, como la única

Al final de la escapada, Jean Luc Godard, 1960

posibilidad de filmar, al no contar con otros medios (neorrealismo italiano), luego devino en la bandera de la modernidad, representada de alguna forma por la Nouvelle Vague, con Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Robert Bresson y François Truffaut entre sus principales exponentes.

"Ahora bien, usted sabe –y seguramente está de acuerdo en este punto- que soy un maniático de lo auténtico. Y de lo más mínimo. Pues bien, una mala iluminación es tan peligrosa como una palabra equivocada en un diálogo, o un gesto falso. De ahí mi preocupación por equilibrar las luces de manera tal que, cuando entramos en una casa, haya evidentemente menos sol que fuera ¿Está claro?" [48]

Esta convicción de que el único camino era filmar con las reglas de la naturaleza, fue flexibilizándose, al notar que se estaba privando al cine, de uno de sus pilares fundamentales, la ilusión.

"El cine sustituye a nuestros ojos un mundo que concuerda con nuestros deseos", nos dice Jean Luc Godard en el comienzo de El Desprecio[49], aunque haya sido uno de los directores más arriesgados y más condicionados por esta necesidad de "naturalismo", en un prolongado período de su obra.

Las ideas y deseos del director del film quedan plasmados por el director de fotografía, participando de este modo, directamente en el proceso creativo del hacer cine. El director de fotografía debe producir aquellas condiciones de luz previstas en el guión o imaginadas por el director, combinando técnicas de filmación y revelado.

"Por una parte, es el depositario de una tradición técnica y profesional a la que el director recurre para plasmar sus ideas; por otra, está destinado a participar directamente en el proceso creativo y, por lo tanto, a vivir el riesgo de la experimentación y la aventura de la innovación" [50]

La profundidad de campo, la nitidez de las sombras, la jerarquización entre ellas, la utilización natural y el aporte de luz extra, el color de la luz del día o del atardecer, la calidez de una vela, la frialdad de un reflector. Todos estos aspectos trascienden la labor del director del film, recayendo en el director de fotografía, quien de esta forma, queda totalmente involucrado con el resultado estético de la película.

---

48 Robert Bresson, La política de los autores, Paidós, Barcelona, 2003, pág. 169
49 Film dirigido por Jean Luc Godard en el año 1963.
50 Antonio Costa, Saber ver el cine, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 233.

Retrato de mujer joven con abanico, Rembrandt, 1632
La lechera, Johannes Vermeer, 1657-1658

Estos aspectos compartidos en el cine, en la pintura no son posibles, el pintor crea solo, por ese motivo es que resultaba imprescindible viajar y establecer algún tipo de vínculo con otros pintores.

Algo similar ocurrió en la pintura, desde el reemplazo de escenas religiosas por escenas mundanas, hasta el uso de luces y sombras muy contrastadas por tonalidades de grises.
La luz y la sombra estaban representadas prácticamente por el blanco y el negro, como símbolos de vida y de muerte, de alegría o drama.
Esta fue la diferencia más notoria entre Rembrandt[51] y Vermeer. La sombra opaca, como una mancha negra que todo lo cubre y otorga gran dramatismo.
La sombra transparente que permite ver a través de ella y distinguir aún colores. Las gradaciones de sombras que resultaban de la acumulación y la lejanía con la fuente de luz caracterizaron a Vermeer, y es el motivo por el cual se lo relaciona a Hammershøi.

Una convención naturalista de la época aseguraba que los colores nunca aparecían en forma pura; que nunca vemos los colores reales de las cosas, sino que vemos el resultado de una iluminación particular.
La escala de grises en Hammershøi reemplaza al color, cada gradación de gris es un color en su paleta monocromática. El blanco aparece como una pausa, un vacío expresivo entre la abundancia de grises texturados.

Carl Theodor Dreyer ocupa un lugar especial dentro de la historia del cine, y sobre todo en lo que respecta a la utilización de la luz. Filmó varias películas mudas, y oponiéndose a su época, proclamaba que lo auténtico era fundamental para el cine.

Pasaba de los límites de la forma clásica, acercándose en cierto modo a la modernidad. Sin embargo no cuadraba con ninguna de las dos vertientes. Para el clasicismo, la luz en las películas de Dreyer era un fin en sí mismo, sin intensificar la idea principal del film. A modo de ejemplo se puede citar El proceso de Juana de Arco, film en el cual, en lugar de crear ambientes en penumbras, reflejando lo tortuoso y tenebroso del guión, la luz irradia de las paredes mismas, generando ambientes completamente blancos e indiferentes al desarrollo de las escenas. Dreyer baña la tragedia con una luz nórdica neutralizada, superando la barrera de la dramatización, reflejando así, que nada puede ser más terrible que lo neutro.

Podría asociarse entonces esta idea de la luz indiferente al hombre y a su

51 Leiden 1606- Amsterdam 1669.

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

mundo, con la postura que adoptó la modernidad. Esta indiferencia es lo que le otorga el dramatismo.
En el mundo nórdico, por efecto de su luz horizontal, de poca intensidad, casi líquida, se produce una sensación de dispersión.
Dreyer plasma esa calidad lumínica en cada uno de sus films, otorgándole el rol unificador de su estilo cinematográfico. Esta luz inunda su obra, confiriéndole una estética nórdica. Subyace hipnotizante y etérea, en el relato, en los personajes y en los ambientes retratados.

Sin embargo, una luz tan admirablemente reflejada no es verdaderamente moderna, por eso mismo, por estar tan pensada. Demasiado clásico para la modernidad, y a la vez demasiado innovador para el clasicismo.

"El estilo de una película, si ésta es una obra de arte, es el producto de un gran número de componentes, tales como el juego del ritmo y el encuadre, las relaciones de intensidad de las superficies coloreadas, la interacción de la luz y de la sombra, el deslizamiento rítmico de la cámara. Todas esas cosas, asociadas a la concepción que el director tiene de su materia, deciden su estilo. Si se limita a fotografiarlo todo de una manera impersonal, sin alma, tal como pueden verlo sus ojos, no tiene estilo". [52]

Peder Krøyer[53], maestro de Hammershøi, no entendía a su alumno, su empecinamiento en difuminar los límites de lo representado y su invariable paleta de grises, aunque le parecía talentoso y decidió no influirlo.
Hammershøi creó su estilo basándose en la tradición de la era de oro danesa, formada por pintores que entre 1820 y 1850 crearon un arte específicamente danés que celebraba la vida cotidiana, careciendo de dobles significados y de simbolismos. Retratando sólo un momento del día en que la luz tuviera protagonismo.

En este sentido Hammershøi puede asociarse a los impresionistas, quienes consideraban suficiente como motivo pictórico, un instante del día moldeado por una particular calidad lumínica. Sin embargo se opone obviamente a ellos en cuanto al uso del color.

"En esa ocasión ví la paleta de Hammershøi. Y nunca la olvidaré. Sobre ella había cuatro grises y cuatro blancos que estaban escrupulosamente delimitados. Lo

52 Dreyer, Imaginación y color, Conferencia en Edimburgo, Reflexiones sobre mi oficio, Paidós, Barcelona, 1999, pág 89
53 Peder Severin Krøyer, 1851-1909

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

extraño de esto es que había un color sobre otro, y que éstos fueron suavizados en capas, por lo que parecían ser cuatro valvas de ostras dispuestas sobre la paleta. Con estos colores creó los hermosos cuadros que admiro” [54]

La figura del pintor de retratos al estilo fotográfico no cuadra con Hammershøi, quien realizó una gran cantidad de retratos y auto-retratos a lo largo de su carrera.
En coincidencia con el arte de Dreyer, ninguno de sus retratos tenía intenciones de realismo, todos tenían de modo subliminal algún aspecto de la personalidad del retratado o la visión que Hammershøi tenía de él. Por este motivo es que necesitaba conocer el carácter de los que plasmaría en sus lienzos, dejando de lado la función de copistas que adquirían ciertos pintores.

Desde sus comienzos, Dreyer, intenta definir la actividad del cineasta, la cual no estaba clara, y se acercaba en la época del cine mudo a la representación teatral, sin dejar de pensarse en cuadros, vinculados directamente a la fotografía.

A esta misma realidad debieron enfrentarse los pintores, ya que sus obras, en un comienzo, eran relacionadas directamente a la reproducción de la realidad. Aquí la fotografía abrió un camino de mayor libertad para el pintor, ya que la literalidad de la realidad quedó a su cargo.

Filmar otorgaba la posibilidad de liberarse de las artificialidades y exageraciones propias del teatro.
En el afán de descubrir el verdadero sentido del cine, se opone en forma determinante al teatro.

El hecho de que se realizaran decorados reproduciendo calles y casas que podían existir realmente, lo indignaba. Intentar recrear la luz del día en estudio, le parecía absurdo, cuando se podía salir a la calle y contar con ella.
Es decir que, cuando sus colegas trabajaban en estudio, Dreyer salía a la calle. Sin embargo, en plena Nouvelle Vague, cuando el cine abandona radicalmente los decorados, Dreyer filma Gertrud, casi completamente rodada en estudios.

Dreyer rechazó enérgicamente la dramatización teatral de la luz en el cine. La utilización de la luz para vislumbrar la verdad o el fin de la película, le parecía un recurso propio del teatro, que en el cine aparecía exagerado y además ignoraba el que a su parecer era el fin principal del cine, reflejar momentos de realidad.

54 Joakim Skovgaard, pintor, 1856-1933, Politiken, 14 de febrero, 1916.

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

La literalidad de la luz moderna, para Dreyer, no tenía sentido. Reflejar la realidad tal cual es, sin intención alguna del artista, no era cine.

Dreyer llega al cine a través de la escritura, entre 1912 y 1918 se desarrolla como periodista y guionista. Comienza a escribir críticas de películas y se ve interesado por la técnica del montaje.
El guión de las películas, para Dreyer, es una actividad que sólo puede ser desarrollada por el propio director, del mismo modo que el pintor que desarrollará el óleo, debe realizar sus bocetos. Llega a esta convicción después de haber escrito muchos guiones para otros directores en sus comienzos.

"El manuscrito previo puede y debe ser elaborado conjuntamente por el escritor y el director, pero del guión es el director el único responsable. El es el intermediario entre el manuscrito y la pantalla. Tiene que llevar a la imagen las ideas del escritor. El es quien tiene que 'ver' las imágenes ante sí, y no solo cada imagen aislada, sino en su progresión y sucesión. El es quien, eligiendo los temas y concatenándolos, crea el ritmo de la película" [55]

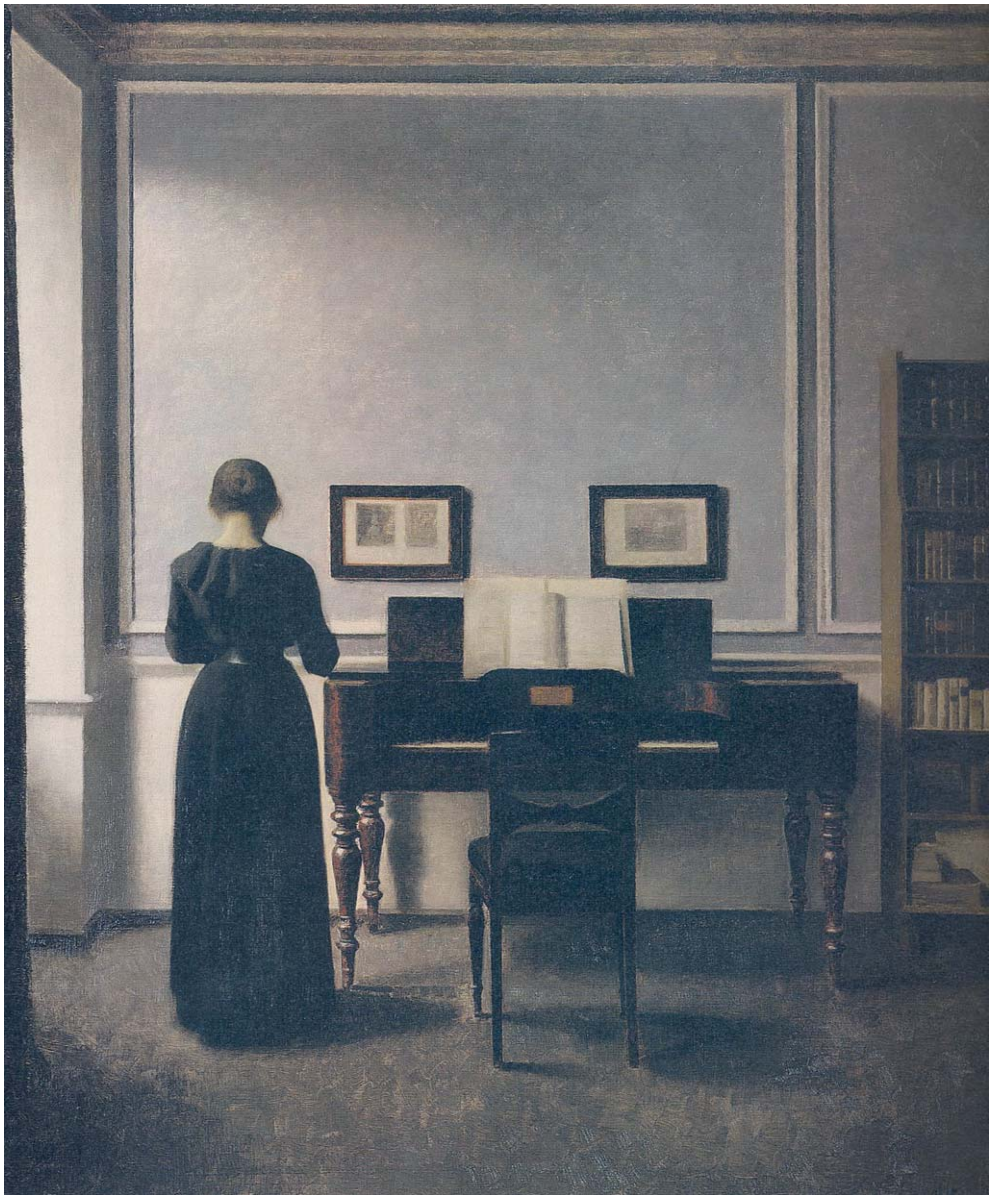
Para Dreyer la realización de un guión basándose en un manuscrito, novela o incluso en un guión para una obra teatral, es un proceso básicamente de abstracción.

Las palabras que pueden ser imprescindibles en una novela, en el cine pueden aparecer en ocasiones como la repetición de lo que la imagen muestra.
Las explicaciones que dan los personajes en las obras de teatro, acerca de otros protagonistas, pueden reflejarse en el cine con la filmación de dos escenas, sin necesitar de ninguna explicación para que el espectador comprenda el desarrollo del guión. Es decir, que se trata de reemplazar palabras por imágenes, evitando la repetición de ideas y datos, abstrayendo la obra a diálogos mínimos.

Asimismo, el guión aparece como una especie de boceto que se irá desarrollando a medida que se avance en la filmación. Las variables no resueltas explícitamente en él, hacen necesario que el director esté atento a cada detalle en el momento de filmar y recrear los ambientes.

La luz en Dreyer es un elemento fundamental para lograr los ambientes deseados, para obtener espacios etéreos, opresivos, continuos, imprimiendo en cada

55 Carl Theodor Dreyer, La técnica cinematográfica y el guión, 1939, Sobre el cine, Gráficas Andres Martin, Valladolid, 1995, pág. 82



Interior. Salón con piano y mujer vestida de negro, Vilhelm Hammershøi, 1901

uno de ellos esa impronta nórdica. La luz conformando los espacios interiores y exteriores del cine dreyeriano; escenario traslúcido para el desarrollo de la historia, sostén para el movimiento de los actores y los sonidos de sus palabras.

Sus interiores están desprovistos de cualquier mobiliario u ornamento extra; son interiores sencillos, a veces solamente habitados por un haz de luz o por la tímida silueta del protagonista sumergido en sombras o en una niebla luminosa, que sólo refuerza la sensación de soledad y vacío. Es por este motivo que cada objeto presente en las escenas posee la misma importancia. Interesan simbólicamente o por ser imprescindibles en ese momento narrativo. Adornar el ambiente no sería consecuente con su negación al maquillaje de los actores, tema al que se volverá a hacer referencia.

"La reproducción de la realidad en la pantalla debe ser verdadera, pero purificada de elementos que carezcan de interés. También debe ser realista pero transformada por la mirada del director, de modo que se convierta en poesía" [56]

Interiores limpios, casi vacíos, eran los que conformaban el hogar de Hammershøi. Casi no había cuadros, era su casa y su estudio pero allí no se realizaba una exposición. Las habitaciones de dimensiones variables en un barroco tardío con detalles neoclásicos y la luz entrando en distintas direcciones no los cansaron en los once años que vivió allí. Su hogar era opuesto a los típicos de la época, era casi minimalista, y lo convirtió en un laboratorio de estudio del espacio y la luz.

"… estos interiores pueden también verse como documentos fascinantes en la creciente rebelión en contra de los excesos de los muebles y la decoración victoriana, un movimiento que ya pudo contemplarse en las pinturas de Whistler, cuyas discretas tonalidades de grises y las composiciones delicadamente balanceadas de planos rectos causaron una profunda impronta en Hammershøi" [57]

Al mirar atentamente sus interiores pueden identificarse las ventanas, las puertas e intuir la planta arquitectónica de su vivienda-estudio. Este es otro punto en común con Vermeer, quien repite la misma ventana en muchas de sus obras, así como las sillas, las lámparas y demás elementos presentes en su estudio.

"Si se vive en un clima del Norte y no tiene inclinación hacia el martirio físico,

---

56 C. T. Dreyer, Imaginación y color, Reflexiones sobre mi oficio, Op. cit., pág. 92

57 Robert Rosenblum, Vilhelm Hammershøi at home and abroad, Vilhelm Hammershøi and danish art at the turn of the century, Poul Vad, Yale University Press, Nueva York, 2005, pág. 40

Mujer joven leyendo una carta, Johannes Vermeer, 1657

al igual que el resto de sus compatriotas, trabajará en un interior. La casa, en el que el hombre nace, se casa y muere, deviene su teatro; el sol luce aunque sea más indirectamente, tanto para el hombre que trabaja en casa como para el que lo hace al aire libre. Posiblemente las ventanas, enmarcando y limitando la luz, actúan sobre el paisaje de un interior, del mismo modo que la estrofa llamada soneto actúa sobre un chorro de inspiración poética..." [58]

Además comparten la necesidad de depurar sus composiciones. Vermeer eliminaba objetos de sus cuadros, cuya existencia se conoció luego de análisis realizados con láser. En "Lectora en la ventana" (1657) eliminó un cuadro de Cupido que daba una pista acerca del contenido de la carta que era leída. En "Mujer con collar de perlas" (1664) eliminó de la imagen un laúd o una cítara que se encontraba sobre la silla en primer plano, y detrás de la mujer existía un mapa. Depura el cuadro eliminando los elementos superfluos.

Lo mismo hace Hammershøi con las fotografías que utilizaba de base para algunos de sus óleos. El retrato de Ida que ya hemos mencionado es un ejemplo de esto, así como lo es la Compañía Asiática, edificio que plasmó en varios de sus cuadros. Modificó el encuadre, eliminó elementos, estableció su eje de simetría y creó su típico cielo nublado, pesado y oscuro.

"De hecho, el balance perfecto es la mayor maestría de su arte. Como Vermeer, parece resolver un problema matemático, tan exacto y lúcido en su diseño; y sin embargo al mismo tiempo hay carácter en todo lo que pinta" [59]

El cine cuenta con medios, como los acercamientos a los rostros, y el cambio de un ambiente a otro de manera instantánea, que le eran exclusivos, y que condicionarlo a ataduras del teatro era coartarle libertades, que eran inherentes a la actividad de filmar.

En el teatro los movimientos de los actores en escena debían exagerarse, al igual que era necesario maquillar los rostros en exceso, para ser más visibles a la distancia de la platea.

Para Dreyer la elección del actor para cada rol, estaba determinada, además de por su capacidad artística, por su apariencia física. Se opone firmemente al ma-

58 Sickert, discípulo de Whistler. Sickert en su escritorio, James Mc Neill Whistler – Walter Richard Sickert, Fundación La Caixa, Barcelona, 1998, pág. 95.

59 Arthur Clutton Brock, Review of the Danish Exhibition at the Guildhall, Londres, 1907, Vilhelm Hammershøi and danish art at the turn of the century, Op. cit., pág 407.

Autorretrato, Vilhelm Hammershøi, 1889
Autorretrato, Vilhelm Hammershøi, 1914

quillaje, a cubrir las marcas que la vida ha estampado en sus rostros.

"Si cubres un rostro con maquillaje, estás destruyendo algo de su carácter. Las arrugas de la cara, tanto las pequeñas como las grandes, cuentan infinitas historias sobre el carácter" [60]

Un hombre que sonríe fácilmente tendrá las marcas que lo denoten en su rostro, y un hombre que frunza el seño asiduamente, también. Elegir al actor con las arrugas equivocadas en su rostro y maquillarlo, sería un grave error para Dreyer, ya que se trasluciría en el film, quitándole veracidad.

"La lente de la cámara es inmisericorde. Atraviesa el disfraz, el maquillaje y el gesto" [61]

El rostro del actor, es para Dreyer, el todo en el cine. Es un texto, un pergamino que hay que descifrar. Para la cámara es un cuadro y cada marca presente en él puede ser un escondite, una evidencia o la mejor explicación, pudiendo reemplazar mil palabras.

"No hay nada en el mundo que pueda compararse a un rostro humano. Es una tierra que uno no se cansa jamás de explorar, un paisaje (ya sea árido o apacible) de una belleza única. No hay experiencia más noble en un estudio, que la de constatar cómo la expresión de un rostro sensible, bajo la fuerza misteriosa de la inspiración, se anima desde el interior y se transforma en poesía" [62]

Hammershøi fue también atrapado por los surcos de la piel, la expresión de los párpados y las sombras resbalando por las curvas del rostro humano. Estas luces y sombras deberían, en coincidencia con el pensamiento dreyeriano acompañar y realzar la personalidad de la persona retratada en forma natural, dejando de lado los artificios.
El paso del tiempo modifica los rostros, así como sus expresiones, y esto queda plasmado en los retratos que Hammershøi hizo de sí mismo y de su esposa a lo largo de su vida.

En el cine mudo hay un tiempo para la imagen y un tiempo para leer, estableciéndose así un ritmo externo, que traspasa el ritmo establecido para las acciones

60 C. T. Dreyer, A propósito del estilo cinematográfico, 1943, Carl Theodor Dreyer, Manuel Vidal Estévez, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 50
61 Dreyer, Nuevos caminos para el cine danés, 1939, Sobre el cine, Op. cit., pág. 72
62 C. T. Dreyer, Imaginación y color, Reflexiones sobre mi oficio, Op. cit., pág. 153

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

del guión.
Vampyr es la película de Dreyer que se filma en los límites del cine mudo y el sonoro. En este film, los intertítulos están reemplazados por las páginas del libro que el protagonista lee, manteniendo de esta forma, el ritmo del cine estrictamente mudo.

Para Dreyer había que prestar especial atención a no caer en diálogos innecesarios. Mientras el cine mudo, limitaba la credibilidad de las actuaciones por la ausencia de palabras, el cine sonoro ganaba en veracidad, pero corría el riesgo de dilatar los diálogos.
En el cine mudo la información 'escrita' debía ser llevada a su mínima expresión, para no quebrar el ritmo externo al que ya nos hemos referido.

"La gran ventaja del cine respecto al teatro es que el actor puede conservar en la voz su tono y timbre naturales; puede incluso susurrar si el papel lo exige. El micrófono lo captará. Cada palabra y cada silencio salen beneficiados. Pero, precisamente por eso, no deben usarse palabras superfluas. La palabra no debe desempeñar una función autónoma: es en sí misma un elemento más de la imagen y debe seguir siéndolo. Sobre todo hay que evitar la verborrea. El diálogo debe ser lo más denso y conciso posible" [63]

Es decir, que una vez más Dreyer ve en la abstracción y la sustracción, la solución a los problemas propios de la actividad de filmar.

Dreyer confesó que de no haber sido cineasta hubiese sido arquitecto. El veía en la arquitectura el arte más acabado y también el más cercano al cine. En sus películas todo está construido con la misma minuciosidad y lentitud con la que se construye un edificio.
Con la idéntica coherencia interna que posee la estructura física que lo sustenta, calculada con una perfecta racionalidad y precisión; y la forma envolvente como resultado de un aspecto morfológico liberado de análisis científicos. El arte y la racionalidad en perfecta simbiosis.

En el cine ocurre algo similar, la técnica y el arte deben estar presentes conjuntamente, respetando cada uno su terreno de acción, y procurando no interferir en el desarrollo ajeno.

En sus películas existe un predominio arquitectónico en el que los personajes se mueven. Las paredes se reflejan cálidas al verse bañadas por un rayo de sol,

63 Dreyer, A propósito del estilo cinematográfico, Carl Theodor Dreyer, Op. cit., pág. 48

Interior, Strandgade, Vilhelm Hammershøi, 1908

o como superficies severas, frías, irradiando luminosidad. Las ventanas y las puertas como horadaciones en la caja contenedora, a través de las cuales penetra la luz del norte, y los protagonistas. Los pocos objetos existentes en sus interiores, pretenden otorgarle veracidad, y a la vez describir de alguna forma la cotidianeidad de los personajes, evitando las palabras, que siempre intentó fueran las imprescindibles.

De Hammershøi se dice que fue el pintor arquitectónico más importante de Dinamarca. Su extensa producción en la arquitectura y su cuidadosa elección de sus viviendas inspiradoras de su arte, denotan una particular sensibilidad al respecto.
Su luz sigue atenuando los colores y tamizando los edificios, pero sus aristas y ángulos tienen una definición que ningún otro objeto tiene en su obra.
La arquitectura fue el cimiento de su pintura.

"Lo que me hace elegir el motivo son tanto las líneas que hay en él, lo que yo llamaría la actitud arquitectónica en el cuadro, y luego la luz, naturalmente" [64]

Los ambientes de Dreyer son habitados por la luz nórdica, que resbala controladamente sobre los pocos objetos que conforman sus decorados.
Esta luz blanquecina, similar a un velo traslúcido que desdibuja los límites de lo que vemos, en los estudios y en los exteriores en los que Dreyer filma, se filtra y queda retratada con una gran precisión en sus películas, pasando a formar parte del relato mismo.

"Dreyer encontró en Hammershøi una combinación de intensidad emocional y austeridad, estructura pictórica clásica que se corresponde con sus propios objetivos creativos, la cual desarrolló con gran claridad a lo largo de su carrera" [65]

---

64 Vilhelm Hammershøi, Hver 8, 1907, publicado en Vilhelm Hammershøi and danish art at the turn of the century, Op. cit., pág 437-438

65 Poul Vad, An introduction, Vilhelm Hammershøi, danish painter of solitude and light, The Salomon Guggenheim Foundation, Nueva York, 1998, pág. 9

Vilhelm Hammershøi
los grises

Calle Montague en Londres, Vilhelm Hammershøi, 1905-1906

> “Entre su luz quemante, su profunda vacuidad y el hombre, como entre la penumbra de la tierra, cual estancia férrea y el hombre, debe desplegarse un velo de un ser intermedio, el cual debería conciliar la insoportable gloria con el nivel de la humana debilidad, y señalar el inmutable movimiento de los cielos con una semejanza de humana vicisitud. Entre la tierra y el hombre se alzó la hoja. Entre el cielo y el hombre llegó la nube, siendo su ser en parte como la hoja que cae, y en parte como el vapor que se eleva”. [66]

William Turner realizó sus primeros óleos con colores sombríos, pero ya dejaban entrever su interés por los efectos de la luz, las tormentas y el agua. Las principales diferencias lumínicas son evidentes entre sus cuadros de Londres y los de Italia, en especial los de Venecia que reflejan una luz tan diferente a la por él conocida; allí sus colores se vuelven brillantes.

Sus acuarelas de Venecia están inundadas por una intensa luz, generando imágenes que tienden claramente a la abstracción de las composiciones. El color es en Turner la representación de la luz, y lo utiliza como un fin en sí mismo; aislamiento del color en el arte.

Hammershøi también viajó a Italia, pero al tener que elegir una ciudad para pasar una temporada eligió Londres. El clima lluvioso, la niebla y el predominio de grises londinenses deben haber influido en su elección. También existen versiones que mencionan la posibilidad de conocer a James Whistler como el factor determinante.

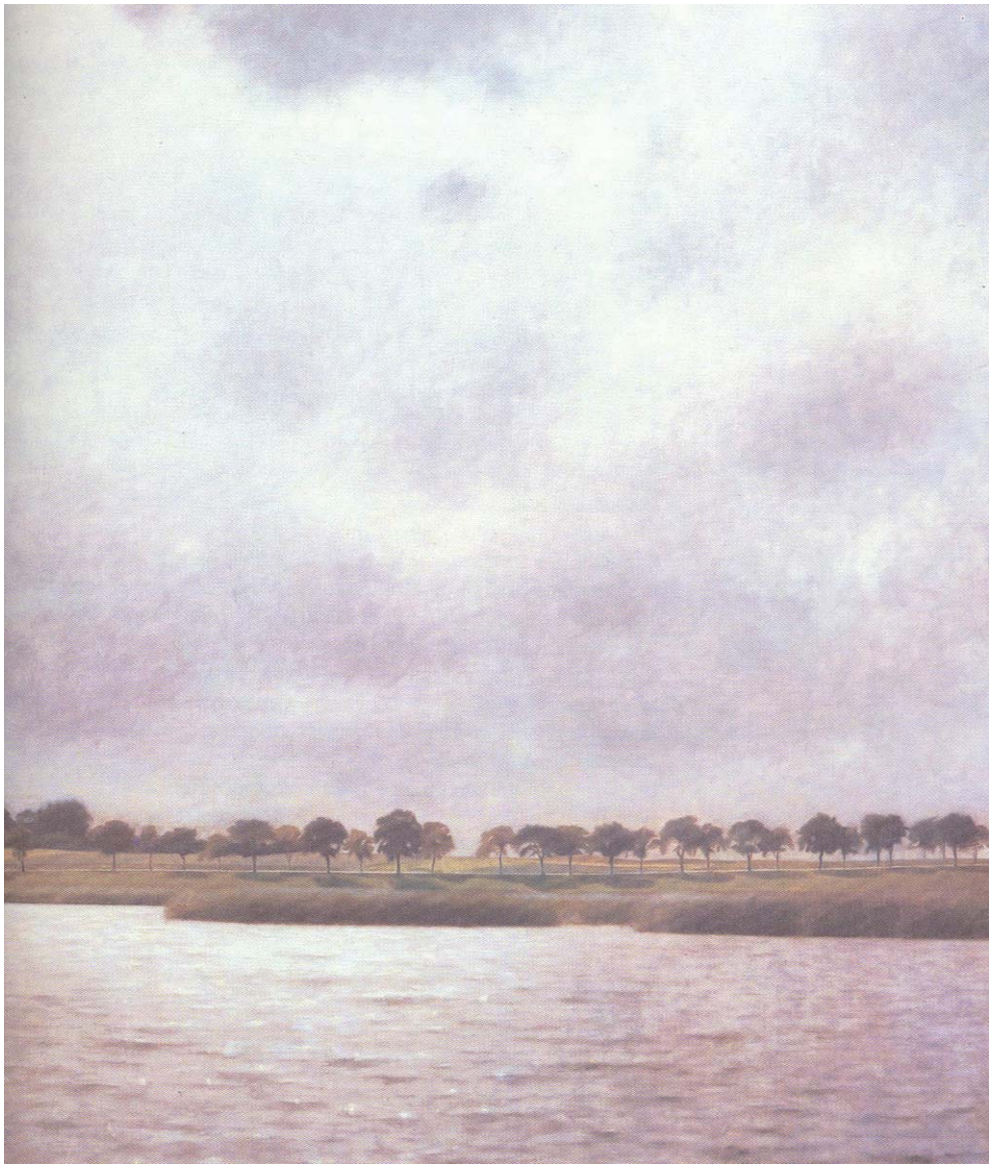
“En un clima neblinoso –estamos todavía en la parte final de Octubre- oscurece igual que en Dinamarca a las cuatro en el día más oscuro de Diciembre” [67]

El clima de Londres haya acentuado quizás su relación con los grises, su fascinación por la luz transformada en niebla y las sombras atenuadas. Turner no logró reparar en las sombras, ante la luz de Venecia reflejada en el enorme espejo horizontal, su obsesión se centró en la luz pura, transformada en color; modificando de este modo su paleta inicial.

---

66 John Ruskin, Ruskin on Turner, Traducción Carlos Avila Flores, UNAM, 1996, Pág.73

67 Vilhelm Hammershøi, Danish art at the turn of the century, Op. cit., pág. 167.



Vista del lago Gentofte, Vilhelm Hammershøi, 1903

Venecia encandiló también a James Whistler; lo que comenzó como un viaje para producir unas pocas obras para salvar deudas, se transformó en fascinación y fuente de inspiración. Sus colores son más sobrios y conforman extensas áreas horizontales, con toques de luz sobre las nubes o el perfil apenas insinuado de La Sereníssima.

La abstracción se instaló en su obra y evolucionó en sus nocturnos, sus pequeñas calles y sus mares. La luz se sumaba a las tonalidades grisáceas cuando el papel se encontraba casi seco; desde fuera, como un destello casi blanco.

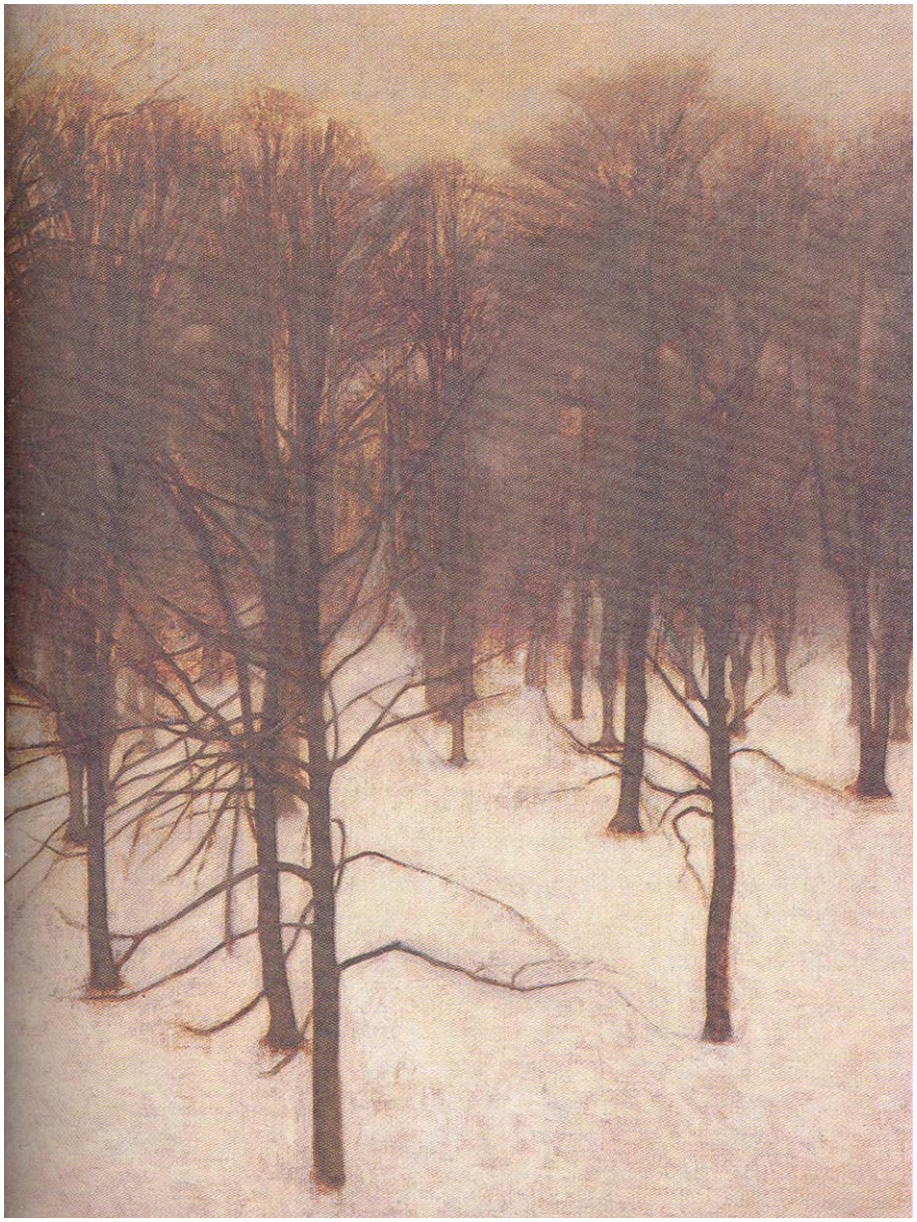
Para Whistler la luminosidad es un agregado, un retoque, o un detalle final aunque siempre esencial en la composición. Para Hammershøi el boceto ya es generado desde el equilibrio de la blanca luz y las tenues sombras.
No existe en Hammershøi una pincelada que llegada desde fuera pueda otorgarle a su obra un clima lumínico. Se trata de crear en función de la luz.

Los paisajes en Hammershøi son elementales, con la mínima cantidad de elementos componía escenas que también tendían a la horizontalidad.
La línea del horizonte interrumpida por algún árbol y el cielo gris descansando sobre el verde apagado.

La luz de Hammershøi apaga los colores, el verde de los árboles e incluso el gris de las nubes, reduciendo el contraste a su mínima expresión.
Los paisajes eran reproducidos a través del velo blanquecino que materializa su luz, al igual que en los interiores. Sin embargo, en sus paisajes alcanza una intensidad única dentro de su obra. Esta luz no llega a modificar su paleta de grises; sus colores no se ven potenciados por la intensa luz, como es el caso de Turner, sus colores ceden su intensidad en función de la luz exterior.
Los tonos varían tímidamente al verde y al azul, pero sin potencia, como una simple insinuación, no queriendo negar el color de la naturaleza, pero manteniendo el leit motiv de su pintura.

Semejante a lo que realiza en algunos interiores con las ventanas, en varios paisajes retrata árboles a contraluz. Un bosque retratado desde dentro, donde los troncos se erigen oscuros contra una masa luminosa que es el cielo. El bosque en penumbras como sus interiores y la luminosidad llega de fondo, como sostén del cuadro.

En esta serie de cuadros, el contraste es mucho mayor que en el resto de



Paisaje nevado, Vilhelm Hammershøi, 1896

su obra. La organicidad de los árboles oscuros recortada sobre un blanco que irradia luz, acapara su atención en varios cuadros.

El alto contraste de estas imágenes, genera la sensación de que la luz impetuosa intenta avanzar hacia nosotros, y a su paso encuentra los árboles, que son esculpidos por ella; que les permite permanecer en la composición, pero en detrimento de sus detalles. Son el lugar donde ella no llega, el vacío de la luz, una especie de resistencia.

Los rayos de luz se materializan con más potencia que en sus interiores. Aquí no hay tamices, no hay cristales, ni cortinas que detengan el avance de la luz que intenta tomar el cuadro completo.

"Pero los paisajes y las escenas de bosques de Hammershøi poseen una idiosincrasia y una depurada calidad. El fondo está a menudo levemente difuminado, sin detalles, como si el pintor no hubiera entrado en el espacio que está representando, mientras que el espacio intermedio y las delicadas formaciones nubosas pueden resaltar con exquisita claridad en el lienzo.
Los paisajes son altamente sensuales, pero también rozan lo irreal. Firmemente anclado en el presente, Hammershøi nunca renunció a la precisión en lo observado. Extrajo una esencia tal que es mas real que la realidad, pero asimismo extraña y por momentos también inmaterial" [68]

Estos paisajes irreales o casi oníricos son los que Dreyer conforma en los bosques en los que en Días de Ira sus protagonistas se pierden, o los campos por los que la familia de campesinos busca desesperadamente a Johannes en Ordet.

Los exteriores de Dreyer están también basados en Hammershøi. Los bosques contrastados materializan el escondite perfecto en los que los personajes se equiparan a los árboles y que se mueven lentamente a través del fondo blanco que intenta devorarlos.

Los campos abiertos, horizontales, difusos y blanquecinos en los que todos los elementos se mezclan, son envueltos por la neblinosa luz y no pueden escapar de ella. Un impedimento más para la búsqueda.

"Estos cuadros son intensamente daneses. Cada uno de ellos es un penetrante retrato de un paisaje típicamente danés, con el típico clima y luz daneses,

68 Poul Vad, An Introduction, Ibíd., pág. 22

Composición en gris y negro, James McNeill Whistler, 1871
Retrato de la madre del artista, Vilhelm Hammershøi, 1886

extremadamente similar a la concepción pictórica tradicional del paisaje atrás en el tiempo,…” [69]

Tanto Whistler como Hammershøi utilizaron una técnica llamada grisaille que constaba en la realización de una pintura monocromática en gamas de grises, sombras que imitaban el efecto del relieve. Representar la tercera dimensión sin recurrir a la oscuridad de las sombras clásicas.

Las sinfonías en blanco de Whistler denotaron el uso de una paleta de blancos análogos a los grises de Hammershøi. Los vestidos de las protagonistas son portadores de esa delicada gama de blancos, que juegan el rol de la luz y de las sombras.

La relación entre estos pintores trasciende la grisaille y abarca incluso el motivo del cuadro más famoso de Whistler: Composición en gris y negro: Retrato de la madre del pintor (1871), expuesto en el Salón de París de 1883.

Un perfil perfecto de su madre vestida completamente de negro, con un pañuelo cubriéndole la cabeza. Blanco igual que su cuello y sus puños, materializando los tres focos lumínicos, que se recortan del gris de la pared de fondo. Dirige su mirada hacia la izquierda, mientras que la madre de Hammershøi la enfrenta mirando hacia la derecha. Cada una se presenta como la imagen espejada de la otra.

Hammershøi desmintió cualquier influencia de Whistler en el retrato de su madre, aunque no se duda que debió conocer la obra con anterioridad a realizar sus retratos, ya que son dos los lienzos que reflejan a su madre, en la misma pose con cambios casi imperceptibles a primera vista. Las diferencias se encuentran, como en muchos de sus motivos repetidos, en las luces y las sombras, y en estos casos también en los fondos. En un caso tan sólo se trata de una pared lisa y en el otro es un encuentro de dos paredes y el suelo. Estas aristas materializan los ejes de coordinadas de la composición, y existe una diagonal generada por la vinculación visual de la cabeza y las manos de la mujer.
En realidad esta tensión en diagonal la conforman los focos de luz, es decir las manos y el rostro que resaltan sobre los tonos oscuros que componen el resto del cuadro.

Agudizando la mirada, las diferencias no demoran en hacerse más notorias. Mientras el retrato de Whistler posee cierta intención decorativa debido a los ele-

69 Poul Vad, Ibíd., pág. 262.

Tres mujeres jóvenes, Vilhelm Hammershøi, 1895

mentos en él incluidos, esto es, el reposapiés, el ornato de las telas y los cuadros en la pared, los cuadros de Hammershøi no denotan otra intención que la del retrato de una mujer común.

El pañuelo que luce la madre de Whistler posee puntillas y es traslúcido, las transparencias enfatizan la delicadeza de la tela; en contraste el que luce la madre de Hammershøi es rústico y sólo cumple con la función de recoger el cabello. Sería necesaria la inclusión de un tercer retrato de su madre que realizó Hammershøi, La madre del artista, Frederikke Hammershøi (1894), para que la comparación sea in extenso. En este caso se presenta de frente, su vestido sigue siendo negro, pero tanto su pañuelo como la expresión de su rostro denotan cierta sofisticación, que la acercan al retrato de la madre de Whistler. Además un cuadro aparece de fondo.

La forma de retratar a la madre, la composición y la gama de colores utilizados, trascienden las diferencias mencionadas y confluyen a la idea de una evolución en paralelo de ambos artistas, a pesar de la diferencia de data de estos retratos. Ambos pintores habían desarrollado sus colores y técnicas, y estos retratos materializan el punto de intersección en que se cruzan dos carreras independientes.

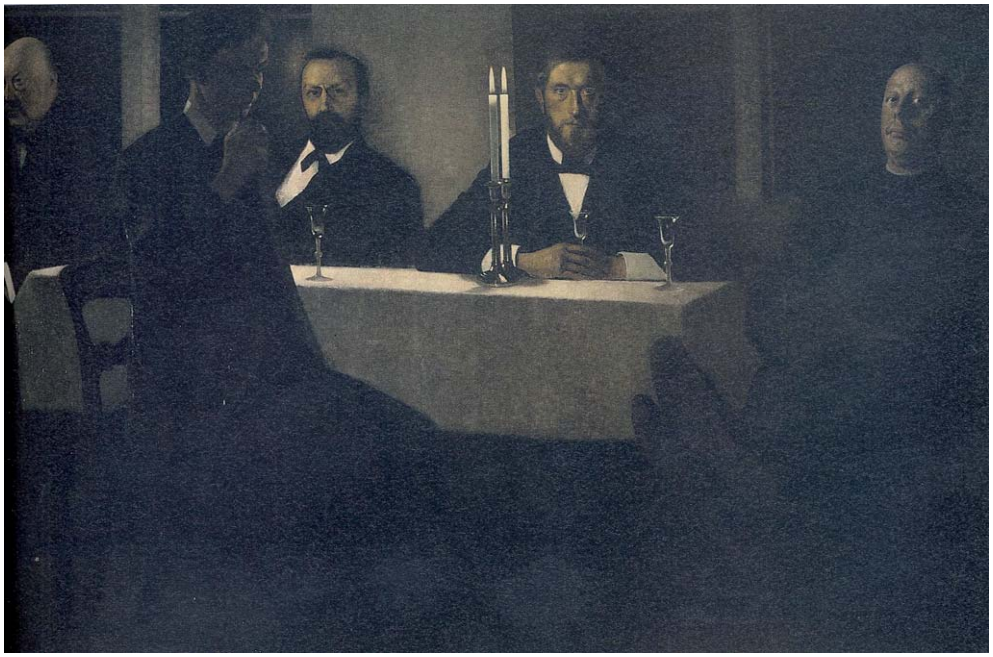
Otro acercamiento de Hammershøi hacia el retrato realizado por Whistler se produce en “Tres mujeres jóvenes” (1895). Anna Hammershøi, su hermana menor, aparece retratada en la derecha del lienzo, en la misma posición que la madre de Whistler. Su perfil perfecto, la pared clara de fondo con un pequeño cuadro y el vestido negro, coloca a su hermana en el rol que antes había ocupado su madre.

Dreyer cita el retrato de Whistler en una de sus películas mudas, El presidente (1918-9), en la cual uno de los fotogramas parece reproducir con notable exactitud la misma composición. El perfil de la mujer con el vestido negro, la pared de fondo y los cuadros; aparece un libro y desaparece el pañuelo. La pared posee tres tonalidades, dos grises y el negro de la parte inferior que se funde con el vestido, generando un gran basamento a la imagen.

Los retratos en la obra de Hammershøi son numerosos, y se distribuyen uniformemente a lo largo de su carrera.

Cinco retratos (1901-1902) es el retrato conjunto de cinco personas cercanas a él reunidas alrededor de una mesa y en tamaño real. [70]

70 Svend Hammershøi, su hermano menor; Thorsvald Bindesbøll, arquitecto y diseñador de objetos; Karl Madsen, historiador del arte; J. F. Willumsen, pintor y Carl Holsøe, también pintor. El tamaño del retrato grupal es de 190x300cm.



Cinco retratos, Vilhelm Hammershøi, 1901-1902

Uno de los personajes, el más cercano al espectador, se encuentra incluso sobredimensionado.

En contraposición a la intensidad lumínica de los paisajes, en este retrato Hammershøi explora la pintura en la oscuridad, con una luz irreal proveniente de unas pocas velas.
Los personajes muestran su quietud, su pasividad, aunque transmitiendo cierta intimidación a través de sus miradas.

El fondo oscuro sobre el que se recortan para cumplir el mismo rol que la intensa luz de sus bosques, intenta absorber a los personajes. Ellos nos mantienen la mirada y se apoyan en la larga mesa que los reúne, para resistir a la oscuridad.

El mantel blanco que cubre la mesa desprende una luminosidad irreal, que no puede explicarse con la luz que emiten las velas. Sobre la mesa se encuentran unas copas de cristal vacías, elementos en los cuales el resplandor de las velas se refleja. Sin embargo no proyectan sombras, sólo el candelabro genera una tímida sombra sobre el mantel.

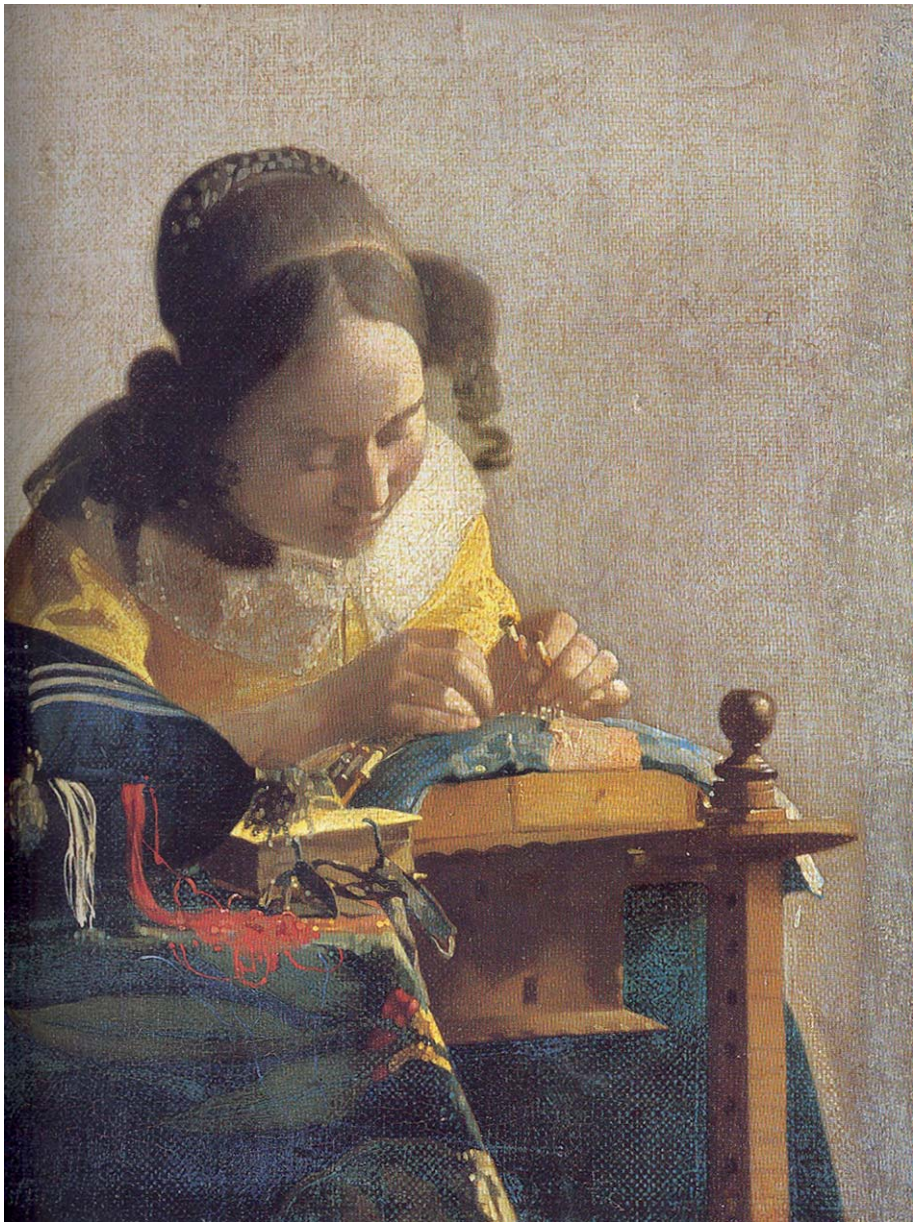
Una luz surrealista es el centro de la composición, en la que predominan las sombras. Existen más velas detrás del personaje que se encuentra en primer plano. Se ocultan detrás de él, pero iluminan a los personajes y por supuesto al mantel.
Existe otro foco de luz fuera del cuadro, que ilumina el rostro del personaje ubicado a la izquierda, al igual que en sus típicos interiores, en los que la ventana queda fuera de la composición.

El color en este cuadro es utilizado para otorgarle un aspecto fantasmagórico. Los blancos tienden al amarillo y los rostros a los tonos verdosos, como si Hammershøi negara la sangre que corre por las venas de sus protagonistas.

La presencia de puertas y ventanas apenas insinuadas en el oscuro fondo, todas ellas cerradas, parecen esconder algo, y tanto la mesa como los personajes las custodian, evitando que el intruso las atraviese.

Dreyer utiliza este método para generar el suspenso en Vampyr, puertas que apenas se abren para permitir el ingreso de algún personaje y se cierran rápidamente tras de él.

Hammershøi genera en este cuadro un clima de inquietud que no existe



La encajera, Johannes Vermeer, 1669-1670

en el resto de su obra, cierto suspenso que parece provenir de la noche misma. La noche es una realidad que Hammershøi representa; la noche como una soledad distinta a la del día, como el inconsciente y quizás la melancolía del día que ha pasado.

A pesar de estos llamativos encuentros entre las obras de Hammershøi y Whistler, los interiores que dieron a conocer a Hammershøi, fueron generalmente vinculados a Vermeer. Las mujeres, las ventanas, la repetición de los objetos presentes en su obra y sobre todo el cuidado en el tratamiento de la luz, los vinculan directamente.

"Como Vermeer, él pinta el juego de la luz fría en un interior, pero su luz es todavía más fría y más plateada que la de Vermeer. Gris y blanco son sus colores principales y le gustaban las mesas pulidas, los marcos bañados por un suave resplandor, cuencos plateados y porcelana azul" [71]

La luz en Vermeer no genera grandes contrastes; sus luces y sombras se combinan y compensan, no se anulan. Las zonas de luz no encandilan y las sombras no ocultan a los objetos. Las diferencias lumínicas son graduales y atraviesan el cuadro con una rítmica constancia.

"En Vermeer la luz nunca es artificial: es precisa y normal, como en la naturaleza, y tal como un físico escrupuloso puede desearla. El rayo de luz que penetra por un borde del cuadro atraviesa el espacio hasta llegar al otro borde. La luz parece provenir de la misma pintura, y los espectadores ingenuos se imaginarán sin esfuerzo que el día se desliza entre la tela y el marco" [72]

En Hammershøi la luz coincide con la concepción vermeeriana de ser un ente que baña, que resbala, y que tanto puede resaltar como opacar los objetos sobre los cuales descansa. Una niebla finísima en la que cada una de sus partículas

refracta la luz, y expande así su propia luminosidad.
Cada punto de luz posee un alcance y opaca el efecto de las sombras que no pueden ganar la batalla a la corpórea luz del norte.

Sin embargo, en Vermeer la luz puede, en algunos de sus cuadros, concen-

---

71 Arthur Clutton Brock, Review of the Danish exhibition at the guild hall,, Op. cit.., pág. 407

72 Thoré-Bürger, 1866, Blum, 1945, citado en Johannes Vermeer de Delft, Valeriano Bozal, Tf Editores, 2002, pág. 49

Mujer con balanza, Johannes Vermeer, 1663-1664

trarse en algunas zonas, o mejor dicho en ciertos puntos. Whistler recurría a líneas horizontales de luz, y Vermeer a una especie de puntillismo que se limitaba a un determinado objeto o zona dentro del cuadro.

En La encajera (1669-70) los hilos que reposan sobre el tapiz, son hilos de pintura, que a su vez son hilos de luz que combina la protagonista, y que el ojo no puede dejar de relacionar con el cuello blanco de su vestido. Esta se conforma de puntos de luz que brillan como perlas, y que por su luminosidad se relacionan a una zona del vestido amarillo, en el cual se repite en mismo puntillismo.

Estos puntos de luz se relacionan con el uso de la cámara oscura, el fuera de foco de los centros luminosos. Este tratamiento puntillista fue un elemento precursor de la fotografía en la pintura de Vermeer. El efecto de difracción de la luz en los sistemas ópticos generaban el "círculo de confusión" o "disco de airy".

"Las luces fuertes se difunden en pequeños círculos y en tales imágenes, la solidez de la forma de una barca, por ejemplo, es desintegrada de una manera muy próxima a la consabida manera del efecto del círculo de confusión en términos fotográficos. Fenómeno que resulta cuando un ápice de luz es reflejado como un punto de un objeto y que tras pasar por una lente no está resuelto, es decir desenfocado, o en un plano que se encuentra a un lado de la imagen recogida por la lente. Por lo que para pintar este fenómeno, Vermeer tuvo que verlo y dado que es de refracción de la luz hemos de presumir que no lo hizo con una visión directa" [73]

Otros detalles fotográficos en la obra de Vermeer son los espejos apenas insinuados por una leve franja luminosa que escapa del negro en Mujer con balanza (1664) o Mujer con collar de perlas (1664).

Daniel Arasse[74] se ha ocupado con atención en los puntos de luz de Vermeer y ha demostrado que ellos no han sido utilizados en forma indiscriminada, y aunque fuera cierto que este recurso naciera del uso de la cámara oscura, el pintor fue consciente de lo que sucedía. Utilizó este efecto como un recurso pictórico, en los sitios elegidos y no abarcó nunca la totalidad de ninguna de sus obras.

" … Por ejemplo, en La lechera, los toques de luz esparcidos como crema en

73 Charles Seymour, Dark chamber and light-fillet room: Vermeer and the camera abscura, Art bulletin, vol. 46, sept. 1964, pág. 323, cita tomada: The painter and the photograph, Van Deren Coke, University of New Mexico, 1972, pág. 3

74 París, 1944-2003, Historiador de arte.

Interior, Vilhelm Hammershøi, 1899

cada trozo de pan y en la manija de la canasta son analogías artísticas a la textura y el brillo de la luz solar al mismo tiempo. No es un efecto fotográfico, si siquiera uno naturalista, es un recurso de ilusión que funciona espléndidamente en ese pequeño, intensamente coloreado cuadro" [75]

Los puntos de luz son elementos recurrentes en la obra de Vermeer, y también lo son las perlas, llamadas perlas de luz.[76] Las perlas aparecen en su obra como símbolos de lo material, la riqueza terrenal, pero también de pureza y belleza. Un elemento elegido por Vermeer para reflejar la luz más allá de los simbolismos. Una esfera sin contornos nítidos, de color cambiante. Su color es el de la luz, cada tonalidad varía casi sin ser percibida con el mínimo movimiento de la perla o de la fuente de luz.
Estas perlas son focos de luz en su pintura, aunque no intensos como el puntillismo, es una luz opaca, cambiante y tamizada por leves sombras.

En la obra de Hammershøi los elementos son mínimos y a su vez no hay simbolismos. Es el instante que para el artista es digno de ser mirado. Tampoco existen elementos simbólicos para reflejar su luz, sólo repara en aquellos que permiten que la luz penetre en sus interiores.

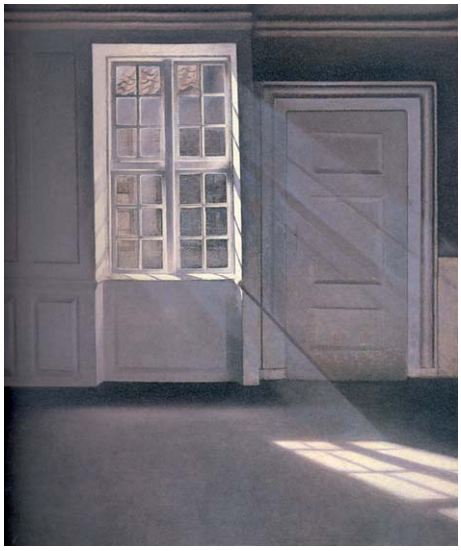
La ventana fue un elemento muy pintado en el norte de Europa en el siglo XIX; vínculo entre el interior y el exterior, en el que se solía pintar el exterior utilizando la ventana como marco incluido en el lienzo para encuadrarlo.

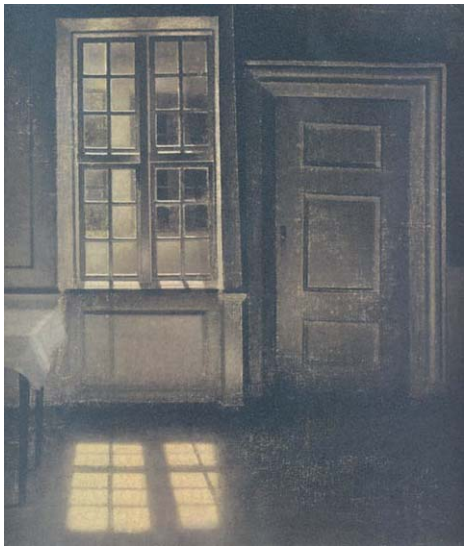
Vermeer no tuvo interés por el exterior, sus motivos son introspectivos. La ventana, sin embargo es un elemento imprescindible en sus composiciones. No refleja el exterior, pero se sirve de ella para hacer entrar la luz y generar algún reflejo en el cristal. Abiertas o cerradas, pequeñas o grandes, con vitrales o sin ellos, están presentes en casi toda su obra, como recuerdo de que el afuera existe y que a veces es necesario abrir o cerrar este vínculo para significar el interior.

Hammershøi fue más allá, eliminando la ventana del cuadro, aunque se la siente cercana a los objetos que retrata, ya que son bañados por la luz del día. Sólo se interesa por el interior, por el ambiente y las tareas internas; el exterior sería tema

75 Walter Liedtke, Vermeer and the Delft School, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, Nueva York, 2001, pág. 156

76 Joven con perla (1665-6), Una dama que escribe una carta y su sirvienta (1670), Mujer con balanza (1664), Mujer con collar de perlas (1664), La carta de amor (1669-72), Dama al virginal (1670-3).





Motas de polvo bailando en la luz del sol, Vilhelm Hammershøi, 1900
La habitación silenciosa, Vilhelm Hammershøi, 1906

de otro cuadro, e incluirlos en los interiores sería agregar simbolismos o dispersar la atención del voyeur.

La ventana fue incluida en su obra, en una serie de lienzos con diferencias que residen únicamente en lo lumínico. La ventana y la luz son los únicos elementos presentes en estos cuadros; la ventana como plano bidimensional que es atravesada por una luz en tres dimensiones que se dispersa por el espacio.

A través de éstas ventanas se adivinan otras ventanas, muy claras y desplazadas con respecto a las primeras, conformando una composición de ejes verticales y horizontales en dos tonos. La ventana como el elemento rígido, que a través de sus cristales, que se asemejan a lentes nubladas, permiten la entrada del fluido, de lo orgánico y vital representado por la luz.

Las puertas blancas con paneles rectangulares son un motivo repetido en la obra de Hammershøi, pero esta vez compartido con las mujeres y los muebles. Materializan un cruce menos drástico, entre dos interiores en donde la luz fluye libremente al igual que las mujeres.
En ocasiones alguna puerta aparece cerrada como dejando constancia de la existencia de otro espacio que nos es negado.

A diferencia de las ventanas y las puertas, los muebles se pueden mover, y es así que en algunas de sus composiciones aparece una solitaria mesa, sin sillas, en el centro de una sala. La extrema simplificación de elementos buscada por Hammershøi, obliga a modificar la escena cotidiana.

Los personajes femeninos son otro punto de contacto entre Hammershøi y Vermeer. Al centrarse en escenas de la vida de hogar, las mujeres cobran un nuevo protagonismo en la pintura holandesa del siglo XVII. Sin embargo Vermeer fue sensible a la aparición de un nuevo tipo de mujer, con más educación que sus antecesoras, y más ocupada en sus pensamientos y su vida interior.

“Incluso cuando el tema es esencialmente doméstico, la mujer parece admirada por su belleza y carácter, no como un diente en el engranaje de la vida familiar. Su concentración en una tarea en particular se percibe por estar fuera de ella, más que por la tarea que realiza en sí. Vertiendo leche, cogiendo un aguamanil, realizando un lazo, haciendo música, leyendo una carta, son en el estilo de Vermeer, actos de concentración similares, signos de una particular disposición. Cuando están ocupadas en perlas, una carta de amor o con un compañero, la mujer puede aparecer

Interior, Vilhelm Hammershøi, 1903-1904

más concentrada en sus propios intereses, aunque aún permanece una sensación de auto relegarse, de deseo o rendición” [77]

Estas mujeres son portadoras de simbolismos, la vanidad, la pureza, el amor, la riqueza. La concentración en sus tareas posee mensajes que subyacen en sus gestos, sus miradas, su encuadre dentro del lienzo. Vermeer refleja en sus escenas cotidianas y a través de las mujeres los grandes temas trascendentes de la vida.

Hammershøi pinta mujeres pero sólo en un par de lienzos son realmente las protagonistas. En el resto de su obra son parte de un conjunto, en el que ningún elemento sobresale, todo se encuentra bajo el dominio de la luz.

La plasticidad tiende a la abstracción de los principios estéticos y no a la formulación de una historia personal. Las acciones que realizan las mujeres de Hammershøi parecen metáforas de su actividad mental, la cual se desconoce.
No se han dejado pistas que permitan intuir ni dilucidar el tema en el cual se encuentra absorta cualquiera de estar mujeres.
Es así que pasan a ser un sujeto-objeto, al servicio del artista que las moldea con su paleta de grises y bajo la densa luz del norte.

Interior con mujer joven vista desde atrás (1903-4) es una composición fácilmente comparable a las de Vermeer. La diferencia radica en que esta mujer nos da la espalda y las del pintor holandés nos muestran, al menos, su perfil.

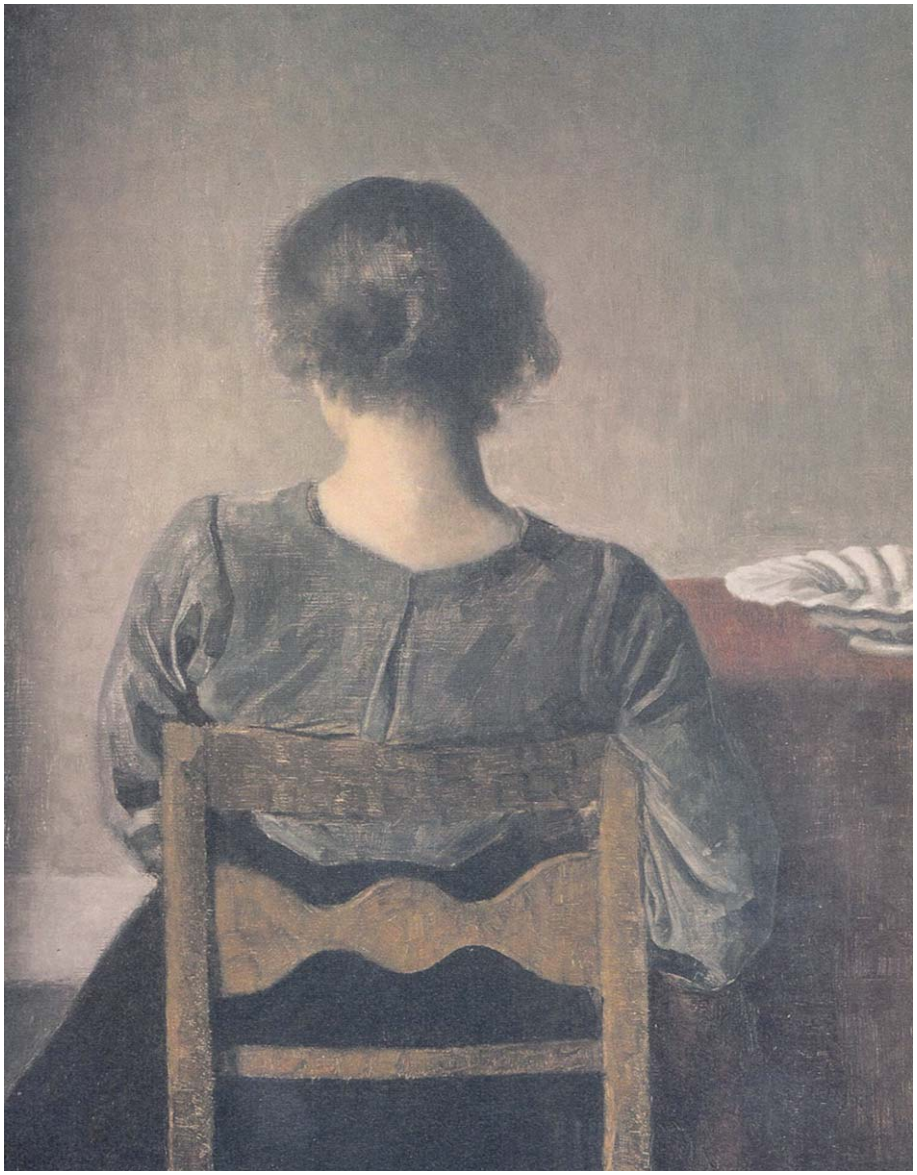
El mueble sobre la pared del fondo y la porcelana le otorga profundidad a la escena. Estos elementos junto con el sector de un cuadro son los únicos objetos decorativos. Sin embargo la mujer los niega e inclina su cabeza en dirección contraria.

Los ejes verticales y horizontales están explícitamente representados por el sector del cuadro visible en una de las esquinas del lienzo y los relieves decorativos de la pared que lo sostiene.
La porcelana y la mujer materializan las curvas de la composición, mientras una claridad uniforme lo cubre todo.

El vestido y el fragmento del cuadro conforman los focos oscuros del cuadro, componiendo una diagonal, mientras que la nuca de la mujer es el centro de luz, a la vez del color más cálido. Atrae la mirada del espectador, convirtiéndose en el centro de la composición.

---

77 Walter Lietke, Op. cit., pág. 155



Descansando, Vilhelm Hammershøi, 1905

Este motivo fue aún más desarrollado en Descansando (1905). Aunque técnicamente se trata de un interior, algunos críticos lo asemejan más a un retrato ya que el interior es apenas insinuado.
La mujer continúa dándonos la espalda, pero aquí es claramente la protagonista. Es el centro de la composición su reposo, su cabello recogido y su nuca.

Los límites son aún menos nítidos que en Interior con mujer joven vista desde atrás, la blusa gris en oposición al vestido negro, y la totalidad de elementos se mueve en la misma gama de ocres, sin contraste alguno.
Su cabello, la silla, la mesa y la pared sobre la que se recorta su figura, se encuentran en el mismo plano, evitando las profundidades.

El plato de porcelana ubicado sobre la mesa, es el único elemento decorativo y nuevamente es negado por la mujer que gira su cabeza en la dirección opuesta.

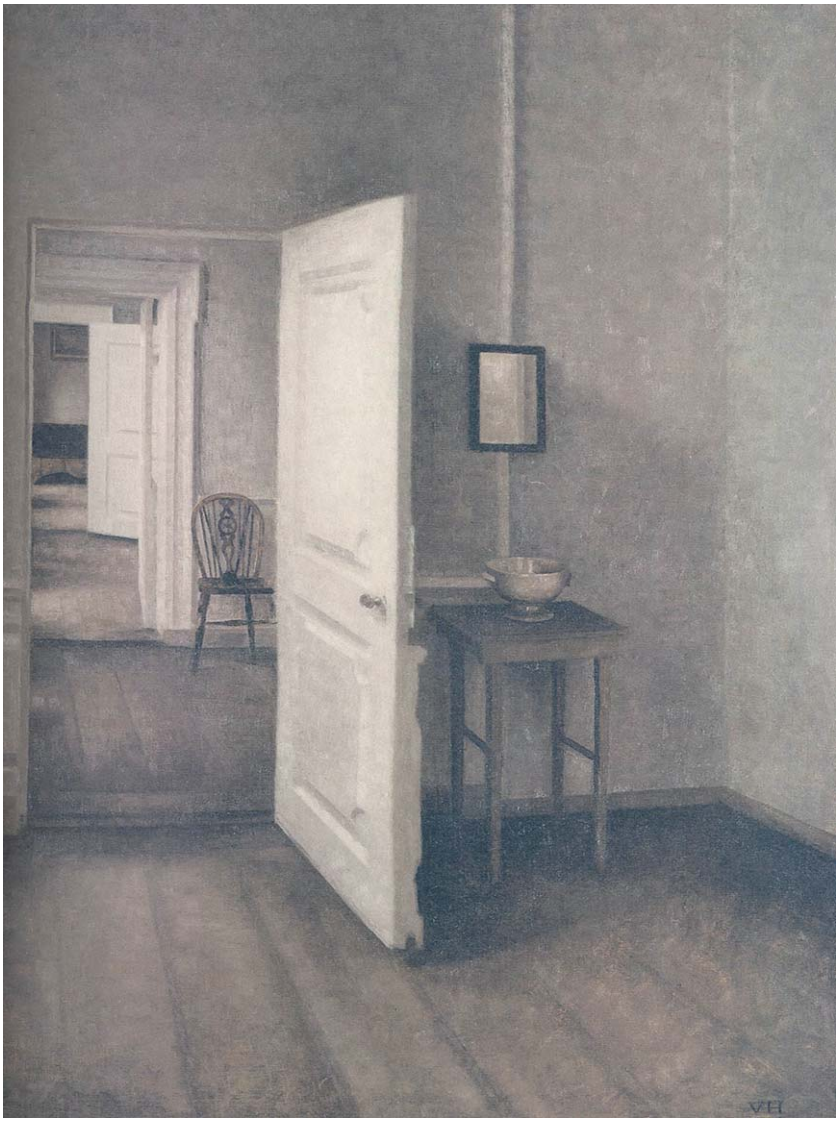
En Interior (1908) aparece nuevamente esta mujer con su cabello recogido, que nos obliga a espiarla en su intimidad. Aquí pierde el protagonismo, y junto a las sillas, una pequeña mesa y las puertas es parte del conjunto. Su nuca es desplazada del centro de la composición, que ocupa la puerta abierta, que nos permite vislumbrar los espacios que se encuentran más allá de ella.
Dos habitaciones más y una ventana al fondo. La luz entra brillante y potente a través de ella, al encontrarse a contraluz su intensidad aumentara.

Detrás de la mujer debe haber otra ventana, por la iluminación de la silla en la que se encuentra sentada y el marco del pequeño cuadro al que ella enfrenta.

La luz fluye por los interiores entre ventana y ventana; las puertas están abiertas para que fluya, y la mujer se encuentra inmersa en ella, inconscientemente.

En Puertas abiertas (1905) Hammershøi prescinde de la figura femenina, así como de elemento alguno. No hay sillas, mesas ni cuadros.
Es el interior de una casa habitada únicamente por la soledad, el silencio y la luz.

El encuadre es muy similar al Interior (1908), un leve movimiento hacia la izquierda ha permitido la aparición de una nueva puerta sobre el margen derecho.
El resto de la composición es igual, los tres espacios contiguos, las puertas blancas y la ventana de fondo que continúa permitiendo el ingreso de esta luz que sin cesar penetra en esta vivienda y la moldea a su gusto.
Todas las puertas se encuentran abiertas a su merced, como si no quisieran inte-



Interior. Las cuatro habitaciones, Vilhelm Hammershøi, 1914

rrumpir su lento pero seguro avance.

Hammershøi era consciente de la importancia de que su casa era su propio estudio y desde sus comienzos le otorgó cierta atención a la arquitectura.
Eligió prudentemente sus viviendas, sabiendo que sus espacios deberían inspirar su arte, y proporcionar variables iluminaciones.

El edificio de la Compañía Asiática es ejemplo de ello; construido en 1738 por el arquitecto Philip de Lange[78] en un barroco tardío fue motivo de varios de sus cuadros, y fue su residencia en los últimos años de su vida.

Sus pinturas de arquitectura adquieren una precisión escrupulosa, un gran respeto por las líneas rectas que conforman cada una de las fachadas, no atreviéndose a modificarlas.
Las composiciones son muy cuidadas y los ejes ortogonales son reflejados con claridad.

La Compañía Asiática fue fotografiada por Hammershøi, y luego en su estudio, modificó el encuadre. Eliminó objetos en cada uno de los cuadros que realizó con este motivo. La simetría es total y constante en la serie; el portal se encuentra en el centro de la composición.

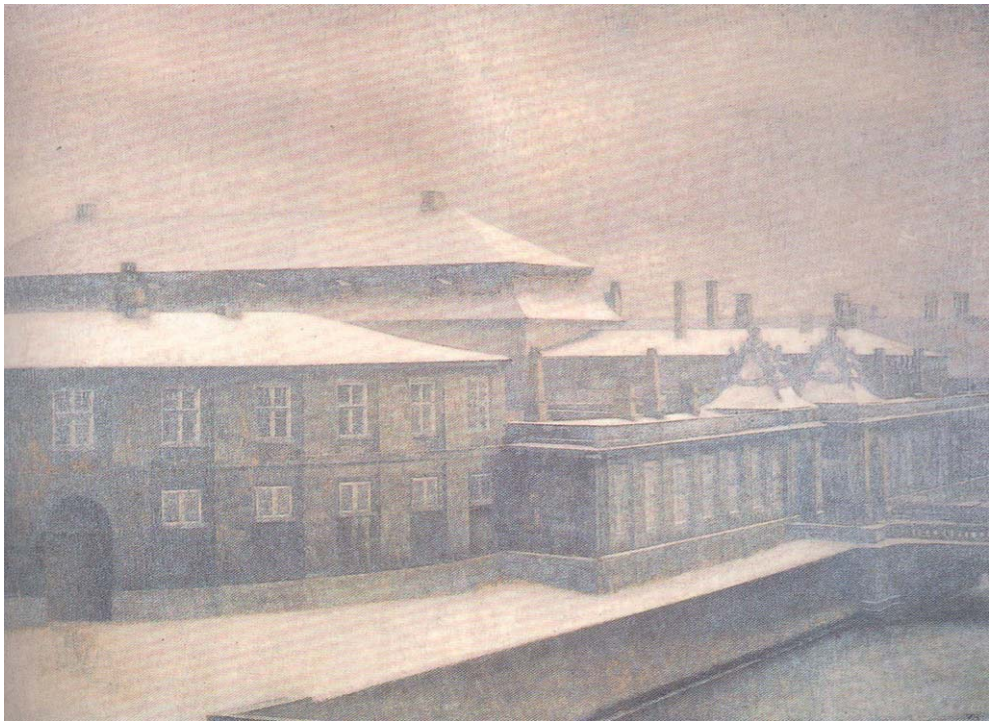
El Museo Británico (1905) es otra de sus pinturas de arquitectura, motivo que también acompañará a una calle londinense en Calle Montague con el Museo Británico (1905-1906).

En estas pinturas arquitectónicas, la luz y la niebla invaden el paisaje, generando mayores indefiniciones cuanto mayor es la lejanía.
El degradé de sombras que en la mayor parte de su obra baña la pared de fondo de sus interiores, recae aquí en las fachadas de los edificios.

Los sectores más lejanos son más luminosos a la vez que abstractos, quemados por esta intensa luz. Los árboles poseen un aspecto similar a los paisajes de los bosques, aunque menos contrastados.
La luz parece difuminar sus contornos, limitar sus ramas y generar una apariencia débil.

Los grises predominan en sus edificios, sus calles y sus cielos nublados. Sus

78 1704-1766



Vista del Palacio de Christianborg, Vilhelm Hammershøi, 1902

edificios son monumentales, elegidos para grandes formatos, como homenaje a la arquitectura que inspira su arte.

Calle Montague con el Museo Británico (1905-1906) rompe con la tradición de Hammershøi de retratar sólo edificios monumentales. Aquí el motivo del cuadro es la calle, la experiencia espacial de ella y el edificio monumental de fondo. Un cuadro que remite a una experiencia urbana, que incluye a los edificios emblemáticos, sus árboles, las casas, la luz reflejándose en las ventanas, prescindiendo del hombre.

El Palacio Christiansborg fue motivo para otra serie de tres cuadros arquitectónicos.[79] En dos de ellos el edificio está cubierto de nieve. Se mantiene estoico ante las inclemencias del tiempo. En alguno de estos lienzos el contraste es mayor que en otros. La nieve blanca y nítida remarca con gran énfasis sus líneas puras, o la nieve que cae tamiza la visión y difumina la imagen. El contraste desaparece bajo la nieve que no deja de caer y se lleva a su paso la definición típica de los cuadros de arquitectura de Hammershøi.

Sus cuadros arquitectónicos emanan tranquilidad y seguridad, al igual que sus interiores, pero en ellos las personas no existen. Sus edificios no parecen estar hechos para ser habitados, transmiten la frialdad del clima nórdico.

79 1889-92, 1902 y 1907.

Carl Theodor Dreyer

el blanco

Juana de Arco, Carl Theodor Dreyer, 1927-1928

> “De la luz suave, peligrosa, onírica, viva, muerta, clara, brumosa, cálida, violenta, fría, repentina, os cura, primaveral, vertical, lineal, oblicua, sensual, domeñada, serena, venenosa, luminosa. La luz” [80]

El proceso de Juana de Arco fue filmada entre 1927 y 1928 en París, con una libertad creativa con la que Dreyer no había contado anteriormente, es la última de sus películas mudas.
Esta obra fue precursora en el manejo de los primeros planos, los encuadres, los movimientos de la cámara y el uso de la luz. Dreyer se presenta en esta película, como un director con efectos pictóricos.

La palabra disminuida a su mínima expresión al igual que las acciones. Los rostros se apropian del film, cargando con la sustancia básica de la historia sin intermediarios: las emociones.

“… la obra de Dreyer no tiene nada en común con el teatro y podría decirse incluso que con el hombre. Cuanto más exclusivamente recurría a la expresión humana, más obligado estaba Dreyer a reconvertirla en naturaleza. Que nadie se equivoque: ese prodigioso fresco de cabezas es exactamente lo contrario de un film de actores: es un documental sobre los rostros.” [81]

En plena Nouvelle Vague, Jean Luc Godard le rinde homenaje, al mostrar a Ana Karina en Vivir su vida en una sala de París viendo este film, reflejando la angustia de Juana en su propio rostro. Para Dreyer esta era una de las metas de hacer cine, hacer que los espectadores compartan sus propias experiencias artísticas.

La luz juega en esta película el rol del elemento que logra la abstracción, indispensable en el “hacer cine”, de acuerdo a las palabras del propio Dreyer.

---

80 Ingmar Bergman, Op. cit., pág. 244
81 André Bazin, Sobre El proceso de Juana de Arco, Op. cit. pág. 187

Juana de Arco, Carl Theodor Dreyer, 1927-1928

“En definitiva, el arte debe describir la vida interior, no la exterior. Por eso hay que abandonar el naturalismo y hallar los medios de introducir la abstracción en nuestras imágenes. La facultad de abstracción es esencial para toda creación artística” [82]

Así como en otras películas de Dreyer, entre las que podemos nombrar a Vampyr y Dies Irae, aparecen en primer plano textos. En este caso son hojas del documento con los cargos en contra de Juana. A modo de prólogo o introducción, acaban fundiendo en negro y generando un corte lumínico, posterior al cual, comienza el juicio propiamente dicho, como si se hubiese abierto el telón.

La numerosa sucesión de primeros planos a los distintos personajes, genera un dinamismo diferente, de sensaciones más que de acciones. Los rostros desnudos, sin maquillaje, de Juana y los jueces se van alternando en la pantalla, expresando con sus ojos, sus bocas, e incluso con sus arrugas sus emociones.

“En Juana de Arco conseguí (y fue la primera vez en la historia) que todos los actores trabajaran con el rostro sin maquillar. En mis trabajos precedentes yo había tomado conciencia de que el primer principio de la obra fílmica es una exigencia de autenticidad” [83]

La elección de Marie Falconetti para el papel de Juana de Arco, fue decisiva para la obtención de los resultados que Dreyer esperaba. Como se ha dicho anteriormente, para Dreyer la elección del actor, no sólo debe responder a su capacidad de actuación, sino también a su apariencia física. Esto es, arrugas que plasman de forma permanente sus gestos más habituales, su fortaleza o debilidad, etc.

“… ya que, detrás del maquillaje, de la actitud, detrás de esa apariencia arrebatadora y moderna, había algo. Me bastaba con quitarle la fachada para obtenerlo” [84]

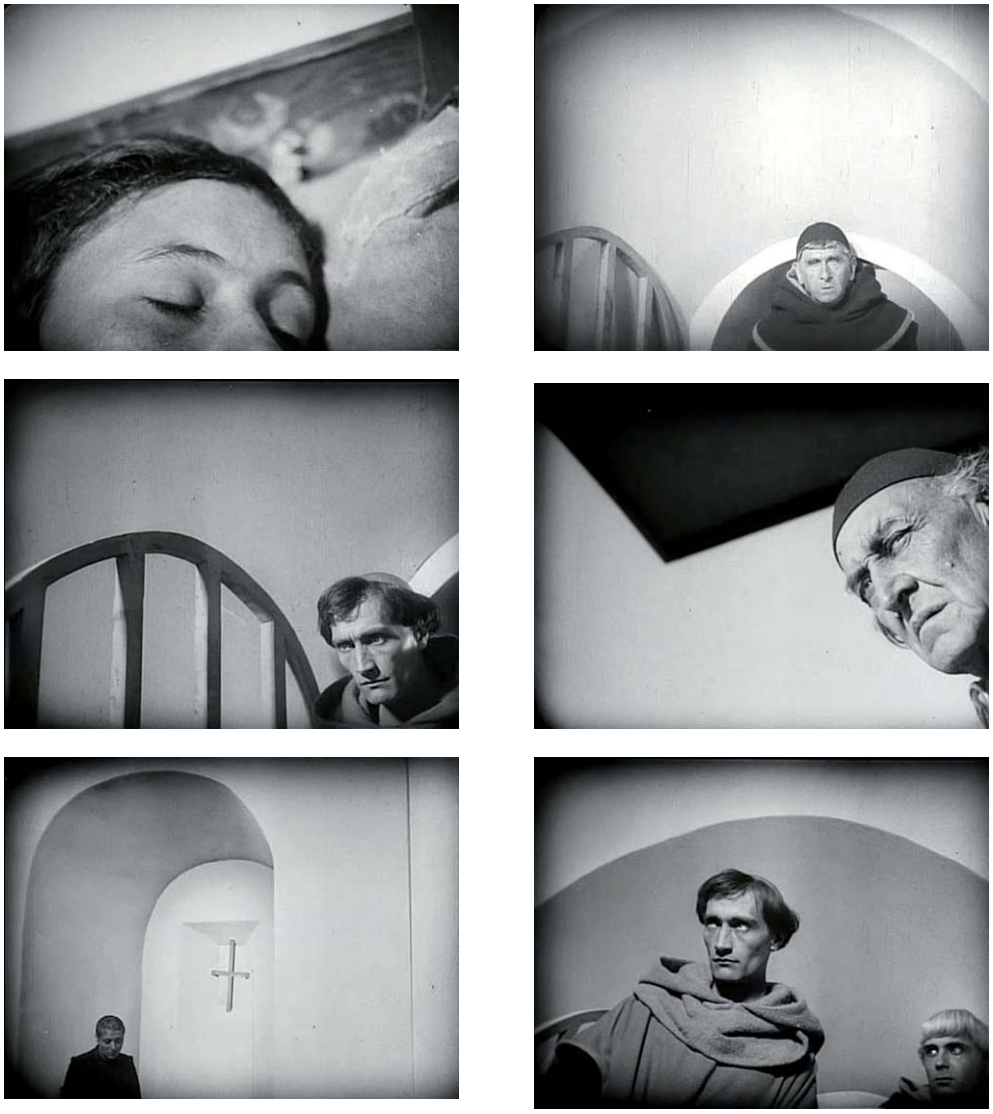
La luz acentúa la poca profundidad de las imágenes, creando fondos neutros, blancos, desprovistos de carga emocional, sobre los que se recortan los rostros de los personajes, en los que se “leen” las emociones, los acontecimientos.

“Terror del blanco: terror de la luz y con ella del espacio, del tiempo, del

82 Dreyer, Imaginación y color, Reflexiones sobre mi oficio, Op. cit., pág. 91

83 Dreyer, Un hombre que espera y al que nosotros esperamos, Entrevista con Christian Houmark, 1939, Reflexiones sobre mi oficio, Op. cit., pág. 97

84 Dreyer, Entre el cielo y la tierra, Reflexiones sobre mi oficio, Op. cit., pág. 109



Juana de Arco, Carl Theodor Dreyer, 1927-1928

espíritu en estado puro” [85]

Casi no existen objetos intermedios entre los rostros y los fondos, en los cuales esta luz tan intensa pueda reflejarse o ser absorbida. Esta austeridad, esta ausencia de objetos en los decorados, redunda a su vez, en la ausencia de sombras, por lo cual no es difícil imaginar que la profundidad de los recintos en los que se desarrollan las escenas, es casi inexistente.
Además, al no existir las sombras, en las tomas en las que se pueden visualizar dos personas a la vez, la diferencia de tamaños entre ellas no habla de la cercanía o la lejanía; como si fuera posible coexistir en el mismo fotograma, pero en diferentes escalas.

Para Dreyer los objetos presentes en cualquier interior en el que se fuera a filmar, hablaban del dueño de la casa, del habitante. En este film, Juana está presa, fuera de su lugar, descontextualizada, y así la muestra Dreyer. La idea de Juana, en abstracto. La celda no se muestra en su totalidad, en toda la película, ya que tampoco hablaría de ella, es sólo un recinto en el que se suceden los hechos, podría ser cualquier lugar en el que ella estuviese prisionera.
Los únicos elementos que aparecen son los indispensables para relatar la historia, ya que tampoco son descriptivos de la prisión en sí.
Estos elementos, a su vez, no se incluyen en su totalidad en los fotogramas, sólo vemos sectores de ellos, el dintel de una puerta, las patas de las sillas, un arco que materializa la comunicación entre dos habitaciones, etc.

Lo mismo ocurre con las personas, generalmente son fragmentos los que se reflejan en las imágenes, manos sosteniendo el escrito que sabemos se lee en voz alta, una boca que habla, los ojos asustados de Juana, y los ojos crueles del juez. Los primeros planos constituyen el relato del film.

“Estaban las preguntas, las respuestas, muy cortas, muy limpias. Así que no había más solución que poner primeros planos detrás de las réplicas. Cada pregunta, cada respuesta, exigía un primer plano de forma natural. Era la única posibilidad. Todo eso se desprendía de la técnica del proceso verbal. Además, el resultado de los primeros planos era que el espectador recibía los mismos shocks que Juana recibiendo las preguntas y siendo torturada por ellas” [86]

Estos encuadres parciales, en conjunto con la luz blanca que todo lo baña y

85 Fabrice Revault D’Allonnes, La luz en el cine, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 90
86 Dreyer. Entre el cielo y la tierra, Reflexiones sobre mi oficio , Op. cit., pág. 112

Juana de Arco, Carl Theodor Dreyer, 1927-1928

que cubre por completo el fondo de la escena, hace que no sólo la profundidad se vea casi anulada, sino también la idea de gravedad.
Sólo en la escena final, del sacrificio de Juana, la multitud y los guardias aparecen completos, caminando, luchando, como símbolos del mundo real, en contraposición a lo irreal y absurdo que parece el transcurso del juicio en nombre de Dios.

Sin embargo el mensaje de Dreyer no es tan claro, en un momento la cámara que acompañaba a algunos guardias en una vista aérea, los sigue en su recorrido, quedando completamente boca abajo. Los soldados marchan "colgados" del suelo, en un fotograma invertido.
En estos encuadres parciales, en las que generalmente se pueden observar encuentros de distintos planos verticales y horizontales, como fondo de los rostros, hace que estos rincones cobren importancia, realzando las sutiles tonalidades de sombras que pueden diferenciar los diferentes planos mencionados.

A su vez estos fondos blancos, neutros, apenas enriquecidos con débiles sombras, sirven para dar continuidad a las distintas escenas, ya que el montaje de las mismas es muy dispar, pasando de escenas completamente inmóviles a otras de acción. Es decir, que la continuidad no viene dada por el relato, en el sentido del cine clásico, sino desde la propia imagen y la luz.

Asimismo, la cámara hace un reiterado uso del ángulo en picado y contrapicado, enfatizando aún más la idea de abstracción, de no saber claramente dónde está el suelo, los pies, el cielo o desde dónde viene la luz.

La ventana presente en la celda de Juana, aparece como simbólico sostén de la reja en forma de cruz; pero no entrará luz a través de ella en la película, excepto en una escena cercana al final de la película.

La luz parece salir de la cámara o de detrás de ella, aplastado la ventana contra el cielo que posee la misma luz que la pared en la que esta se recorta.
Hacia el final del film, esta ventana permitirá la entrada de luz, aunque no lo veamos de forma directa en ninguna imagen.
Veremos la sombra de la reja en forma de cruz, proyectada en el suelo, y este símbolo, Juana lo tomará como señal divina, y le devolverá la fuerza que parecía haberla abandonado.

La luz entra a través de la ventana, cuando la fuente es divina, en el resto de los casos, proviene del cine, de la cámara misma.

Juana de Arco, Carl Theodor Dreyer, 1927-1928

Esta misma cruz dibujada con la sombra de la reja en el suelo, la pisará el juez al ingresar a la celda de Juana, e intentar confundirla para manipular sus decisiones.
De esta forma, el símbolo divino de la fuerza espiritual de Juana queda plasmado como un objeto difuso, débil, frente al nítido pisar del juez que se impone como realidad.

La escena final del film, en la que Juana es quemada viva, es paradójicamente, una de las más oscuras. Las llamas se plasman en la película como ondulaciones grises etéreas que se agitan por el viento, envolviendo a Juana, que apenas se vislumbra como una mancha negra inmóvil.
En la totalidad de la película la luz se presenta muy intensa, pero en el momento en que la vida de Juana desaparece, cede paso a las sombras.

El humo que emana de la hoguera se hace presente en cada fotograma como una nube gris y difusa que se va trasladando a lo largo de la escena, desdibujando los límites de lo que vemos, y el fuerte contraste que existió en todo el film desaparece.
Esta falta de contrastes y nitidez se mantiene en la lucha que se desencadena tras al muerte de Juana, hasta el fin de la película, hasta que todo se funde, definitivamente, en negro.
La extrema nitidez de formas y la notoria poca profundidad existente en toda la película, como si Dreyer renunciara a la tercera dimensión del cine, utilizando herramientas de la pintura, aquí se modifican. Hay varios planos en los que las personas se mueven, siempre por detrás de este “velo” de humo que desintegra sus límites.

“Yo quería hacer un himno al triunfo del alma sobre la vida. Lo que fluye hacia el quizás cautivado espectador, en extraños primeros planos, no es una elección fruto del azar. Todas y cada una de esas imágenes expresan el carácter del personaje y el espíritu del momento.
Para ofrecer la verdad, renuncié a cualquier método de ‘embellecimiento’; mis actores no podían tocar el maquillaje ni las borlas. También rompí con el sistema tradicional de construcción de decorados: al comienzo del rodaje, hice que los arquitectos levantaran todos los decorados y que todos los preparativos se hicieran al mismo tiempo, y todas las escenas, desde la primera hasta la última, se rodaran en el mismo orden en que suceden en el film.
Rudolph Maté, que estaba tras la cámara, supo comprender las exigencias del drama psicológico en los primeros planos y me dio lo que yo deseaba, sentía y pensaba: el misticismo hecho realidad” [87]

87 C. T. Dreyer, El misticismo hecho realidad, Sobre el cine, Op. cit., pág. 40

Vampyr, Carl Theodor Dreyer, 1932

Vampyr (1932) es una película de terror, y como tal en ella la luz cumple un rol especial. Sin embargo Dreyer evita los fuertes contrastes, las profundas tinieblas y otros recursos esperables, conformando así una atípica película en este género.

"… quería crear en la pantalla un sueño despierto y mostrar que lo espantoso no se encuentra en lo que nos rodea sino en nuestro propio subconsciente" [88]

Existe una acentuada diferencia entre el tratamiento lumínico que le otorga a los interiores y exteriores. Es cierto que en un interior hay menos luz que en un exterior, como reclamaban los artífices de la Nouvelle Vague, siempre y cuando nos estemos refiriendo a una escena diurna.
Vampyr, transcurre en una larga noche, y los juegos lumínicos no responden a la realidad. Cuando David Gray, el protagonista, sale al bosque en busca de la bruja vampiro, en lugar de internarse en una oscuridad profunda, en la que todo lo acecha por detrás de los árboles, como sucedería normalmente en una película de terror; su imagen se vela, la bruma lo inunda todo, y la luz parece emerger de ella misma. Es decir que, una vez más, Dreyer deja de lado el simbolismo clásico de la luz para representar al bien, y la oscuridad para el mal, o en este caso, el misterio.

Esta niebla densa cubre todos y cada uno de los objetos en los exteriores, desfigura sus límites, les quita realismo a medida que ella va adquiriendo corporeidad, relegando todo a un segundo plano. En ocasiones las sombras aparecen sin cuerpos generadores de su proyección, siendo en sí mismas, personajes del relato.

El espacio exterior se convierte así, en un espacio de ensueño, irreal, materializado por la bruma y la luminosidad blanca que emana, dándole vida.

"La bruma y el sueño tienen algo en común: no tienen un color propio, sino sólo el de la luz que los atraviesa. Se piensa a menudo que no tienen el color de todo, y que los sueños son grises, como la niebla a la que se asemeja por sus límites infinitamente expansivos" [89]

Dentro de la casa, las sombras ganan el protagonismo, aunque la luminosidad de la niebla, parece querer filtrarse a través de las antiguas ventanas de madera, acechando desde el exterior, y encandilando a través de los cristales.

A pesar de esta luz tan intensa que penetra desde las ventanas, en la casa,

---

88 Dreyer, Maurice Drouzy, en Cinémathèque número 4 1993

89 Jacques Aumont, Vampyr de Carl T. Dreyer, Editions Yellow Now, Crisnée, 1993, pág. 28.

Vampyr, Carl Theodor Dreyer, 1932

las velas están encendidas. Esto le otorga a las escenas un carácter surrealista. Sabemos que es de noche, pero sin embargo una luz intensa y blanca proviene del exterior, y además, como si esta iluminación no fuera suficiente, los habitantes de la casa, mantienen encendidas las velas y las usan para desplazarse de habitación en habitación como si fueran realmente necesarias para ver a medida que caminan.

La casa en la que se desarrolla toda la historia tiene una presencia muy notoria en el film. El plano arquitectónico fue uno de los elementos fundamentales durante el rodaje de la película.
El recorrer la casa es lo que da continuidad a la película, o mejor dicho, el andar de David Gray, que nos lleva con sus pasos mortales a través de los distintos recintos. La cámara siempre a la altura de los ojos del protagonista, se mueve en tiempo real, hecho que desde cualquier butaca de un cine, parece irreal, permitiendo hablar de espacios de deshoras.

Una y otra vez atravesamos los mismos espacios, pudiendo identificarlos por su mobiliario o sus aventanamientos.
Las escenas se desarrollan en habitaciones contiguas, sabemos que existen una gran cantidad de “otros espacios”, los cuales nos son presentados a través de las puertas que se abren para permitir el ingreso de los personajes, pero que se cierran inmediatamente detrás de ellos.
Este laberinto arquitectónico es el que recorre David Gray; cada puerta cerrada habla de lo que puede haber detrás y desconocemos; los espacios del más allá.

La revelación llega a través de un libro, una constante en los guiones de Dreyer. La prueba infalible del escrito, las palabras presenta la intriga en Vampyr, y en ellas se encuentra la solución al misterio. El protagonista irá leyendo el libro que se le ha entregado como mandato, y en su lectura descubrirá su misión y su poder en la historia en la que se ve inmerso.

“En la lucha contra los fantasmas, una sola herramienta es infalible: el libro. El poder y la presencia del libro: cada fase de acción es precedida por un pasaje de libro, que la describe por anticipación” [90]

Aunque no al extremo de Juana de Arco, en Vampyr hay gran cantidad de primeros planos. Los distintos fotogramas saltan de un rostro a otro, sin explicaciones, y a veces se dificulta el dilucidar quién le habla a quién.
Todo termina siendo conectado por el caminar del protagonista, a través de estos

90 Jacques Aumont, Ibíd., pág. 58.

Vampyr, Carl Theodor Dreyer, 1932

espacios de ensueño.

La iluminación de las escenas interiores se ve afectada por la ubicación de las fuentes. Las pocas luces provienen desde abajo, proyectando sombras largas y estilizadas que otorgan cierto aire misterioso, a los personajes.
Además nunca vemos de dónde provienen las luces capaces de generar estas particulares sombras; la luz que irradia la niebla es pareja y constante, incapaz de generar dichas sombras.
Las velas se sitúan altas y además su intensidad no podría explicar la nitidez y altura de ellas.
Es decir, que la iluminación interior también es irreal y genera ambientes oníricos.

Se producen a lo largo de todo el film, el doble encuadre; esto es, el encuadre de un rostro por medio de una ventana o una reja, dentro del encuadre general del fotograma.
Estas aberturas a través de las cuales se asoman los personajes, poseen elementos que los hacen menos nítidos y reales. Los cristales sucios de una ventana, una cortina traslúcida o un denso enrejado, cumplen con la misma función que en los exteriores tiene la niebla.

Cuando David Gray, convertido en fantasma, continúa desplazándose por el film, el efecto al que recurre Dreyer, es a su semi transparencia, como si pasara a formar parte de este gran tamiz a través del cual se ha filmado la película.
Es decir que, a pesar de tratarse de una película de terror, no se recurre a efectos especiales o sobresaltos para generar tensiones o climas; sólo se recurre a la luz.
La cámara capta esos climas, esos efectos lumínicos, en lugar de centrarse exclusivamente en reflejar a los personajes a lo largo de un complejo guión.

"Y cuando atraviesa el laberinto, los fantasmas van a su encuentro. Si nuestro mundo está hecho de luz, el de los fantasmas está hecho de la perversión de la luz, de su negación o de su pérdida.
Un mundo gris, tejido de un voile impalpable, donde las almas flotan sin cuerpos, inmateriales. Donde cada golpe al silencio algodonoso hace lugar al ruido, cuando los fantasmas unen sus cuerpos de sombra. El mundo real, entonces, no se puede olvidar: tiene sus huellas de la luz impregnada de realidad" [91]

Con Dies Irae (1943) Dreyer vuelve al tema de la religión, después de Juana de Arco y antes de Ordet, conformando así una trilogía.

91 Jacques Aumont, Ibíd., pág. 97.

Días de ira, Carl Theodor Dreyer, 1943

Al igual que en Juana de Arco, la acusación de brujería parece algo normal y aceptado por la sociedad en general. Se escuchan campanadas que significan que se está en busca de una nueva acusada, todas sienten el miedo por la posibilidad de ser la próxima.

Dies Irae es donde los personajes de Dreyer se pierden en una ambigüedad

extrema, que se mantendrá en los films posteriores, dejando definitivamente atrás la clara definición de buenos y malos.

"Nadie es indiferente. Nadie es inocente, aunque cada uno es una víctima" [92]

Estas dualidades están presentes a lo largo de todo el film, en diferentes aspectos. Muestra el esplendor de la juventud en la risa de Anne y su dinamismo, y el temor de la vejez en la mujer condenada a la hoguera y en la enfermedad de Absalon, esposo de Anne.
Está presente el idilio entre Anne y su amante Martin, hijo de Absalon, y la tortura a la que el tribunal somete a la "bruja" para hacerla confesar.
Los exteriores se muestran bañados por la luz del sol, mientras que los interiores se muestran oscuros e invadidos por el drama familiar.
Estas situaciones opuestas se enfatizan con el montaje; en general se pasa abruptamente de una escena exterior a una interior, o de la cámara de torturas a un paseo en bote realizado por los amantes. Luz y sombras; gritos y risas.

Toda la historia se basa en dudas interiores que tienen los protagonistas y en sus acciones buenas o malas. El engaño, la culpa, el amor, el odio, la venganza y la necesidad de ser feliz, como pide Anne explícitamente, primero a su marido y luego a su amante.

Los sonidos constantes y parejos, conformando ritmos, aparecen en ciertos momentos del film. Las campanadas rítmicas se escuchan cuando se busca a la mujer acusada de brujería, y también cuando es quemada viva. Es el sonido que se relaciona con la persecución y la hoguera.
De la misma forma, el ruido del viento y la tormenta que atraviesa Absalon, mientras Anne le desea la muerte desde el interior de su hogar, se convierte en la antesala de la muerte que genera la confesión de infidelidad.

---

92 Tag Gallagher, Carl Theodor Dreyer chains of dreams, Filmhäftet Nº 124, 2002

Días de ira, Carl Theodor Dreyer, 1943

El relato es lento, y la cámara es aún más lenta. Los personajes atraviesan el fotograma, y a pesar que la cámara se mueve continuamente en forma horizontal, éstos entran en la imagen y desaparecen. Estos movimientos conformados con dos velocidades, le otorgan a la imagen cierto dinamismo extraño, ya que se basa en la lentitud de la cámara.

Asimismo, es extraño encontrar a lo largo del film un personaje que se mueva y hable al mismo tiempo. Existe un tiempo para el movimiento en el espacio y otro para hablar. El ritmo está establecido por el drama mismo, vivido por los personajes; esta lentitud es la que Dreyer siempre consideró necesaria para que el espectador se vea inmerso en el relato.

El movimiento lento y horizontal de la cámara, reemplaza a los saltos de imágenes que se observan en Juana de Arco y Vampyr. Es decir que una lenta continuidad reemplaza a una cierta discontinuidad.

"El ritmo de la cámara –constante, calmo, sin repentinas aceleraciones o frenadas- parte del ritmo del movimiento de la figura y se convierte en un proceso que percibimos con sus propias reglas. Nuevamente la duración se hace palpable" [93]

La luz y las sombras vuelven a tener en este film un fuerte simbolismo.
Los interiores son habitados por profundas sombras, una infinita gama de grises oscuros la conforman, no llegando a ganar opacidad, y permitiendo así, casi inexplicablemente, cierta transparencia.
Las velas están presentes en todas estas escenas, y sus llamas son débiles, no pudiendo iluminar los ambientes. Es así que Dreyer utiliza por primera vez, el backlight, para despegar los rostros del fondo, confiriéndoles una extraña aura.

También por primera vez recurre al glowing wall, técnica de iluminación que vuelve a usar en Ordet y Gertrud.
Esta técnica consiste en una luz suave que no posee una fuente que esté incluida en el fotograma, y que se desliza sobre el fondo de la escena generando una sombra irregular y manchas de luz. Las figuras se recortan sobre este fondo sin proyectar sombras, como si la luz emergiera del fondo mismo. Es así que Dreyer se permite iluminar con motivaciones no estrictamente reales.

En estos interiores, la luz del sol se ve a través de las ventanas, pero no

93 David Bordwell, The films of Carl Theodor Dreyer, University of California Press, Berkeley, 1981, pág. 142

Días de ira, Dreyer, 1943

ingresa. Sólo nos muestra que la realidad exterior es muy distinta de la interior, en la cual nos encontramos.

Las sombras se proyectan sobre los rostros de las acusadas, como sospecha que plasma Dreyer, o como signo trágico de que algo malo ocurrirá. Cuando Anne jura ante Martin que no es la culpable de la muerte de su padre, su rostro completamente iluminado, es atravesado por una rápida y fugaz sombra, que pasa desapercibida para los protagonistas, pero es significativa para el espectador.

"En algunos momentos, el rostro se convierte en un verdadero paisaje, que es transformado por la iluminación en una scene; mejor dicho, el rostro se convierte en el soporte de una escritura abierta de luz y sombra" [94]

Los primeros planos, son utilizados nuevamente en esta película, pero no como una constante, sino sólo en los momentos en los que los personajes se confiesan, o cuando sus palabras pueden ser determinantes en el desencadenamiento de los hechos. Estos rostros, indefectiblemente, se encuentran bañados por una intensa luz blanca.

La espesa niebla también se hace presente en este film. Tras la muerte de su padre, Martin sale de la casa, desesperado, buscando un lugar para su culpabilidad, y se sumerge en esta densa bruma blanca que resplandece. Anne lo sigue, y sus dos siluetas en conjunto con algún arbusto, se recortan completamente en negro, sobre el fondo blanco que materializa la niebla. Sólo el blanco y el negro componen la escena.

Con anterioridad, en el momento del sacrificio de la primer mujer, el humo de la hoguera, como ya hemos visto en Juana de Arco, comienza a invadirlo todo, y cubre a los personajes asemejándose a un velo traslúcido que se desplaza adquiriendo corporeidad. Deja de parecer humo para transformarse en algo tangible que dispersa los nítidos límites de los objetos presentes.

Una vez más, el escrito, como ley aparece en el cine de Dreyer; el certificado de haber torturado a la supuesta bruja y la posterior firma por parte de Absalon del documento que prueba su ejecución. Luego de firmar este escrito, Absalon apaga la vela que lo acompañaba, y en penumbras, iluminado sólo con un leve resplandor que proviene del exterior, realiza sus plegarias, como un pedido de ayuda, o de luz en su vida.

---

94 David Bordwell, Ibíd., pág. 128

Ordet, la palabra, Carl Theodor Dreyer, 1955

El film comienza con la partitura de la canción Dies Irae que también plasma su letra, y sobre ella se proyecta la sombra de una cruz.
Al final del film, luego de la rendición de Anne, se filma la misma partitura con la misma sombra sobre ella; lentamente la partitura se desvanece, quedando la cruz gris recortada sobre un intenso blanco. Unos segundos más tarde, la cruz se vuelve más oscura y muta en una cruz sepulcral, indicando el final de la vida de Anne, acusada finalmente, de brujería.

Basándose en una obra teatral de Kaj Munk[95], Dreyer crea Ordet la palabra (1955), la cual luego de verla representada en teatro, decidió intentar realizar su adaptación para cine. Este proceso de adaptación fue largo y básicamente se trató de depurar la obra original, haciéndola más intensa y concentrada.

"Hay que imaginar constantemente qué es lo que quiere decir en su obra, para reflejarlo en la película. Pero, a la vez, hay que recordar también que Kaj Munk escribía para el teatro y que las leyes de éste son totalmente diferentes de las del cine" [96]

El tema central de la historia vuelve a ser la religión, al igual que en Juana de Arco y Dies Irae; pero transcurre en una época en que el radicalismo es menor, aunque en los tres films la fe religiosa decide sobre la vida o la muerte de las personas. En las dos primeras películas, son muertes precedidas por "juicios", y en la última es la consumación de un milagro.
Inger es resucitada por Johannes, un demente místico, que cree llevar o realmente lleva la gracia de Dios en la película. Este milagro une a dos familias enfrentadas por sus diferencias religiosas, le devuelve la fe al marido de Inger que se reconocía ateo, y deja estupefacto al párroco mismo, quien afirmaba que los milagros eran cosa del pasado.

Sin embargo, sería ingenuo pensar que Dreyer creó Ordet como una revelación religiosa. Las dualidades y las ironías abundan en el film. Por religión una familia le desea a la otra la muerte de Inger, por ser educado en la más profunda fe religiosa Johannes enloquece, y desde esa locura realiza el milagro.

Se trata de una película que prácticamente en su totalidad se desarrolla en interiores. Los exteriores se limitan a los traslados de los personajes, la llegada del féretro de Inger, y la desesperada búsqueda de Johannes, tras su huída.

---

95 Pastor y dramaturgo danés, 1898-1944, escribe "Ordet, la palabra" en 1932.
96 Dreyer a Johannes Allen, Sobre el cine, Op. cit., pág. 134

Ordet, la palabra, Carl TheodorDreyer, 1955

En estos exteriores el cielo se presenta tormentoso, las nubes en infinitos tonos grisáceos se encuentran congeladas, y no permiten el paso de los rayos solares. La luz vuelve a ser neutra, pero esta vez en los exteriores, y con infinitas gamas de grises, llevando el contraste de las imágenes al mínimo.

Las escenas interiores se desarrollan en penumbras, sólo existen unas pocas lámparas que apenas iluminan, y el recurso del glowing wall se hace nuevamente presente.
Esta iluminación hace que se proyecten infinidad de sombras, en incontables gradaciones. Cada objeto es acompañado por su sombra, que generalmente se encuentra con la sombra de otro objeto o persona en movimiento.
Es decir que en Ordet, las sombras ganan protagonismo sobre la luz, aunque es la luz la que se ocupa de los simbolismos y de presidir el milagro.

La escenografía, se mantiene austera como en toda la filmografía dreyeriana. Los objetos existentes son los mínimos para crear el clima de los hogares y hablarnos de sus habitantes. El mobiliario e incluso los cuadros de las granjas fueron adquiridos en granjas reales de la región, evitando cualquier fallo de ambientación y apelando nuevamente a plasmar la realidad sin recurrir a decorados artificiales.

"Los estudios se amueblaron con todas esas cosas. Después, quitamos algunas para llevar a cabo una simplificación, que tenía como único fin dejar sólo aquellas que caracterizaran a los personajes sobre los que trata la película" [97]

Su búsqueda de realismo hizo también que Inger estuviera realmente embarazada, y que los gemidos que escuchamos durante al película, se hayan grabado durante el parto.
Dreyer, como ya hemos mencionado no creía que en la literalidad existiera arte, pero sí consideraba fundamental no simular hechos que podían ser reales en la filmación, ni crear decorados cuando los escenarios necesarios podían existir realmente.

El desplazamiento de la cámara en Ordet es muy lento y horizontal. Acompaña a los personajes, pero desde fuera, es decir que los sigue con la mirada, no nos pone en sus pies como en Vampyr, sino que los observamos desde cerca.
Los planos son muy largos y se desarrollan en tiempo real. En conjunto con los sonidos que acompañan minuciosamente a los actos que los personajes van desarrollando, generan un clima de angustia y tensión en el relato.
El piso de madera crujiente, el ruido de las tazas de porcelana, los pasos, el rechinar

97 Dreyer a Johannes Allen, Ibíd., pág. 135

Ordet, la palabra, Carl Theodor Dreyer, 1955

de las puertas abriéndose y cerrándose, otorgan credibilidad al realismo visual de las escenas, que deriva de hacernos habitar estos interiores. La cámara es minuciosa, nos muestra cada uno de los rincones de las habitaciones en que se desarrollan las escenas. Para lograr esto, Dreyer enfoca desde distintos ángulos y desplaza la cámara horizontalmente.

El uso de la luz en Ordet, también responde como el conjunto, a cierto realismo manipulado. Las velas están presentes a través de Johannes y en la escena final del milagro. Materializan el símbolo de la iluminación, de la luz añadida como necesidad inconsciente, ignorando lo racional.

"Al comienzo de Ordet, el loco Johannes coloca unas velas junto a una ventana de la casa: es una locura, desde el punto de vista de los demás personajes, ese añadir luz artificial allí donde entra ya la luz natural" [98]

La luz exterior es débil desde el interior de la casa, y Johannes refuerza su intensidad. Esas velas no eran necesarias para iluminar nada en particular, su única función es generar la sensación de que la luz del día ingresa a través de la ventana.

La luz que Johannes interpreta como presagio de la muerte, tiene una fuente real, los faros del coche del médico que se marcha. Es decir que Dreyer conforma simbolismos lumínicos con elementos reales, dejando de lado la dramatización de la luz, hasta en la escena sobrenatural de la resurrección.

La escena final de Ordet, está presidida por la luz, que recién aquí cobra protagonismo. La luz misma es el escenario para que el milagro ocurra.
Ventanales gigantes permiten el ingreso de una luz blanca enceguecedora, que es tamizada por las cortinas, también blancas. Sin embargo, las velas están encendidas, prosiguiendo con el ritual religioso, indiferentes a la luz del día que inunda completamente la sala.

En esta escena el contraste lumínico es notorio, a diferencia del resto del film. Esta luz intensamente blanca contrasta con la vestimenta de luto que llevan los personajes, los muebles oscuros y una alfombra negra. Todo es blanco o negro, sin dejar lugar a los matices.
Inger pasa de la muerte a la vida. La escala de grises en la que se debatía en su enfermedad entre vivir o morir, desaparece.

98 Luis Martin Arias, El camino del cine europeo, Gráficas Navaprint, Pamplona, 2004, pág. 46

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

El valor del escrito vuelve a aparecer en esta película de Dreyer. El certificado de defunción de Inger se filma en primer plano, así como el aviso en el periódico. Luego Johannes invoca “la palabra” para resucitar a Inger. Primero lo fáctico como prueba irrefutable, luego el milagro.

Es simbólica la fuerte presencia de la luz en esta sala, porque en la habitación contigua, en la que se encuentra el resto de las personas que acudieron al velorio, hay ventanas, pero esta luz no existe. Esta sala posee la misma iluminación que el resto de la película donde las sombras son protagonistas, y por las ventanas apenas se alcanza a ver que es de día.
Es decir que el realismo de Dreyer, no es un realismo literal, está al servicio de sus simbologías y de su eterna ambigüedad.

Gertrud (1964) es el último realizado por Dreyer y es el único que realiza casi completamente en estudios. Paradójicamente, esto ocurre en plena Nouvelle Vague, cuando los directores que iban a la vanguardia vuelven a las calles para filmar, como había reclamado Dreyer a lo largo de toda su carrera.

El tema central de Gertrud es el amor, o mejor dicho el desencuentro amoroso. Esta mujer ve en el amor la meta de su vida, y su incesante búsqueda en las personas equivocadas le impide ver que su amigo de toda la vida, Axel, es al que realmente busca.

Estos desencuentros en el amor se vean quizás plasmados en la película en las miradas esquivas, el evitar de cada uno de los personajes mirar al otro a los ojos. Hablan mirando al vacío, como si hablaran solos, dando quizás por hecho que será otra historia de amor truncada, en la que no vale la pena “encontrarse” con la mirada.

“El sujeto es un sujeto escindido, roto, descentrado. De ahí que cada cual deba instrumentar su propia respuesta en soledad” [99]

Basada en la obra teatral homónima del dramaturgo sueco Hjalmar Söderberg, Dreyer se sintió especialmente atraído por la historia.

“Al parecer, María von Platen, nombre real de la mujer en la que se inspiró Gertrud, había vivido en su juventud muy cerca de donde lo había hecho Josephine Nilsson, la madre biológica de Dreyer” [100]

---

99 Manuel Vidal Estévez, Carl Theodor Dreyer, Op. cit., pág. 309
100 Manuel Vidal Estévez, Ibíd., pág. 299

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

Un postulado sobre el amor en el que Dreyer intenta, una vez más que el espectador sea partícipe de las angustias y dudas de los personajes.

"Lo que busco en mis películas, lo que quiero obtener, es penetrar hasta los pensamientos más profundos de mis actores, a través de sus expresiones más su-

tiles. Porque esas expresiones desvelan al carácter del personaje, sus sentimientos inconscientes, los secretos que reposan en las profundidades de su alma. Eso es lo que me interesa ante todo, y no la técnica del cine. Gertrud es una película que he hecho con el corazón" [101]

El film se desarrolla prácticamente en su totalidad en interiores abarcables, se ven puertas que se encuentran abiertas, permitiéndonos ver el ambiente contiguo. No hay misterios tras las puertas como en las otras películas de Dreyer. Aquí Gertrud habla con total sinceridad en cada escena, y la casa refleja esta transparencia.

El ritmo es aún más lento que en Ordet, el film se compone de escasas escenas muy prolongadas, en las que casi no existe el movimiento de la cámara. Cuando este movimiento existe es horizontal y enfoca alternadamente los rostros de los interlocutores; todo con extrema lentitud, sin llegar a tiempo para visualizar las primeras palabras pronunciadas por cada uno de ellos.

Sólo en un momento del film, el ritmo se hace visible, es cuando Gustav, marido de Gertrud, decidido a recuperar a su esposa, se desplaza en un carruaje, y las luces de otros carruajes se proyectan sobre él que se encuentra a oscuras. Rítmicamente estas luces acompañan el movimiento del andar del carruaje y permiten ver la expresión en su rostro.

La palabra cobra otra dimensión en Gertrud. Es la vía principal de comunicación, junto a los primeros planos que vuelven a estar presentes con gran insistencia. La crítica hablaba del abandono del lenguaje de la imagen, cayendo en una comodidad teatral, a través de las palabras.

"Para mí Gertrud no tiene nada de teatro, se convirtió en una película. Evidentemente: una película hablada... Es decir, con diálogo, pero el mínimo. Justo el que precisaba. Lo esencial" [102]

---

101 C. T. Dreyer, Entre el cielo y la tierra, Reflexiones sobre mi oficio, Op. cit. 108

102 C. T. Dreyer, Ibíd., 115

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

Así como los espacios reflejados en este film se muestran con claridad y sin intrigas, la luz es en general suave y abarcadora. Sin embargo en los flashbacks, cuando Gertrud recuerda junto a su amante, la primera visita a su vivienda, una luz onírica baña las imágenes. Es una luz blanca, muy intensa y difusa que encandila desde los grandes ventanales que se encuentran de fondo, inundando por completo la escena.
Esta luz es el único indicador de que esos hechos no están ocurriendo en ese momento, que son recuerdos, cuya intensidad en la memoria de Gertud coinciden con la de la luz que los acompaña.

Esta cegadora luz vuelve a hacerse presente en el final del film, cuando Gertud y su amigo Axel, concuerdan en sus dichos, y a pesar de mirarse a los ojos, el desencuentro continúa.
Los perfiles de ambos personajes se ven "quemados" por una intensa luz, cuya fuente es externa al fotograma, y se recortan sobre el fondo de la sala que permanece con una iluminación normal.

También utiliza la técnica del glowing wall, que ya ha sido descripta, evitando las sombras profundas y resaltando ocasionalmente un cuadro, una silla y hasta una lámpara encendida.

Asimismo, es notorio el tratamiento que Dreyer hace de los rostros de los protagonistas y en particular de Gertrud.

"Cuando los puntos de luz golpean agudamente la cara de Gertrud desde ninguna fuente perceptible, debemos atender a la iluminación como dispositivo, y Gertrud hace manifiesto cómo esos dispositivos son utilizados normalmente en una película de narrativa clásica" [103]

Sin embargo, si bien la iluminación frontal de un rostro puede provenir del uso de la luz como herramienta del dramatismo en el cine clásico, en Gertrud la diferencia sustancial es que se utiliza en cada primer plano presente en el film. Es decir, que no se limita exclusivamente al momento álgido del relato, sino que es la forma de iluminar los primeros planos, remarcando, a modo de dibujo, los gestos del rostro.

Las velas vuelven a aparecer en este film como símbolo de lo ceremonial, y no como fuente de luz. Los candelabros con sus velas encendidas custodian las

103 David Bordwell, Op. cit., pág. 180

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

escenas sociales de Gertrud.

Quizás el punto más sobresaliente en cuanto a la iluminación del film, es la manipulación que los protagonistas realizan de la luz a lo largo del desarrollo de la historia.

Remitiéndonos nuevamente a la iluminación frontal sobre los rostros de los personajes, se puede mencionar un momento en que Gertrud se queja diciendo que la luz daña sus ojos, y Gustav, baja la intensidad de una lámpara que se muestra en primer plano, pero cuya ubicación en relación al rostro de Gertrud desconocemos.

Al comienzo de una escena en que Gertrud y su marido hablan del fin de su relación, se encienden las velas que custodian un espejo en el que ella se está observando. Cuando esta charla termina, Gertrud apaga las velas antes de marcharse. Finaliza la escena y las luces son apagadas por los propios protagonistas.

Gertrud se entrega a su amante, Erland, decidida a intentar comenzar con él una relación estable, en una escena larga que está conformada por varios episodios en cuanto a la iluminación.

Al entrar en la vivienda de Erland, ambos se desplazan en penumbras con el resplandor que entra por las ventanas como única fuente luminosa.
Pasan unos momentos y él considera necesario agregar luz a la escena, entonces enciende una lámpara pero la coloca en un sitio al cual la cámara no volverá, prescindiendo de esa nueva luz.
Gertrud se retira al dormitorio y enciende una vela, y su sombra se vislumbra en el film a medida que se quita la ropa acompasadamente, siguiendo la melodía que Erland ejecuta en el piano.
Cuando ellos se están despidiendo, y Gertrud está dispuesta a abandonar la vivienda, ambos se recortan sobre al ventanal del fondo, a través del cual ingresa una luz blanca y neutra que se tamiza al atravesar las cortinas, también blancas.

Sin embargo Erland es sólo una figura negra plena, una silueta, y Gertrud mira en dirección a la cámara, y es iluminada su sonrisa y bienestar.
Estas diferencias tan notorias entre ellos dos son llamativas, al encontrarse en el mismo plano, y con la misma cercanía a la única fuente de luz visible, que es la ventana. Es evidente que Dreyer intentó a través de estas imágenes plasmar cierto simbolismo, acerca de las intenciones que cada uno de ellos tenía en esa relación. Erland es una especie de sombra y pronto desaparecerá.

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964

“Entre la transparencia y la opacidad blanca, existe un número infinito de turbiedad” dice Goethe en la Teoría de los Colores. Lo blanco se corresponde con un espacio luminoso, y en este espacio se inscribe el rostro que refleja la luz. Aquí las tinieblas sólo son el lugar donde la luz se detiene.
Los espacios invadidos por la intensa y blanquecina luz del norte, conforman los versátiles espacios dreyerianos, donde estas particulares condiciones lumínicas encuentran algunas de sus más claras expresiones.

Carl Petersen

texturas, colores y contrastes

Una mañana en el prado, Anna Ancher

> “Me dejó asombrado la uniformidad de sentimiento que impregnada todas las obras: escenas de figuras humanas, crepúsculos y atardeceres apagados, una sensación de humildad y silencio, y una nítida atmósfera de melancolía”[104]

La horizontalidad extrema de la geografía danesa y su intensa luz blanca hacen de sus paisajes imágenes abstractas, líneas apenas insinuadas de colores diluidos. Un fondo sobre el cual cualquier acontecimiento cobra exagerada importancia. Ondulaciones mínimas, casi inadvertibles, cielos con escasos matices, grises inabarcables son el contexto en el cual las ‘texturas’, los ‘contrastes’ y los ‘colores’ adquieren un protagonismo velado, equilibrado y regido por la intensa luz del norte.

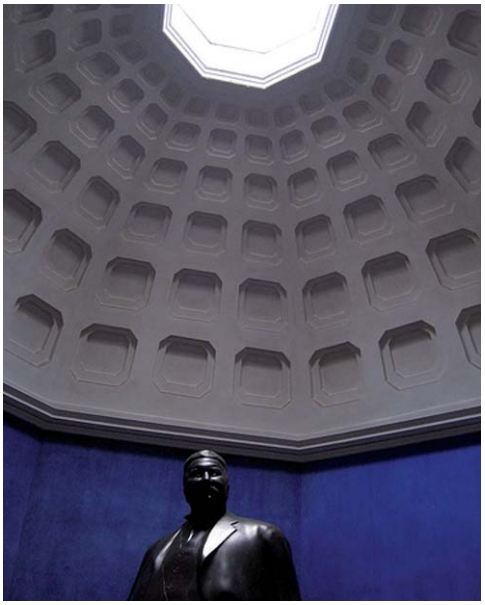
El clima, su geografía y su luz hacen tomar conciencia a Dinamarca de la importancia de controlar los volúmenes que se elevan tímidamente sobre sus perfiles, de no quebrar ese entorno sutilmente rico en acabados, profundidades y tonalidades. Todo necesita una segunda mirada para ser descubierto, todo parece fundirse en una completa unicidad. La luz es el gran continente de los rincones del paisaje danés, encubriendo posibles exaltaciones y diferencias.

La luz, imagen del mundo perceptible, en estas latitudes no parece ser literalmente inmaterial e incorpórea, se interpone entre los ojos y lo observado, alterando la percepción de las distancias, las profundidades, los límites precisos, las rugosidades, los pigmentos.

Capaz de modificar la percepción, se impone y define el entorno nórdico. Carl Petersen fue sensible a esta calidad lumínica y en sus conferencias expone conceptos surgidos de una mirada intensa a la realidad que lo contiene.
Hammershøi, Dreyer, Asplund, Jacobsen, Andersen, Hansen, Bindesbøll y Thorvaldesen, entre otros, no fueron indiferentes a esta luz, que incorporada a su obra adquirió en cada caso un tratamiento único.
La subjetividad determina el arte de cada uno de ellos, sus miradas pueden coincidir, pueden no hacerlo, pero siempre reflejan y abstraen este fuerte condicionante con el que han crecido y han percibido su entorno. Líneas simples, suaves, apenas insinuadas.

---

104 Juhani Pallasmaa, El silencio del norte, A&V 55, Op. cit. , pág. 4; a propósito de una exposición de pintura nórdica realizada en el Museo Reina Sofía, Madrid, en el año 1995



Banco Nacional de Dinamarca y detalle Ayuntamiento Aarhus, Arne Jacobsen
Sala de exposición, Museo Faaborg, Carl Petersen
Silla Museo Faaborg, Kaare Klint

En ‘Texturas’[105], Petersen relata el poder del acabado del material para clarificar las formas, otorgar calidez, y permitir o rechazar que la luz penetre en él, incorporándolo a su realidad. La textura final del material debe buscar la solidez de la superficie y de la forma.

“Cuando el granito es pulido, su superficie se hace brillante, geométrica o escultural de acuerdo con el fin deseado. Debajo de esta superficie aparece un paisaje accidentado ya que los elementos del granito no son de la misma transparencia. Por tanto, aparecen dos superficies muy próximas entre sí la superficie de la arquitectura racional y la otra más tosca y fortuita. Y estas dos superficies interfieren la una con la otra porque crean una polémica acerca de donde reside realmente la forma del material” [106]

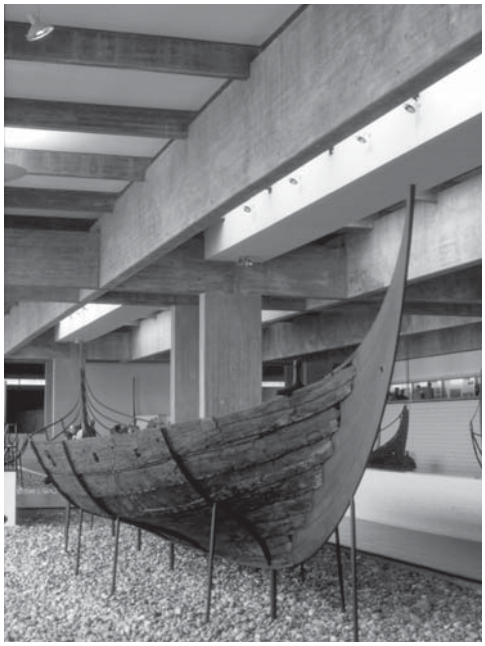
Las diferencias de profundidad hacen pensar en una superficie accidentada que se contradice con el tacto que la define lisa, pareja y homogénea. El material se presenta ambiguo y el volumen al que le da forma, dañado visualmente.
Cada material deberá mostrarse con la textura que le sea fiel, que no lo desvirtúe o le prive de su esencia, que sus partes no opaquen al todo al que pertenecen.

La textura de la madera obtenida a través del desgaste, del uso a lo largo del tiempo, transmiten para Petersen, solidez y firmeza. Sólo el paso del tiempo libera a la madera de la resina y su desgaste evidencia las vetas al no cubrirse con ningún barniz.
La madera se huele, se toca y su textura otorga calidez y un toque de naturaleza a los interiores nórdicos.

Los interiores de Hammershøi son habitados por la madera, sus suelos, sus puertas, sus muebles. Suelo que se presiente crujiente y gastado, ventanas con sus vetas remarcadas por el desgaste sufrido al abrirlas y cerrarlas durante años, y el aire frío exterior golpeándolas en su otra cara.
Madera que cruje bajo los pasos de Johannes en Ordet en medio de la noche y a la espera del milagro. Madera que cruje en la hoguera de Juana de Arco acabando con sus días, y modificando la densa niebla blanquecina en una corpórea nube gris. Textura volátil de la madera sobre la texturada luz blanca.

Madera oscura en los pasillos de la Villa Snellman, en el suelo y en el techo con un brillo tan leve que no llegan a proyectarse uno sobre otro. Madera plegada,

105 1919
106 Carl Petersen, Texturas.



Museo del Barco Vikingo, Erik Christian Sørensen
Vivienda vikinga en Trelleborg

girada y moldeada para conformar la silla hormiga y el revestimiento de las paredes del Ayuntamiento de Aarhus.

La luz resbala por las superficiales hendiduras de la madera dándole un leve y sutil brillo que realza las vetas y el atractivo de lo natural, lo orgánico y la textura palpable incorporada a la arquitectura.

Madera como estructura de la vivienda vikinga, que conforma naves alargadas manteniendo la forma de un barco vikingo, aunque invertido.
Sus hábitos terrestres no pueden desligarse de la fuerte impronta de su vida marítima. El centro de la vivienda lo conforma la hoguera, el lugar del calor y de la luz interior. Los extremos eran destinados al almacenamiento de enceres y alimentos. La funcionalidad de la vivienda era semejante a la vida en alta mar, los animales, los esclavos y la familia, compartían el mismo espacio y se resguardaban de la intemperie, con la misma forma en la que se apoyaban para desplazarse en el mar.

Erik Christian Sørensen reproduce las proporciones alargadas de estas naves en el Museo del Barco Vikingo[107], pero prescinde de la madera.
La configuración abstracta de naves de hormigón visto con enormes jácenas verticales y laterales completamente vidriados, se opone a las naves que contiene, conformando un punto álgido del brutalismo danés.

Así como el granito era proclive a perder unidad morfológica ante sus partes compositivas, Petersen reclama que el brillo excesivo puede hacer que las formas se disipen. Considerando una forma metálica como una estatuilla, Petersen dice:

"Si a este objeto se le saca demasiado brillo, la forma desaparece entre los reflejos. Si pierde su brillo, debido a la falta de atención, da una impresión de negligencia. El brillo más bello es el que aparece a través del uso. En este estado las formas no se desintegran a causa de los reflejos"[108]

Una vez más el uso, el paso del tiempo deja su pátina en las consideraciones de Petersen. El excesivo brillo puede encandilar y en el entorno del norte todo esta vinculado entre sí, nada se destaca demasiado bajo la permanente presencia de la textura lumínica.

Una superficie reflectante con la pátina que el tiempo imprime en ella, ge-

107 1967-1968, Roskilde
108 Carl Petersen, Texturas.

Vista aérea de la ciudad de Nördingen

nera reflejos profundos, la luz resbala sobre ella, no es rechazada y el resultado es un sutil destello que respeta su entorno nórdico.

En los cuadros de Hammershøi no hay elementos brillantes, los reflejos quedan absorbidos por la atmósfera blanquecina. La taza que Ida sostiene entre sus manos, y los cristales de las ventanas son los objetos que podrían generar algún destello, sin embargo las cerámicas se muestran absorbentes y los cristales permeables a la entrada de la luz, pero reticentes a permitir las vistas hacia el afuera, el exterior sólo queda esbozado.

En Dreyer los cristales se muestran increíblemente opacos, su transparencia es mínima y turbia, a través de ellos se vislumbra la niebla de Vampyr, la intensa luz que presidirá el milagro de Ordet, y no mucho más.
Los brillos disminuyen, su intensidad decae no queriendo destacarse sobre las formas que los contienen.

En "Contrastes"[109] Petersen habla de la evolución de las ciudades, la homogeneidad perdida en pos de una heterogeneidad caótica en la que ninguna de las partes puede cobrar protagonismo. Las fachadas antiguas continuas, respetando la altura vecina y estableciendo las diferencias en detalles ornamentales o en la cubierta, conformaban un escenario en el cual todo edificio monumental podría destacarse sin recurrir a exagerados medios.

"Las casas ya no constituyen una porción de un todo, sino que cada una es una entidad separada. Cada casa tiene ventanas de veinte formas y tamaños, colocadas a diversas alturas. Los edificios ya no constituyen un fondo apacible para los grandes edificios públicos. El individualismo exige que cada edificio resalte de los demás como un anuncio en un periódico" [110]

El sentido del ritmo en las fachadas de los edificios residenciales, podía regirse por un simple "sólido, vacío, sólido, vacío", dice Steen Eiler Rasmussen. Al tratarse de un ritmo que cualquier persona puede captar, es una contribución al orden de la ciudad. Es una representación de una regularidad y precisión que sólo el hombre puede crear.

"Las ventanas están formadas por cuadrados o dobles cuadrados, colocadas unas encima de otras, y enmarcadas por unas molduras anchas y pesadas, genuina-

109 1920
110 Carl Petersen, Contrastes.

Marienkirche, Danzig, 1343-1502
Grundtvig Church, Jensen Kint, Copenhague, 1921-1940

mente características de los ideales de la época. Las distancias entre las ventanas, tanto horizontal como verticalmente, están equilibradas con exactitud. Esta repetición continua es más estimulante que tediosa”[111]

Los contrastes ya no se encuentran, no se distinguen claramente. Cada parte intenta lograr un protagonismo inventado en un medio heterogéneo, logrando únicamente enfatizar aún más esta situación. No existe un orden que romper, ni una serenidad que alterar.

La escala, aparece como otro de los temas de “Contrastes”, la escala de las calles de una ciudad que desembocan en una gran plaza cerrada. El contraste de escalas remarca las diferencias, establece el rango de jerarquías y de esa forma ordena la ciudad.

La identificación inmediata de edificios emblemáticos en una ciudad, está estrechamente vinculada al respeto de las diferentes escalas.

“Todas las ventanas tienen un tamaño prácticamente idéntico, lo que proporciona la misma escala a todas las casas... Todos los tejados muestran aproximadamente la misma inclinación y una completa uniformidad de material... La vista pasa de los tejados pequeños a otros cada vez más grandes hasta que por fin llega al de la Iglesia de San Jorge, que los domina a todos. Verdaderamente nada crea una ilusión más vívida del espacio que la repetición constante de las dimensiones que nos resultan familiares...”[112]

La fachada de un edificio público contrastada con la de una vivienda, evidencia a través de la escala, el uso y el rol de cada una de ellas en el trazado urbano. La eliminación de alguna de las partes dificultará una clara lectura y una obvia interpretación.

“En un libro de Schultze-Naumburg, Städteban, creo que hay varias ilustraciones de una iglesia rodeada de cerca por otros edificios, la Marienkirche de Danzig. Una de las ilustraciones muestra una calle con un puente al fondo, un poco parecida a una vieja calle de Copenhague, con edificios de cuatro o cinco pisos. Esta calle termina cerca de la iglesia, de la cual se ve muy poco excepto un enorme ventanal casi tan ancho como la calle y tan alto como las casas; el efecto impresionante del

111 Steen Eiler Rasmussen, La experiencia de la arquitecura, Editorial Reverté S.A., Barcelona, 2004, pág. 108

112 Albert Erich Brinckmann, Historiador de arte, descripción de la ciudad alemana de Nördlingen, La experiencia de la arquitectura, Ibíd., pág 36

Fachada Museo de Faaborg, Carl Petersen, 1912-1915

contraste en tamaño, entre el ventanal de la iglesia y las casas de la calle, se hubiera perdido si se hubiese despejado la zona que rodea la iglesia" [113]

El contraste necesita de la presencia de dos objetos, uno de fondo y otro que se recorte sobre éste cobrando protagonismo. La presencia ambigua de estos dos elementos opaca a las partes, no permitiendo reconocer el rol urbano para el cual cada uno de ellos fue diseñado.

Jensen Klint enfatiza en su obra, Grundtvig Church[114], el contraste de escalas urbanas. La iglesia se alza sobre el perfil de los bloques de viviendas de tres plantas que diseñó de forma conjunta, y que dispuso en los laterales del paseo, flanqueando la entrada a la monumental iglesia.
Esta intervención destaca el carácter doméstico de las viviendas, en oposición al carácter simbólico religioso de la iglesia. El gran contraste generado por la diferencia de escalas y la distribución de los edificios, establece el orden en la ciudad.

La fachada del Museo de Faaborg[115] se inserta en el tejido urbano respetuosamente. Quiebra la continua línea de fachada, retrocediendo unos pocos metros y generando una pequeña plaza como un medio para marcar una diferencia con el entorno residencial. Se trata de un pequeño museo, la escala del gesto es análoga a la de la obra.

Esta fachada adopta la forma de una curva cóncava que otorga intimidad a la plaza de acceso. Acoge a los visitantes y los induce a atravesar el centro de la fachada.
La puerta de entrada es la única abertura que existe y custodiada por dos columnas dóricas se inscribe en un volumen ligeramente adelantado remarcado por una cubierta de pizarra. La simetría rige la disposición de las partes, generando una fachada que se recorta naturalmente de su entorno próximo.
Un pequeño rebaje en la despojada superficie de la fachada, genera una sutil sombra horizontal que integra las tres partes que la constituyen, esta sombra se repite bajo el tejado.

La sombra queda así generada como elemento vinculante horizontal, que se conjuga con las sombras verticales que producen el tímido avance del cuerpo contenedor del acceso y las generadas por las columnas que lo acompañan.

---

113 Carl Petersen, Contrastes.
114 1921-1940, Copenhague
115 Ciudad en el centro de Dinamarca, en la isla de Funen

Interior, Museo de Faaborg, Carl Petersen, 1912-1915

Las sombras como dibujo de la propia fachada, abstraen las escasas y contundentes líneas que la generan.

Petersen resalta la necesidad de la molduración para generar contrastes, para que las sombras se proyecten como parte integrante del diseño.
Las molduras pueden también ser simples, pueden enfatizar las líneas generadoras de la arquitectura, sin que conlleve a la ornamentación del plano arquitectónico.

"La molduración es un elemento importante en el arte del contraste: lleva a cabo funciones importantes en todas las superficies limítrofes y en los puntos de transición, y puede brindar un contraste, por sí sola, frente a las grandes superficies y masas y, de esta forma, contribuir al efecto monumental" [116]

En el interior del Museo repite el recurso de la puerta o el paso flanqueado por dos columnas que apenas se despegan del muro, la distancia es la exacta para que la jamba de la abertura se encuentre en sombra. Despegadas, diferenciadas claramente y con un nuevo protagonismo.

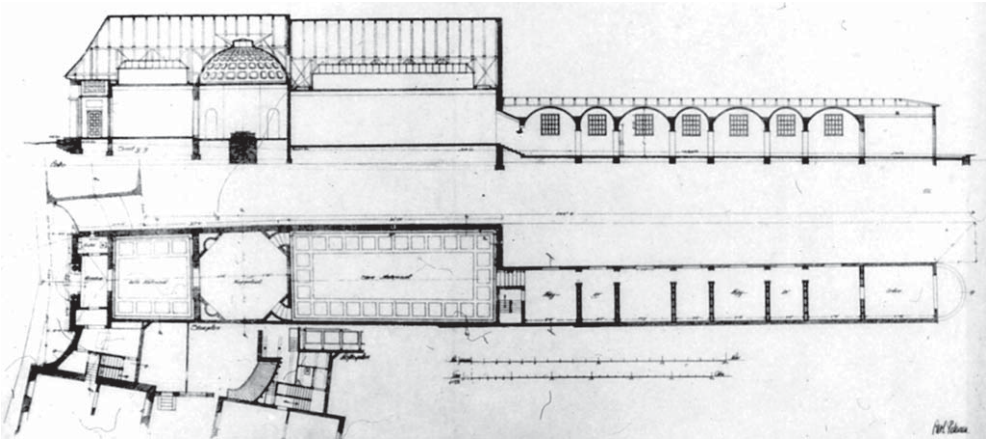
Las fachadas pueden ser simples, puras y pueden permitir que la luz resbale por alguna saliente y proyecte sombras transparentes, insinuadas, de límites difusos. Sombras generadas por tímidos relieves que se velarán bajo el efecto de la blanca luz.

La luz mediterránea perfila las oscuras sombras rígidamente, las recorta con líneas duras. Bajo la luz del norte las sombras pierden protagonismo y los diferentes planos se recortan débilmente unos sobre otros. Estos son los contrastes que Petersen intenta mantener, los contrastes suavizados y perfilados por la corpórea luz nórdica.

Los interiores de Hammershøi reproducen ambientes despojados, muros desnudos, lisos, con una tímida moldura que se ubica en el perímetro de las habitaciones poco antes de alcanzar el techo, o el mínimo avance del marco de la ventana. Las sombras se reflejan con una leve modificación del gris base.

Estos muros son el escenario en el cual los objetos y la figura femenina, aunque borrosos, se recortan. A través de la luz del norte se presentan difuminados y se despegan de los enormes planos verticales por leves contrastes.

116 Carl Petersen, Contrastes.



Planta y sección Museo de Faaborg, Carl Petersen, 1912-1915

En Dreyer estos muros se repiten y en ellos se recortan los escasos objetos que componen sus escenas. Lámparas, mesas y hasta una simple sombra. En sus interiores predominan las penumbras como símbolo de los pensamientos que establecen los climas de sus películas. La sombra, sin embargo, continúa siendo transparente y se acumula hasta alcanzar el contundente negro. El contraste en sus escenas exteriores es bajo, y necesita de la atención para ser descubierto, pero este es el contraste que contribuye a la generación del clima disperso, blanquecino y velado.

En "Contrastes" Petersen describe también la necesidad de contrastar el interior y el exterior, el paso como preámbulo del espacio en el que nos internamos. Una pieza neutra para asimilar y contrastar el cambio de escala.

"Cuando uno entra en la estación, la sensación de tamaño originada por el vestíbulo debería reducirse a la producida por las dimensiones normales de una habitación cualquiera, de forma que, si la entrada fuera lo suficientemente baja, uno se quedaría impresionado por la amplitud en todas las dimensiones, al entrar en la gran sala. En vez de esto, el vestíbulo es tan alto que casi compite con la gran sala" [117]

Un espacio intermedio que actúe como nexo y fuelle entre el afuera y el adentro, permite percibir los cambios de escalas, los distintos usos, y con características espaciales y lumínicas consecuentes con su función: el estar entre.

La sección del Museo de Faaborg evidencia la estricta incorporación de este espacio intermedio, primero en el acceso, luego en el paso a cada una de las salas de exposiciones y por último al ingresar a las pequeñas estancias que se desarrollan en un nivel inferior acomodándose con naturalidad al desnivel existente en el terreno. Estos espacios, si bien ven modificados sus tamaños, comparten la disminución en su altura y el cambio de color, en ellos los sentidos se despejan para los estímulos del próximo espacio.

La transición entre espacios se ve claramente reflejada en la obra de Asplund y Jacobsen en lo que concierne a los edificios de uso público. Las secciones de los Tribunales de Lister, la Capilla del Bosque y el Banco Nacional de Dinamarca entre otras, denotan la presencia de estas espacialidades.
Espacios contenidos entre muros de gran espesor y alturas mínimas o cajas de cristal insertas entre el afuera y el adentro conforman estos lugares donde se contrastan las escalas, las calidades espaciales, los colores y el manejo de la luz nórdica.

117 Carl Petersen, Contrastes.

Museo de Faaborg, Carl Petersen, 1912-1915

En la tercera y última conferencia, “Colores”[118], Petersen comienza explicando el fenómeno de la refracción de la luz, su cromatismo a partir del rayo de luz reflejado en objetos.
La luz es presentada en esta conferencia como la fuente de los colores. La combinación de los colores primarios, o de los secundarios, mezclados en idénticas proporciones dará por resultado la luz blanca.
Asimismo menciona la necesidad del aire interpuesto entre el ojo y el objeto para que los colores aparezcan.

Los colores varían su intensidad dependiendo del material que cubran, ya que cada superficie o acabado refractará el haz de luz de distinta forma. Blanco es el reflejo de los materiales brillantes, oro, cobre o plata serán los reflejos de los correspondientes metales brillantes.

“A veces el polvo de oro que hasta entonces sólo tenía un reflejo atenuado, como adormecido, justo cuando pasas a su lado se ilumina súbitamente con una llamarada y te preguntas, atónito, cómo se ha podido condensar tanta luz en un lugar tan oscuro”[119]

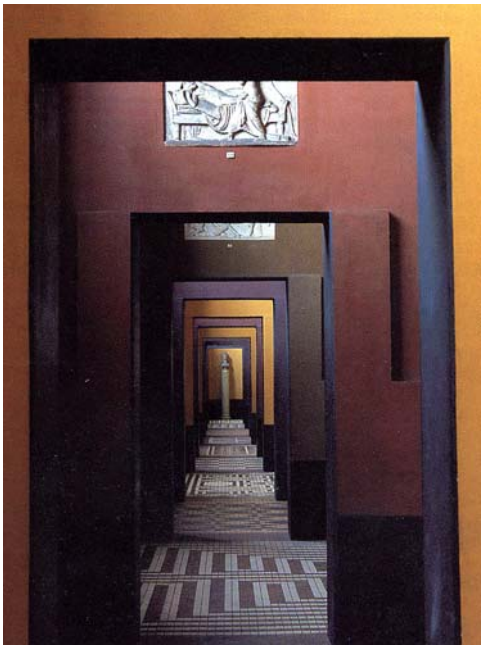
Colores distintos a los materiales que los reflejan se producen en delgadas membranas donde algunos colores se transforman en calor y otros se reflejan en forma de color. Colores contenidos en morfologías precisas.
Cualquier objeto, cualquier cosa concreta interpuesta entre el ojo observador y el color observado, dando aire para que el haz de luz refractado, se reflecte, se descomponga y libere su selecto cromatismo.

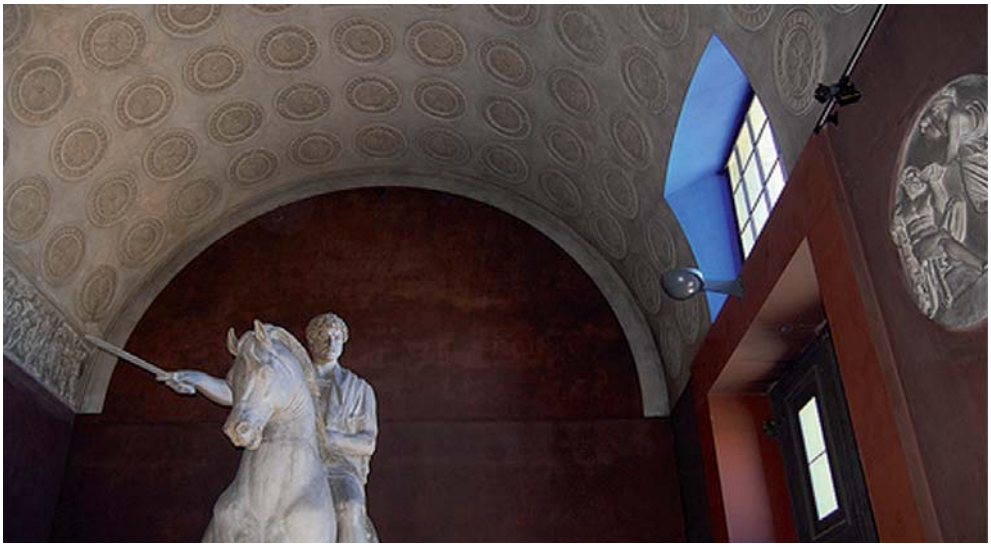
“Cada cultura nombra sus colores de un modo distinto y nunca coinciden. Los griegos y los romanos, nunca vieron el mar de color azul; o bien era oinopos o sea color de vino, o bien era caeruleus, que viene a ser un verde oscuro. Los colores son engañosos y no en vano Iris es la madre de Eros, el dios estéril cuya actividad se reduce a complicar la existencia de los mortales atrayéndolos entre sí con varia fortuna” [120]

El sentido individual del color determina las tonalidades, las percepciones. Un color aislado no es el mismo que rodeado de otros, también cambia en referencia a los colores que lo acompañan.

---

118 1923-1924
119 Junichiro Tanizaki, El elogio de la sombra, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, pág. 53
120 Félix de Azúa, Diccionario de las artes, Editorial Planeta, Barcelona, 1995.





Museo Thorvaldsen, Bindesbøll, 1839-1848

"... opté por un amarillo dorado y un rojo vivo oscuro, y, como tercer color, un pardo. Se tejió la alfombra, pero, con gran sorpresa mía, la fuerte y cálida vecindad del amarillo y el rojo transformó por completo el color pardo en azul"[121]

El clima y la geografía determinan distintas sensibilidades a los colores, establecen el ambiente cromático y la experiencia desde donde el ojo los distinguirá. La intensa luz nórdica invade el ojo de Hammershøi, quien la abstrae eligiendo los colores, las intensidades y la definición en su pintura.

Su arte se basa en la cualidad de su lugar, su tiempo y las órdenes de su memoria, de su experiencia.

Petersen se refiere a Hammershøi como un 'notable colorista de colores apagados'. Su extensa gama de grises quedan plasmados en el lienzo como capas añadidas que sin terminar de definir las formas, le dan cierta profundidad.
Las sombras son mínimas, los grises apenas varían, la dispersión de las formas continúan en la dispersión de las sombras que descansan sobre la dispersión del fondo.

Los cuadros de Hammershøi se asemejan a un trabajo de abstracción en el cual se identifican distintos planos relacionados con las diferentes profundidades, se vincula cada plano a un color distinto y se obtiene una pintura policroma plana que abstrae al color de su función.
En Hammershøi este trabajo es impecable, sólo que los colores vinculados a cada plano de profundidad se diferencian mínimamente uno de otro. Escalas de grises en los que el contraste queda velado.

Los exteriores de Dreyer comparten estas características. Grises que apenas varían su tonalidad definen los paisajes, las personas; el fondo y la figura. Si bien su cine es en blanco y negro las dispersiones y el bajo contraste denotan una clara similitud en cuanto al tratamiento de las luces y las sombras.
Las imágenes interiores suelen ser oscuras y los grises casi idénticos en la tonalidad, aunque la saturación se vea modificada. Alguna lámpara puede quebrar la homogeneidad de las penumbras, pero sólo como medio para resaltarlas aún más, utilizando el contraste.

"Todos los sabios dotados de talento filosófico han observado los colores con una mirada desconfiada porque encarnan las leyes de la mutación, de la no-verdad,

121 Carl Petersen, Colores.

Museo Thorvaldsen, Bindesbøll, 1839-1848

de la seducción, lo imprevisto del fenómeno contrariante y del destino efímero”[122]

La atracción por los colores era manifiesta en la antigüedad mediterránea, el valor de los colores puros y fuertes se evidenciaba en los templos griegos, admirados y estudiados a lo largo de la historia.
La edad de oro del arte danés se inclinó por el resurgimiento del uso de estos colores, en el Museo Thorvaldsen realizado por Bindesbøll la policromía se apodera del edificio. Tanto el interior como el exterior, si bien con distintas combinaciones apelan al uso desprejuiciado de los colores más intensos.

“Se reproduce el colorido y la naturaleza mediterránea generando un ambiente fruto de la combinación de las culturas idealizadas en un intento de alcanzar su sublime esencia”[123]

El museo se presenta exento sobre una leve ondulación del terreno, con una estricta simetría, columnas rojas, ornamentos azules y verdes, bóvedas azules añorando el cielo mediterráneo y un patio central que reproduce una vegetación ficticia, contribuyendo a la conformación de una realidad distinta, basada en la fantasía.

Las grandes aberturas exteriores adquieren una escala menor en los interiores, respondiendo a lo que Petersen exponía en “Contrastes”. Las jambas de las ventanas poseen distintos colores vivos, cuya finalidad es colorear la blanca luz que a través de ellas penetra. La reflexión en los colores más intensos la modifica, volviendo estos interiores ajenos a la realidad exterior.

En el Museo de Faaborg, la luz del norte penetra en el vestíbulo y se refracta, abandona su intensidad blanca para hacerse presente en colores.
La primera sala de exposiciones se ilumina cenitalmente, la luz mantiene su intensidad pero adquiere calidez. Los muros tienen un color rojo intenso, que le otorga a la luz blanquecina una tonalidad vibrante; sobre ellos se recortan contundentemente las obras expuestas.

Continuando el recorrido, el paso flanqueado por dos columnas utilizado en la entrada, se repite, como ya se ha mencionado. El espacio se torna central cubierto por una cúpula por la cual la luz resbala para posarse sobre la estatua central, única obra aquí expuesta.

---

122 Brusatin, en el Diccionario de las artes, Félix de Azúa, Op. cit..
123 Solaguren Beascoa del Corral, La gran lección nórdica, Arquitectos de Cádiz, Cádiz, 2003, pág. 73

Museo de Faaborg, Carl Petersen, 1912-1915

Los muros la contienen y el color azul de los mismos se contrasta con el rojo que le precedía. La luz aquí se enfría, y descansa sobre la superficie escultórica negra que la absorbe, la acapara, e invita a recorrerla.

El color negro es utilizado en el Museo de Faaborg como color neutro y se hace presente en los zócalos y las jambas de las aberturas, evitando el encuentro brusco entre los distintos planos y colores: el suelo fragmentado y la pared roja, la pared roja y la pared azul.

Dos nuevas aberturas descubiertas en el recorrido alrededor de la escultura nos invitan a ingresar en la tercera sala. La luz se vuelve cálida repitiendo el recurso de la primera sala: luz homogénea que penetra a través de una claraboya y un rojo intenso cubriendo las paredes.

El espacio aislado en el cual el artista se recluye para crear es aquí materializado al igual que en el Museo Thorvaldsen, una secuencia de espacios pequeños se suceden iluminados lateralmente. El cambio en la escala de estos espacios interiores permitió a Petersen la generación de un patio lateral para iluminarlos. El color de estas habitaciones no es un color puro, no son escenario de exposición artística, es un espacio para pensar. Un color indefinido inunda estas estancias. Así la estricta simetría que rige al edificio hasta la tercera sala se quiebra en pos de la iluminación y la adaptación al lugar. Las reglas son quebrantadas naturalmente, por necesidad, no existen grandes gestos, movimientos simples y seguros desplazan el eje de simetría y organizan estas habitaciones.

Finalmente una última sala de proporciones similares a las destinadas a la exposición de obras, es destinada a la reflexión, se abre a un jardín con abundante vegetación. El verde se hace presente, no intensamente, sino a través de la luz nórdica, que se escurre entre las hojas y penetra en la sala reflejando una tenue pigmentación. Un estuco en tonos amarillentos preside esta última sala, tonalidades de un rayo de sol mediterráneo se reproducen en el muro recreando una idílica y añorada luz colmada de calor y color.

"El color blanco vuelve a aparecer en la escena. Una luz indefinida que se filtra entre el verde blanquecino de la vegetación. Atrás queda la propuesta de Petersen que, nacida del pasado, se somete a una lógica premoderna tamizada por el color de la luz mediterránea." [124]

---

124 Félix Solaguren Beascoa del Corral, Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa, 1926-1949, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona, 2001, pág. 18

Museo de Faaborg, Carl Petersen, 1912-1915

El exterior aguarda, y el gran ventanal lo anticipa, la luz intensa sin pantallas de colores que la reflejen, ni aberturas que la dirijan; la luz nórdica aguarda y el reflejo amarillento se disuelve en la realidad blanca.

La dispersión cromática que Petersen realiza dentro de los espacios del museo queda neutralizada por la realidad danesa, que reconstituye el haz de luz en una impecable niebla blanca.

Erik Gunnar Asplund
tradición y modernidad

Dibujo casa de campo en Roma, Erik Gunnar Asplund

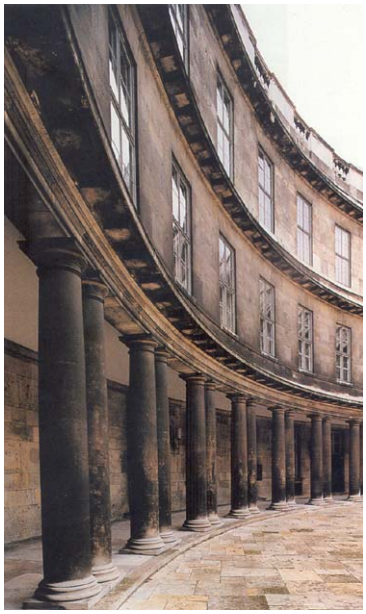
> “Se puede decir sin exagerar que la arquitectura danesa está avanzando, pero no a lo largo de una línea completamente independiente de una tradición adaptada al entorno danés y a su carácter calmo y modesto en expresión, influenciado por las corrientes de otros lugares, sino mirando primero y principalmente a su herencia danesa” [125]

El Museo de Faaborg y las tres conferencias de Carl Petersen fueron determinantes en el desarrollo de la arquitectura del Clasicismo Nórdico. La producción industrial y el hormigón se acercaban a los países escandinavos, sin cambios abruptos y con la tradición incorporada, la arquitectura nórdica se desplaza lentamente hacia la nueva modernidad.

Los grandes bloques de viviendas de después de la primera guerra mundial, con parques centrales, la doble crujía dictada por la tradición danesa y la industrialización de las fachadas. La misma ventana se repite hipnóticamente tanto en la fachada interior como en la exterior.

La Jefatura de Policía de Copenhague de 1924, obra de Hack Kampmann sea quizás una de las obras más contundentes del período, a pesar de no poder materializar una forma pura al tener que ubicarse en la trama urbana ya consolidada, obteniendo como resultado una planta trapezoidal. Las ventanas vuelven a constituir piezas susceptibles de ser repetidas indefinidamente y las esquinas son materilizadas a través de quiebros, hasta cubrir los noventa grados de curva, acompañando la transición entre fachadas.
El patio circular de cuidadas proporciones constituye un escenario casi teatral rodeado de una columnata perimetral; su fuerza, sencillez e introversión generan una sensación centrífuga, otorgándole al vacío el protagonismo, el espacio central y el escenario al cual dirigir la mirada. Esquinas contenedoras de escaleras circulares conformando rótulas arquitectónicas.

125 Kay Fisker, Architectural Review Nº 11, noviembre 1948, pág. 226



Jefatura de Policía de Copenhague, Hack Kampmann, 1924

La simetría, el espacio como preámbulo, las articulaciones, los remates en los recorridos lineales, la repetición rítmica y la regularidad fueron los conceptos que sustentaron el clasicismo nórdico.

Una depuración del Nacional Romanticismo hacia el Movimiento Moderno, priorizando la conexión con la tradición sobre cualquier tendencia excesivamente individualista.

Erik Gunnar Asplund combinó los motivos vernáculos clásicos con un método renovado, depurado, que culmina con la entrada en la era moderna con la Exposición de Estocolmo de 1930.

El Movimiento Moderno fue filtrado y analizado en los países nórdicos a la luz de sus costumbres constructivas, de sus tradiciones espaciales y del respeto al entorno.
La integración urbana de los objetos arquitectónicos, así como el control de la luz y las sombras como elementos de diseño son características fundamentales que tamizaron las contundentes leyes de la modernidad europea.

"Se olvida que es más importante seguir el estilo del lugar que el estilo del tiempo" [126]

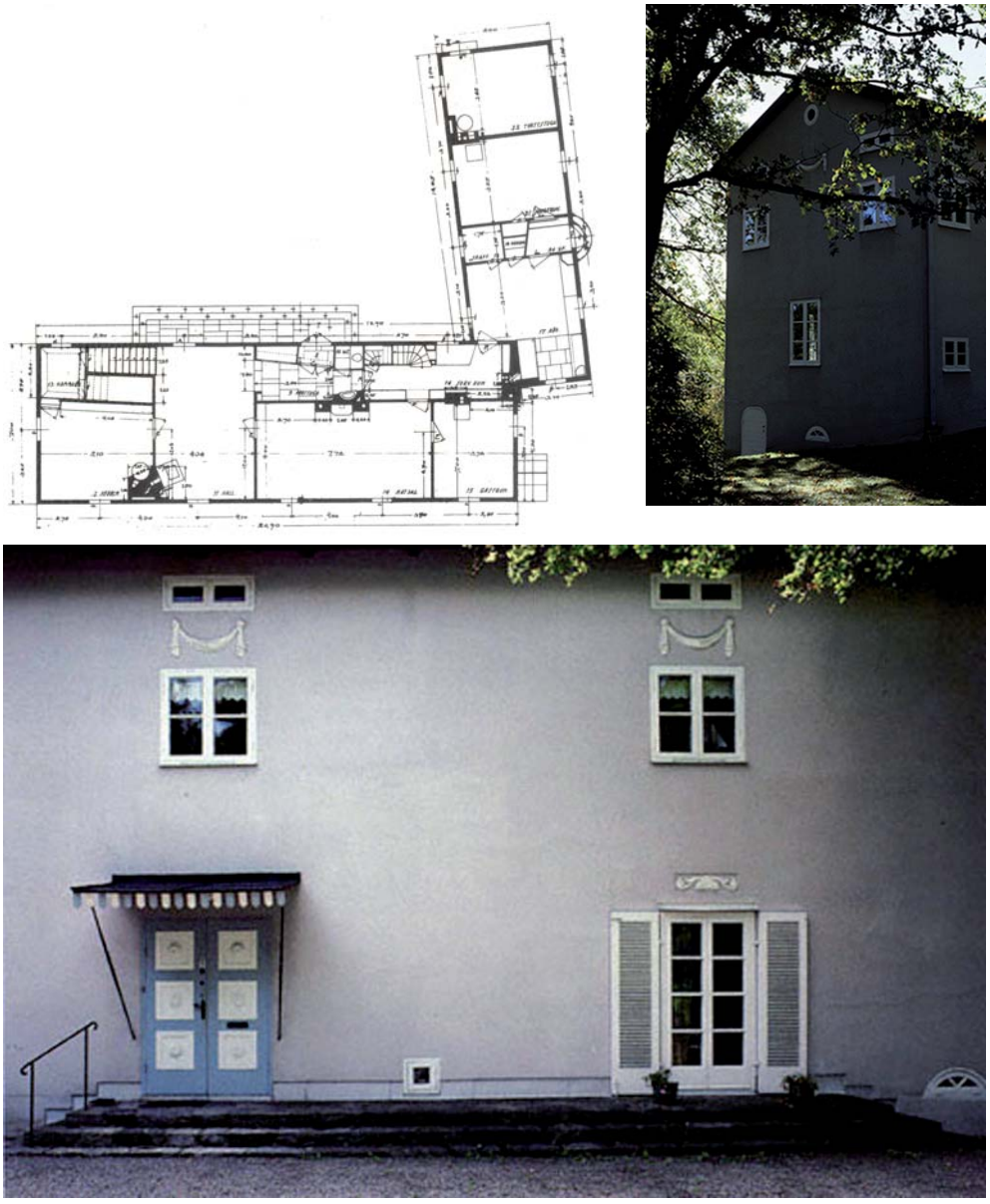
Asplund retoma a Petersen en cuanto a la imagen de la ciudad, habla del entorno, del contraste entre la homogeneidad residencial y los puntos focalizados que materializan los edificios públicos. La base neutra sobre la cual se realizarán los edificios monumentales, el fondo y la figura.

"Un pintor que quiera pintar, por ejemplo, un paisaje con una cabaña roja en una pradera verde, y que por tanto intente crear una ilusión, añade un poco del verde de la pradera sobre el rojo de la cabaña y así consigue que la cabaña roja surja con suavidad de la naturaleza. De la misma forma puede el arquitecto hacer que un edificio de nueva construcción parezca haber surgido naturalmente de su entorno, tomando prestado la escala, los materiales, la forma de construir y el estilo de los edificios que lo rodean"[127]

El entorno y la tradición adquieren en Asplund condición de herramientas

126 Erik Gunnar Asplund, Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo. Los edificios de Apartamentos, 1916, Erik Gunnar Asplund, Escritos y cuadernos de viajes, El Croquis Editorial, Madrid, 2002, pág. 33

127 Erik Gunnar Asplund, Ibíd., pág. 32



Villa Snellman, Erik Gunnar Asplund, 1918

que conducen a una especie de mimetismo urbano, en el cual la buena arquitectura no debe pretender el protagonismo vacío, debe amalgamarse a su arquitectura vecina y cumplir con su silenciosa función.

La arquitectura de Asplund se desarrolla dentro de las leyes de la época, de la tradición escandinava, realizando pequeñas modificaciones, guiños al ojo entrenado. Las normas del Clasicismo Nórdico son acatadas pero a la vez transgredidas sutilmente, otorgándole un toque personal a cada uno de sus diseños.

En la Villa Snellman, Asplund adopta dos volúmenes de distintas alturas dispuestos en L, sectorizando el jardín y dejando de lado la compacidad de la típica villa sueca. El encuentro de estos volúmenes no es a noventa grados, no son perpendiculares, el nexo se suaviza y el encuentro se hace progresivo.
Los dos bloques que constituyen el edificio, están entrelazados y vinculan las diferentes partes, sin perder su carácter de entidades independientes.

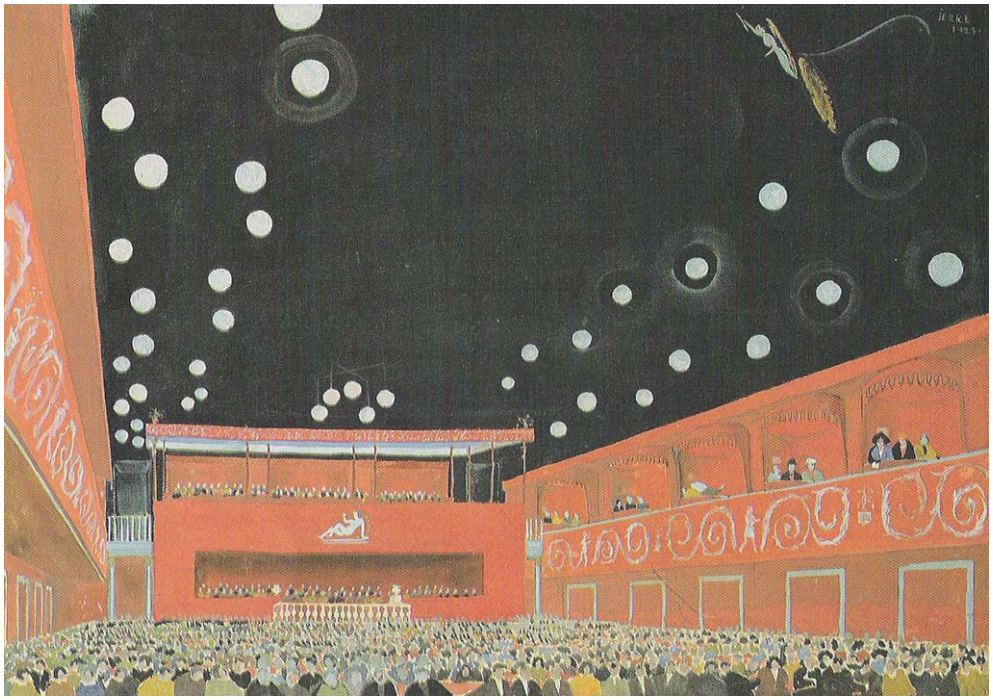
"...los muros inflexos interiores de la villa de Asplund han sido sutilmente incorporados en un sistema global donde se relacionan cotrapuntualmente con la oblicuidad del ala de una sola planta. Esta composición de la planta, así como la implícita superposición parcial de las dos alas, confiere a la planta ciertas afinidades con los principios formales de un collage cubista"[128]

Las fachadas ya no poseen una estricta simetría, algunas ventanas se desplazan, las chimeneas irrumpen naturalmente en el tejado, una ventana distinta al resto se cuela en la composición que se completa con escasos elementos ornamentales.

La puerta principal se diferencia de otra puerta muy cercana a ella por la presencia de un alero y por su materialidad. La principal es de madera ciega y conduce al recibidor, la secundaria es vidriada y constituye la puerta de salida desde la sala de estar al parque. Una analogía con el Palazzo del Té de Guilio Romano en el cual existen dos puertas cercanas, una real y otra pintada, una para cumplir su función y otra para completar la composición de la fachada.

Asplund crea dos puertas, una de entrada y otra de salida, previo paso por una serie escalones que conforman una terraza que incluye a ambas aberturas.
El edificio fue originalmente diseñado en mampostería, pero se construyó en madera por motivos económicos. En la versión original existía una barandilla de hierro que

128 Stuart Wrede, La arquitecura de Erik Gunnar Asplund, Júcar, Madrid, 1992, pág. 62



Cine Skandia, Erik Gunnar Asplund, 1922-1923

rodeaba la terraza a la que las dos puertas anteriormente mencionadas tienen salida, y el acceso escalonado se encontraba únicamente en coincidencia con la puerta de acceso. De esta forma, si bien no se resolvía de una forma ortodoxa, mantenía cierta claridad funcional, que se desvanece al escalonar todo el conjunto.
El acceso lateral desde la acera visualizando uno de los muros testeros del volumen alto con ventanas dispuestas de modo tal que conforman una cara inscrita en el típico ideograma de casa, siendo esta la presentación de la vivienda desde el espacio urbano.

Asplund viajó al Mediterráneo en busca de la experiencia de la antigüedad. El mundo de la intensa y cálida luz lo hipnotiza e influye. Los colores percibidos con una saturación que no conocía, las texturas invadidas en cada uno de sus poros por los haces lumínicos y los contrastes más fuertes y afilados que podía imaginar.
Las proporciones, los órdenes, la heterogeneidad, el aire y la luz del Mediterráneo se instalan en el ojo de Asplund en forma permanente, tamizando toda su visión futura a través de esta experiencia.

"Quizás las diferencias sólo sean consecuencia de las condiciones para la pintura, cuando la fuerte luz blanca del sol, en superficies planas, extravía y deslumbra el ojo, mientras que en el templo, con todos sus agujeros y acanaladuras crea un juego vivo y bonito de sombras, tranquilo y sosegado para el ojo" [129]

La calidad lumínica de Italia resbalando por la sobria molduración de los templos, huecos, islas, espacios intersticiales en donde la luz disminuye, se vuelve tenue cediendo lugar a las sombras, generando una imagen global equilibrada, compensada, sin grandes diferencias que molesten la visión nórdica de Asplund.

"Sobre nuestras cabezas, un cielo claro y profundo, como yo jamás había visto, con tal tonalidad en su color que constantemente estoy imaginando el cielo como una vasta cúpula pintada de azul" [130]

Este cielo Asplund lo reproduce materializando la extensa bóveda azul profundo en el cine Skandia. Un cielo nocturno cubre la sala intentando generar la sensación anti-arquitectónica de encontrarse al aire libre.
Esferas blancas flotantes constituyen la iluminación de la bóveda, sujetas por cables metálicos que desaparecen sobre el techo, las 'estrellas' contribuyen a la sensación de fantasía exterior que Asplund diseñó.

---

129 Erik Gunnar Asplund, Agrigento, Escritos y cuaderno de viajes, Op. cit., pág. 297
130 Erik Gunnar Asplund, Túnez, Ibíd., pág. 313

Liselund, Dinamarca, 1792

Los colores son intensos, rojos, azules, verdes, cubren los distintos planos arquitectónicos recreando un clima festivo que se refuerza al ubicar a los músicos a la vista de los espectadores, como animadores de una fiesta.

Cerca del vestíbulo, Asplund creó una pequeña sala destinada a homenajear y publicitar a estrellas de cine. Esta sala vuelve a recrear el cielo nocturno, esta vez mediante una cúpula que se pierde en la oscuridad.
Jacobsen en el año 1935 en el teatro Bellevue, realizará una enorme cubierta móvil que permitirá ver el cielo real sobre la platea en tributo a las ideas de su amigo.

"El espacio está tratado con estucos de colores gris claro y verde profundo, con divisiones de cariátides de bronce negro y pulido, y con caliza negra, listones de cobre y relieves de bronce en el suelo. En la superficie de estuco gris claro del techo se ha dejado un hueco –bordeado de un friso metálico dorado- a través del cual se puede ver la oscura nada -una cúpula en color azul profundo y sin luz." [131]

Subordinada dentro del bosque se alza la pequeña Capilla del Bosque diseñada por Asplund en 1920, rodeada por árboles altos, se implanta de forma discreta y se oculta entre la vegetación.
Su emplazamiento es completamente secundario, unos senderos rectos la vinculan con el resto del cementerio. Una pequeña plaza se anticipa en el camino, un vacío en medio del bosque, un claro que no es el sitio en el cual la obra se implanta, es el preámbulo de la Capilla, que como su nombre lo indica, se encuentra literalmente inmersa en él. Donde los troncos de los esbeltos abetos comienzan a reproducirse, es donde las columnas de la Capilla se erigen.

"El programa del edificio no requería un edificio con presencia monumental, por eso se llevó la edificación hacia el interior del bosque, procurando que su presencia resultara discreta, disponiéndola con recato, ocultándola de la naturaleza. De ahí que los pinos y abetos del bosque se eleven sobre la cubierta del edificio hasta doblar en altura a ésta" [132]

Asplund refleja en su escrito "liselund"[133] la importancia que para él conformaba el entorno de una obra arquitectónica. Una descripción detallada de las rocas blancas, las colinas arboladas y los bosques profundos de hayas que rodean a este pabellón de verano, acapara la mayor parte de las líneas que componen el escrito.

---

131 Asplund, El teatro Skandia en Estocolmo, Escritos y cuaderno de viajes, Ibid, pág. 104
132 Asplund, Escritos y cuaderno de viajes, Ibíd, pág. 71
133 Publicado en Arkitektur, 1919

Capilla del bosque, Erik Gunnar Asplund, 1920

Recrea un paseo entre el extenso bosque, en el que, deambulando por los senderos, se obtienen vistas parciales de diferentes construcciones auxiliares, monumentos y el extenso mar.

Donde el bosque se toma un pausa, en un claro que adquiere más amplitud debido a lo compacto de sus alrededores, se sitúa la construcción principal, inspiración para la construcción de la Capilla del Bosque.

"Es un pabellón campestre, un idílico Lystbyggning (cenador) donde la cubierta de paja, las esbeltas columnas de madera, las pequeñas dimensiones y, en general, la simplicidad del tratamiento rompe con el estilo neoclásico y lo convierte en un placer rústico especial cuyo atractivo es encantador"[134]

El bosque penetra bajo el tejado adquiriendo forma de columna, conformando una superficie semicubierta que se encuentra en penumbras, al igual que el resto del bosque.

La fachada principal es completamente simétrica. La línea de la cumbrera se alinea con la puerta de acceso, con el centro del pórtico y con la escultura de cobre de Carl Miller, el Ángel de la Muerte que descansa sobre la cubierta indicando el acceso en el plano en donde sólo se distingue una densa sombra.

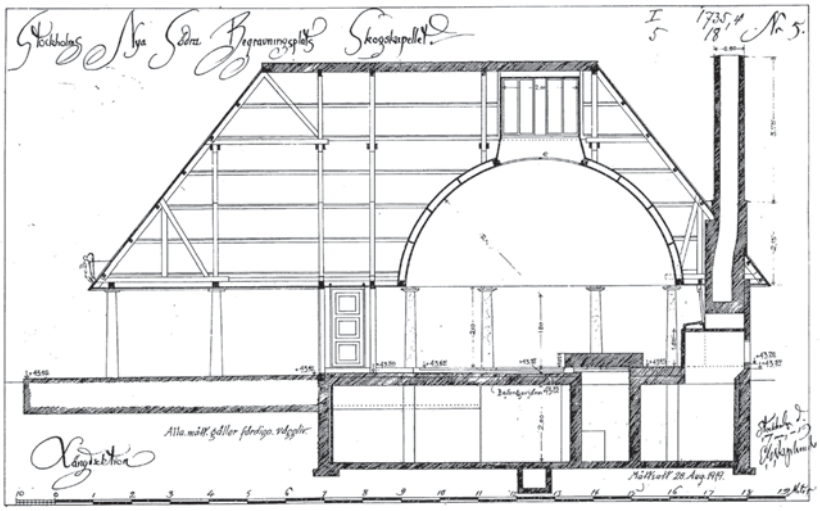
Esta fachada se conforma, entonces, por una gran pirámide que descansa en unas columnas que parecen disminuir su altura por el peso de la cubierta.
Discreta, la zona porticada deja entrever la disposición también simétrica de las columnas y la puerta de acceso.

"Situada en medio de una espesa arboleda de abetos rodeada por una tapia, la capilla, con su oscuro tejado de pizarra de empinada pendiente, evoca, tal como perspicazmente observara Bengt Johansson, algo de la típica ermita rural perdida entre la crecida vegetación del oscuro bosque" [135]

La tradición se filtra en la arquitectura de Asplund, lo vernáculo se aferra al territorio, el clasicismo lo rige y un interés de transgresión e incorporación de innovaciones genera los puntos de interés en su obra.

Una vez en el pórtico, es necesario atravesar un muro de espesor exage-

134 Erik Gunnar Asplund, "Liselund", Escritos y cuaderno de viajes, Ibíd., pág. 69
135 Stuart Wrede, Op. cit, pág. 56



Capilla de bosque, Erik Gunnar Asplund, 1920

rado, con puertas en cada uno de sus bordes, para ingresar definitivamente en la Capilla. El espacio de transición en esta obra podría considerarse doble: el pórtico como espacio neutro entre el bosque y la Capilla, y el paso a través del gran muro como transición entre la superficie semicubierta vinculada al bosque y el interior de la Capilla.
Una sucesión de calidades espaciales y lumínicas determinan un recorrido lineal que culminará en el espacio significante, en cuanto a la función, a su morfología y a la luz.

El espacio circular delimitado virtualmente por las ocho columnas que sostienen la cúpula y dos escalones perimetrales que unen el conjunto es donde se ofrecerá la ceremonia de despedida. Las curvas contrastan fuertemente con lo recto del resto de la obra. Líneas puras materializadas en las columnas, el borde del tejado, las puertas, el recorrido e incluso en los troncos de los árboles.

La cúpula se despega del resto por la intensidad de la luz que por ella resbala, el resto se encuentra en sombras. La superficie horizontal del techo está homogéneamente cubierta sirviéndole de sustento. Las columnas que la sostienen se encuentran ligeramente retiradas del borde de la misma, enfatizando la sensación de una semi-esfera de luz que flota.

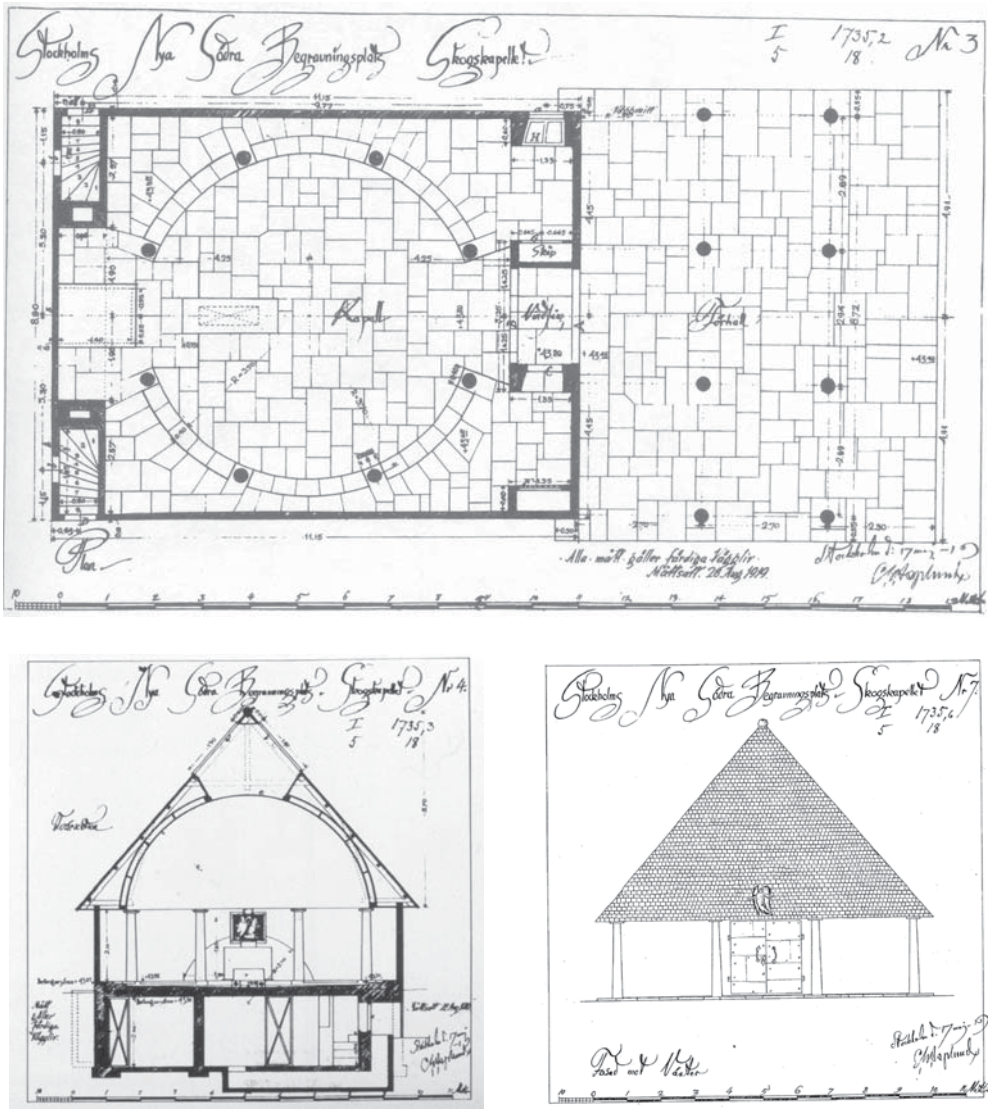
La luz es utilizada así para recalcar la función del edificio. El manejo de la luz va modificándose en el recorrido remarcando jerarquías. El bosque en penumbras traslúcidas generadas por la densa vegetación, la penumbra sólida y opaca del pórtico, la sombra oscura del muro de entrada y la luz homogénea, intensa y blanca materializando la semi-esfera debajo de la cual se desarrollará la ceremonia.

"Y así llegamos a la acción de la entrada en la sala y a la permanencia en la misma. El movimiento está terminado, la concentración se alcanza en la sala sin dirección, bajo la cúpula flotante"[136]

En la sección se evidencia una intención de remarcar este efecto también a través de las alturas. El pórtico, el paso a través del muro e incluso las columnas que sostienen la cúpula se encuentran comprimidos por el tejado, sólo el espacio central de la Capilla, a la luz de la cúpula, recupera aire y una espacialidad jerarquizada.

"El interior de la 'Capilla del Bosque' demuestra que el neo-clasicismo de Asplund no es solamente un límite que un arquitecto romántico pone al arbitrio de

136 Elias Cornell, Gunnar Asplund: Arquitecto 1885-1940, COAAT, 1982, pág. 75



Capilla del bosque, Erik Gunnar Asplund, 1920

su inventiva, sino que constituye también una experiencia de simplificación formal” [137]

Toda la Capilla ha sido construida en madera con métodos tradicionales, incluso la cúpula, mediante la realización de una poligonal, el exterior de la cubierta está cubierto por tablillas de pino tratadas para su impermeabilización, cobrando una apariencia negra, color que colabora con la imagen de pesadez de la cubierta sobre las columnas.

La Capilla está desprovista de toda ornamentación, las sombras son generadas por las líneas de la arquitectura de Asplund. Formas puras y líneas contundentes son el escenario en el cual controladamente la luz del norte inunda los espacios, otorgándoles sentido arquitectónico.

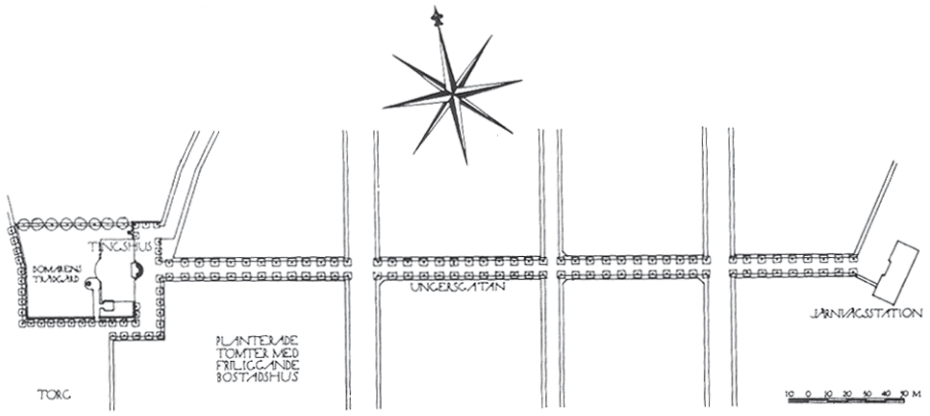
En el proyecto realizado por Asplund para los Tribunales de Lister, en Sölverborg, continúa en la misma línea de la evolución de la arquitectura. Construcción tradicional, esquemas clásicos que respetan cada uno de los parámetros establecidos por las conferencias impartidas por Petersen y un toque particular que pone en duda o exagera algunas percepciones.

El plano de emplazamiento dibujado por Asplund abarca al edificio diseñado, una calle perpendicular a su fachada principal a lo largo de varias calles para concluir en la estación de tren existente.
Los detalles de este dibujo se limitan a las superficies ocupadas por cada uno de los edificios, el eje longitudinal que los vincula materializado por la calle flanqueada de árboles y el símbolo señalando el norte. Las calles transversales sólo han sido esbozadas y no se ha representado ninguna otra construcción. Un esquema de intenciones más que un plano de emplazamiento.
La obra de Asplund imita formalmente la entrada abovedada de la estación de tren, estableciendo una simetría lejana entre ambos accesos, una referencia sutil que intenta vincular de algún modo las dos construcciones públicas del paisaje urbano, que además se encuentran enfrentadas, simplificando la lectura de esta condición axial.

La fachada principal se enfrenta de forma contundente a la calle que en ella acaba. Asplund contaba con que un promontorio existente en la calle, fuera rebajado para permitir la vista de la parte inferior de la fachada.

---

137 Bruno Zevi, Erik Gunnar Asplund, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1957, pág. 48



Tribunal de Lister, Erik Gunnar Asplund, 1917-1921

“Cuando se haya eliminado totalmente aquella elevación y la bella línea de árboles podados que ahora rodea la parte baja se prolongue hasta el edificio, la calle adquirirá cierta dignidad”[138]

Asplund concibió la fachada principal con cierto carácter escenográfico al acentuar su longitud para que actuara claramente como cierre del espacio de la calle, así como por ser la única de las cuatro fachadas pensada para ser observada frontalmente.

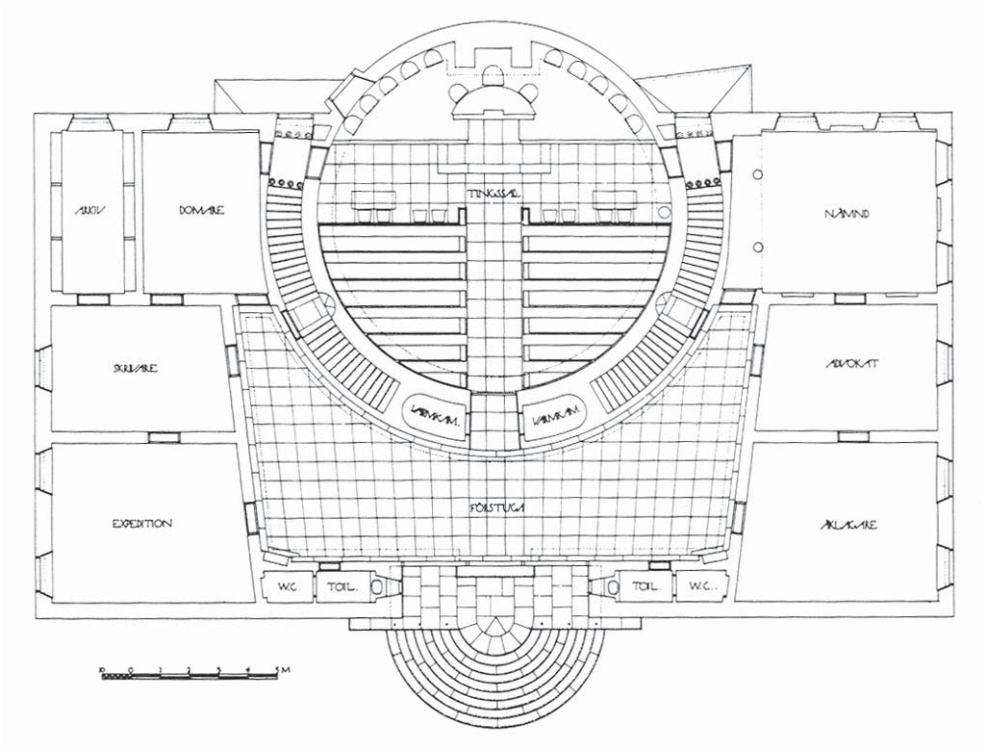
“La fachada situada en el fondo de la calle es la única propiamente dicha del tribunal, las otras no están pensadas ni son adecuadas para contemplarlas a gran distancia o desde la esquina. Van a ser cubiertas por la alameda del jardín que las rodea y aparecerán esporádicamente en algunas concretas perspectivas del jardín”[139]

El eje de simetría coincide con el trazado urbano y rige tanto la planta como la fachada del edificio. El acceso se produce a través de una abertura abovedada con una particular carpintería que determinará las sombras proyectadas en el vestíbulo. La forma abovedada del acceso gira noventa grados generando un arco horizontal y manteniendo el mismo punto central, determina el primer y mayor de los escalones que habrá que subir para ingresar en el edificio.
El resto de los escalones disminuyen su radio de forma progresiva y continúan siendo concéntricos, el último de ellos constituye una pequeña terraza.

Una vez más, el muro que separa el interior del exterior se presenta con un espesor exagerado al colocar servicios en él, simulando de forma tradicional un gran paso entre el exterior y el interior del edificio público. El límite es contundente, no hay ambivalencias, se sube una escalera que eleva la base del edificio, a su vez el plano arquitectónico se presenta con una anchura que se percibe excesiva y el basamento entero de la fachada principal es ciego, conformando un gran zócalo infranqueable.

El eje de simetría materializado por el eje vinculante con la estación de tren, penetra en el edificio organizando la planta. Geométricamente la planta está compuesta por un rectángulo y un círculo que coexisten alterando su ubicación o forma. El círculo que contiene a la Sala del Juzgado podría ser el centro del edificio, de acuerdo a las normas clásicas y encontrarse contenido perfectamente por el prisma rectangular.

138 Erik Gunnar Asplund, El tribunal del Condado de Lister, Escritos y cuaderno de viajes, Op. cit., pág. 83
139 Erik Gunnar Asplund, Ibíd., pág. 83



Tribunal de Lister, Erik Gunnar Asplund, 1917-1921

En cambio, se encuentra desplazado, expulsado del centro y haciéndose evidente en la fachada trasera.
Asimismo, los muros ortogonales pertenecientes al rectángulo, al contactar con el círculo se deforman, se inclinan para permitir la coexistencia. Estos muros hacen posible una segunda lectura, el círculo que materializa la función principal del edificio siempre estuvo allí y el rectángulo se acercó a él, otorgándole una fachada plana que pueda hacer frente al extenso eje que en su centro acaba y que albergue las funciones complementarias.

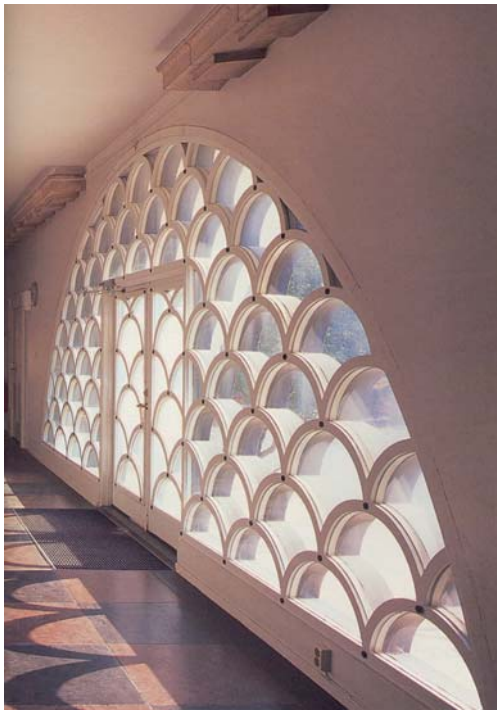
"Una lectura convencional podría sugerir que la Sala de Justicia circular, sobresaliendo de la espalda del edificio, es una respuesta a la fuerza direccional de la avenida. Pero la difícil relación de círculo y rectángulo, reforzada por las paredes laterales del vestíbulo que son achaflanadas, sugiere la posibilidad de una fuerza intensa presionando la circular Sala de Justicia hacia el exterior del rectángulo o, para hacer la imagen consecuente, que el rectángulo está dando a luz al círculo" [140]

Dos formas puras se combinan, se muestran al exterior y resuelven el complejo programa del edificio. El círculo es el protagonista y se hace visible ya desde el vestíbulo e irrumpe en la fachada posterior del continente rectangular.

La organización de la planta principal debía incluir, según el programa, una sala de juzgados, las salas de los jueces, la secretaría de los escribientes, los archivos, el jurado, el fiscal y los abogados, además de un vestíbulo que permitiera el uso de estos espacios de forma independiente.
También debía incluirse la vivienda del juez, la cual debía estar totalmente desvinculada de la zona de cocina, vivienda del conserje y los dormitorios de los miembros del jurado. Dos celdas con su correspondiente zona de vigilancia eran obligatorias de acuerdo al programa.
Para resolver la funcionalidad de la planta de acceso, generalmente se recurría a un vestíbulo y dos pasillos que distribuyen a los diferentes locales.
Asplund prescindió de los pasillos, por considerarlos oscuros y prefirió integrar las superficies para conseguir una mejor calidad espacial.
Así surgió la forma circular de la Sala de Juzgados. Las escaleras se acceso a la vivienda del juez, así como la de acceso al sector de cocina, vivienda del conserje y las habitaciones del jurado, se ubican rodeando a la sala del tribunal, acompañando su forma circular, y de forma simétrica.

El vestíbulo se ve bañado por la luz y las sombras que provienen de la parti-

140 Stuart Wrede, Op. cit., pág. 76



Tribunal de Lister,Erik Gunnar Asplund, 1917-1921

cular vidriera de acceso, conformada por arcos superpuestos análogos en curvatura a la gran abertura del muro. Estas sombras curvas se proyectan sobre el suelo de piedra artificial con dibujo a base de cuadrados de color rojo y negro. Se produce un juego geométrico en el que formas curvas materializadas por luces y sombras descansan sobre formas ortogonales de distintos colores.

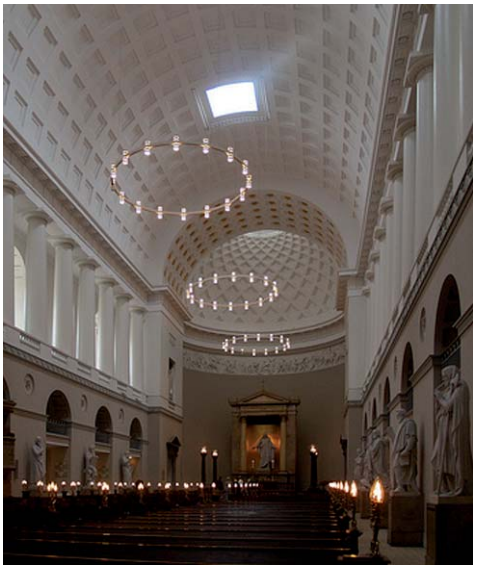
El contraste de las formas rectas y curvas, la textura contrapuesta de la piedra tangible y la etérea luz, y los colores intensos del suelo que son suavizados con el blanco avance de la luz del norte.

La contraposición de formas es además plasmada en los dos muros que contienen al vestíbulo: el muro recto que constituye la fachada exterior contiene la curva de la puerta de acceso y de las carpinterías en ella colocadas, se opone formalmente al muro curvo que limita a la Sala de los Juzgados a la cual se accede a través de una puerta de dos hojas de perfectas líneas rectas. Las curvas contenidas en el muro recto y las líneas rectas contenidas en el muro curvo.

Una cornisa acompaña el irregular perímetro del vestíbulo, proyectando una sombra que se adapta a los muros rectos y al curvo, ocultando el encuentro de los planos verticales con el horizontal.
El muro curvo que se debe atravesar para ingresar en la Sala de Justicia se presenta, una vez más, con el ancho aumentado por la inclusión de servicios y escaleras, a la vez que la altura del paso se ve disminuida con relación a la altura del vestíbulo pero también con respecto a la puerta de acceso principal.

Una vez dentro de la Sala de Justicia el espacio se torna circular y de grandes dimensiones, la doble altura y la abundante luz que penetra por la parte superior del cilindro jerarquizan el espacio.
La homogénea entrada de luz proveniente del techo de la sala circular se ve atravesada por haces de luz dirigidos hacia el estrado. Este simbolismo lumínico de Asplund lo materializa por medio de dos ventanas, una rectangular y otra circular, una justo encima de la otra en la cara del cilindro que tiene contacto directo con el exterior. Nuevamente la coexistencia del círculo y el prisma rectangular, la ventana circular se eleva sobre el rectángulo y juntas distribuyen el flujo lumínico con dirección inequívoca.

Estas dos ventanas parecen ubicarse en muros de gran espesor, las jambas del muro quedan a la vista y lo denotan. Pero no es real, es una saliente del muro, un reborde que enmarca a cada una de las ventanas de forma independiente. De esta



Tribunales de Lister, Erik Gunnar Asplund, 1917-1921
Iglesia de Nuestra Señora, C. F. Hansen, 1811-1829

forma todo contacto de los espacios interiores destinados a la función pública se ven exagerados en su anchura. La relación de estos espacios y el exterior es distante, necesita ser resaltada.

Los juegos geométricos de Asplund quedan reflejados además en simples anécdotas, como pueden ser la exageración de las curvas de los balaustres que se encuentran dentro de la sala. Vuelve a recurrir a la penetración de volúmenes, la esfera y el cuerpo cilíndrico, obteniendo como resultado piezas de curvas exageradas generadas por la conjugación de morfologías puras.

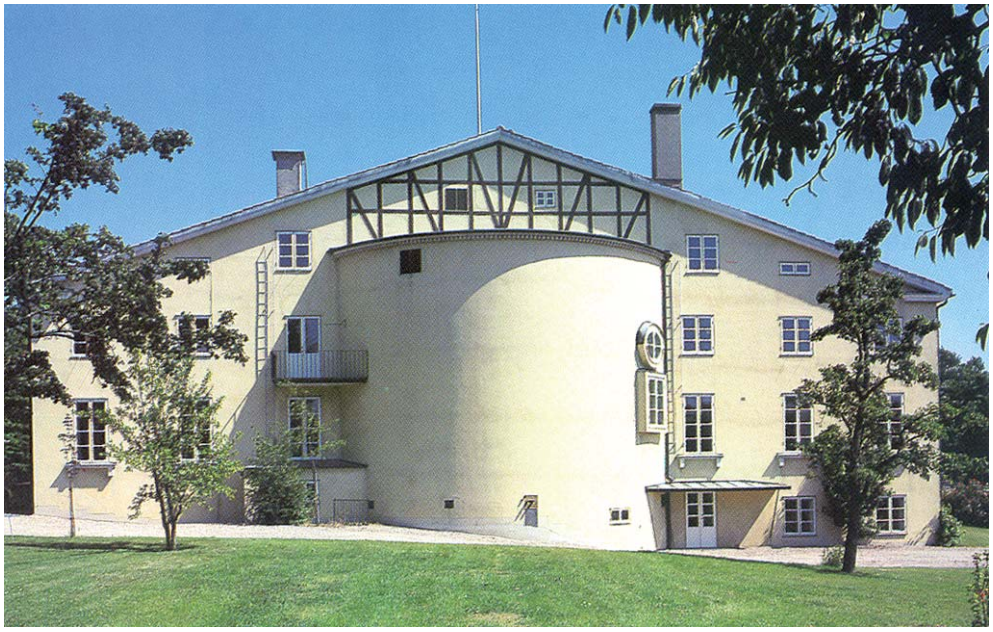
Esta geometría reflejada en los balaustres, fue utilizada en la reconstrucción de la Iglesia de Nuestra Señora de Copenhague, realizada por C. F. Hansen, después del gran incendio de 1728. La intención de realizar un edificio clásico, llevó a utilizar formas puras, reflejadas tanto en los balaustres, como en el ábside conformado por un cuarto de esfera, medio panteón romano.

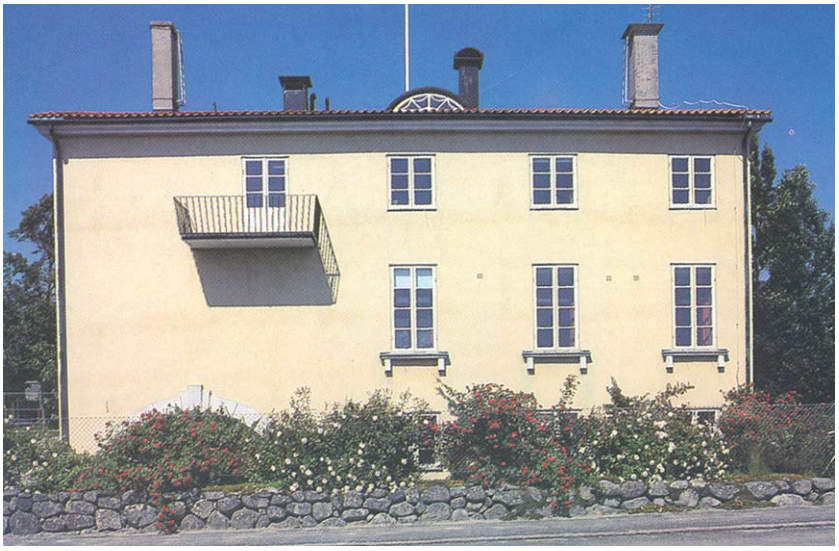
La sección del edificio evidencia y remarca cada uno de los aspectos establecidos por las plantas. Las diferencias de alturas se suceden de forma tal que los contrastes entre los espacios principales y de servicio queden enfatizados.
La altura del paso entre el vestíbulo y la Sala de Juzgados es el de menor altura en la sección, generando el mayor de los contrastes al ingresar a continuación en una airosa doble altura.
El volumen cilíndrico se muestra con su altura real en el exterior, excediendo los límites establecidos por el prisma rectangular.
Asimismo, los espesores de los distintos muros denotan cuáles de ellos serán atravesados por el público y cuáles son de uso privado.

El tratamiento que Asplund hace de las fachadas es heterogéneo y remarca la institucionalidad de la fachada principal manteniendo en ella un orden y una simetría que se transgreden en las otras tres fachadas.

"La fachada situada en el fondo de la calle es realmente la única propiamente dicha del tribunal, las otras no están pensadas ni son adecuadas para contemplarlas a gran distancia o desde la esquina. Van a ser cubiertas por la alameda del jardín que las rodea y aparecerán esporádicamente en algunas concretas perspectivas del jardín" [141]

141 Erik Gunnar Asplund, El Tribunal del Condado de Lister, Escritos y cuaderno de viajes Op. cit., pág. 83





Tribunales de Lister, Erik Gunnar Asplund, 1917-1921

La fachada principal se organiza con una simetría estricta de la cual sólo quedan exentas las chimeneas que irrumpen en el tejado de froma natural y espontánea. El resto de los escasos elementos compositivos se rigen axialmente, las ventanas, el reloj, el acceso, la escalinata y las pocas piezas ornamentales.
A nivel de la planta baja la única abertura que existe es el arco del acceso, que se inscribe en un basamento ciego e impenetrable, estableciendo una infranqueable barrera entre el interior y el exterior.

En el primer nivel se desarrolla una hilera de ventanas, y sobre ella, manteniendo las mismas ubicaciones se desarrolla una segunda hilera compuesta por menos elementos, restringidos éstos por la inclinación de la cubierta, que acota la superficie de la fachada. El reloj preside la composición ubicándose en el sector más alto de la fachada y coincidiendo con el eje de simetría.

La escala doméstica de las ventanas contrasta con la escalinata, la gran abertura de acceso, el reloj y el gran tejado. La conjugación de diversos usos queda reflejada en la fachada principal de forma ordenada, Asplund no intenta amalgamarlas, otorgándoles una escala o importancia que no se correspondan con su función real.

La cubierta vuela unos centímetros del perímetro del edificio proyectando una sombra lineal y despegándose así del plano vertical. En los extremos la línea del tejado gira, penetra en la fachada y esboza un frontis, que visualmente se termina de componer con facilidad al no interponerse ningún elemento en la no materializada línea horizontal.
Sólo la escalinata, el tejado y unos tímidos y escasos ornamentos otorgan profundidad a la fachada, débiles sombras contrastan con la superficie homogéneamente bañada por la luz nórdica.

La fachada posterior está regida por el volumen cilíndrico correspondiente a la Sala de lo Juzgados, que se recorta del plano sin complejos. Esta fachada, al igual que las laterales, es el resultado de la simple elevación de las plantas.
La disposición de los aventanamientos es casual, no se alinean en los distintos niveles, la variedad de los tamaños de la ventanas, la aparición de un balcón, un alero y la estructura de madera vista por sobre el volumen cilíndrico, la presentan como una fachada de servicios.
El frontis insinuado en la fachada principal, vuelve a hacerse presente en este alzado, sin embargo, con menos intensidad. La vuelta es mínima y en el espacio para su composición visual se interpone la saliente del volumen cilíndrico.

Biblioteca Estocolmo, Erik Gunnar Asplund, 1920-1928

Las sombras en esta fachada se subordinan a la proyectada por el gran tambor central, el resto de ellas son mínimas en comparación y tienen ubicaciones asimétricas y desordenadas. La luz resbala de forma natural en el volumen curvo, el plano vertical, los balcones, los aleros, las maderas estructurales, sin restricciones más que la inherente a sus cualidades, su densidad, su intensidad y su color.

La Biblioteca Pública de Estocolmo fue previa a la Exposición de Estocolmo de 1930. Los interiores simples, con un estudiado programa, escala humana y formas exteriores neutras, se depura para enfrentarse a la llegada definitiva de la modernidad adaptada a los países nórdicos.

"Asplund despreocupadamente, como hombre seguro de estar demasiado lejos del mundo clásico para tener que preocuparse de controlar estas espontáneas y periféricas sugerencias de la memoria: diría que en este neoclasicismo de Asplund, grabado superficialmente sobre la severa caja mural, se puede distinguir una vena de malicioso humorismo"[142]

Con actitud crítica Asplund avanza hacia el modernismo, con la tradición nórdica a cuestas, el neoclasicismo en su obra y las imágenes de la antigüedad mediterránea en sus ojos.

"Ese espíritu basado en una lógica de continuidad, sin rupturas con el pasado inmediato o lejano, ayudará a la consolidación de una identidad diferenciada"[143]

El lenguaje de la arquitectura moderna se instala en la Exposición de 1930, Asplund asume su rol de nexo, de conciliador de formas, funciones, tradición bajo la particular luz del norte.

"Sí, naturalmente, la luz solar indirecta sobre un objeto no está bien para observarlo. Sin embargo, con luz solar indirecta resaltan todas las características de un objeto, con mucha más belleza, en mi opinión, y con mayor viveza que cuando es iluminado por la gris y fría luz norte tan utilizada en los museos. Nunca he notado que el sol estropee el efecto de nada. Y todos esos objetos manufacturados, incluso los textiles, estás destinados a ser usados en nuestras viviendas, que procuramos que estén llenas de sol"[144]

---

142 Bruno Zevi, Op. cit., pág. 19

143 Solaguren Beascoa, Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa, 1926-1949, Op. cit., pág. 26

144 Asplund, La Exposición de Estocolmo de 1930. Las salas de Exposiciones, Escritos y cuaderno de viajes, Op. cit., pág. 144

Cementerio del Bosque, Estocolmo, Erik Gunnar Asplund, 1935-1940

La condición lumínica de los países nórdicos hace reflexionar sobre la intensidad, la reflexión, la distribución y el coloreado de la luz con especial atención. Los volúmenes modernos se disipan en el nebuloso paisaje escandinavo, y el blanco impuesto como el color del primer modernismo se mimetiza con la corpórea luz.
La naturaleza nórdica acoge a esta arquitectura y la integra al paisaje, escondiéndola, disminuyendo el reflejo en sus extensas superficies vidriadas y fundiendo el blanco de los muros con el blanco de la luz del norte.

Arne Jacobsen
líneas en el paisaje

Dibujo, Arne Jacobsen

"La luz del norte es muy bella y tranquila. La neblina la envuelve y la integra de un modo homogéneo y sin constrastes, de tal modo que los colores se mezclan con el paisaje generando un entorno blanco"[145]

Arne Jacobsen llega a la arquitectura a través de la pintura. Los colores, las texturas, las curvas, los planos se diferencian con la inquisitiva mirada de Jacobsen, quien reproducía con líneas mínimas los paisajes, objetos, rostros y la arquitectura que observaba.
Ideas bidimensionales que sobre el papel, aparecen como el resultado de un incisivo ejercicio de síntesis.

"La observación aparece como un mecanismo del conocimiento que altera, manipula e interpreta. La forma aparece como un objetivo, fruto del pensamiento, y a la capacidad inherente de la mirada se le une el de la interpretacion y el de la expresión" [146]

De la mano de Asplund, Jacobsen asimila la arquitectura funcional de su región, su forma de construir, su materialidad, su vinculación con el medio circundante, y lo une con las tendencias emergentes, generando una arquitectura renovada que materializa el encuentro del neoclasicismo y la modernidad.

"... este cambio se produce sin rupturas; la nueva modernidad quedará impregnada de neoclasicismo, y el neoclasicismo cederá su testigo a las nacientes inquietudes que culminan en la Exposición de Estocolmo de 1930, paradigma de una evolución hacia el futuro no exenta de una cierta actitud crítica"[147]

---

145 Félix Solaguren Beascoa del Corral, Arne Jacobsen Dibujos 1958-1965, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2001, pág. 14
146 Félix Solaguren Beascoa del Corral, Ibíd., pág. 12
147 Félix Solaguren Beascoa del Corral, Aproximación a la obra completa 1926-1949, Op. Cit., pág. 7

Banco Nacional de Dinamarca, Arne Jacobsen, 1966-1978

Una identidad diferenciada surge y Jacobsen es uno de los exponentes que construye con el bagaje de una arquitectura danesa anónima y las perspectivas de la arquitectura moderna; todo esto se produce bajo el gris del cielo escandinavo, y la invasiva luz que a modo de una neblina blanquecina desdibuja los límites contundentes de las obras arquitectónicas y las priva de sombras afiladas.

La homogeneidad del paisaje se impone y su luz funde las partes, constituyendo así un todo impreciso, apacible y cuasi incorpóreo. Un manto volátil que unifica y se impone a cualquier otro parámetro de observación.

Jacobsen, al representar el espacio diseñado incluye dos componentes abstractos que influyen en la forma de percibirlo, la luz y la sombra. En otras latitudes podrían presentarse casi como opuestos, pero aquí son dos intensidades de una misma cosa, la intensa luz del norte.

"Era un mundo lleno de matices donde la línea severa no es un elemento autónomo sino que aparece vinculada a la luz, una luz privada de color y calidez aunque rica en matices, una luz, en definitiva, que define y preside el espacio" [148]

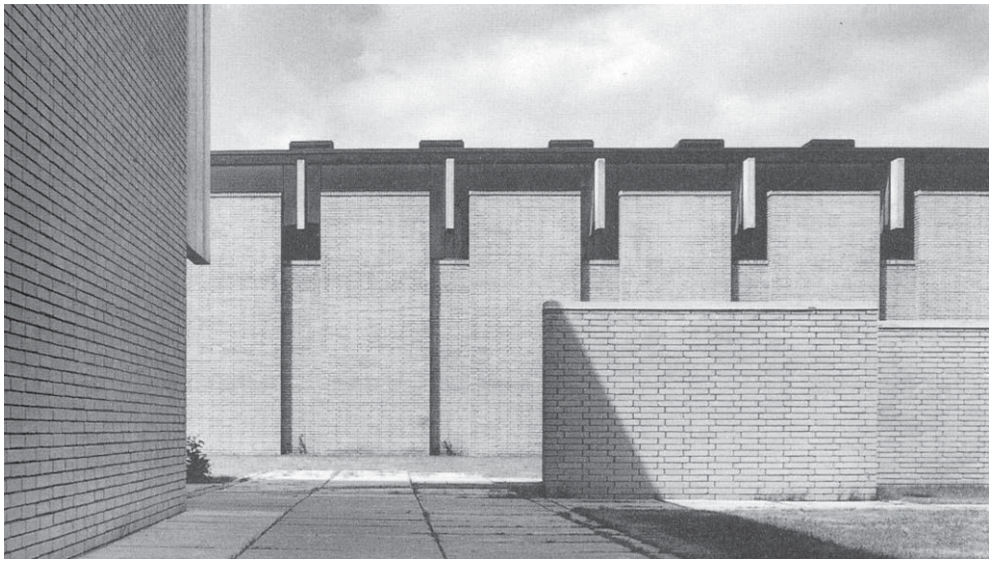
Las líneas horizontales dominan un paisaje de suaves transiciones, en donde el cielo y la luz determinan el carácter de toda la región.
Esta luz es la que está presente en los dibujos de arquitectura de Jacobsen, dibujos técnicos que intentan transmitir cualidades vivenciales y que constituyen una herramienta proyectual fundamental.

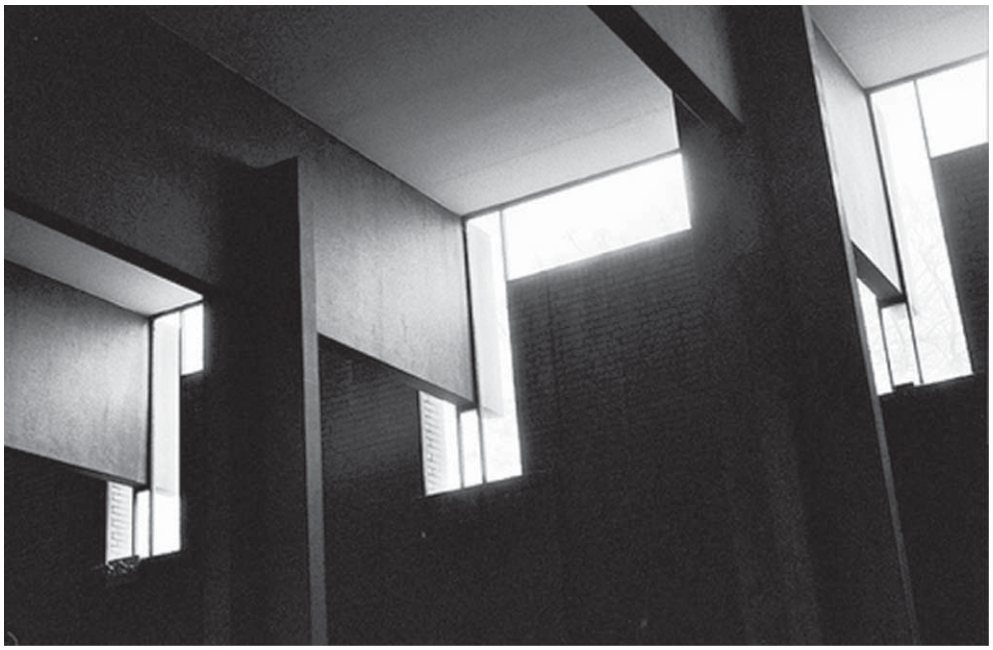
En el Banco Nacional de Dinamarca[149], la particular espacialidad del vestíbulo, se ve enfatizada por las esbeltas y verticales entradas de luz. El vacío preside el espacio en el que la altura es mucho mayor a la superficie desarrollada en planta.
Dos circulaciones emplazadas en extremos opuestos son los únicos elementos presentes. Una pequeña caja de cristal que materializa la vinculación interior – exterior y una escalera metálica colgante que le da forma a la circulación vertical. Ambos elementos se vinculan a la cubierta por tensores rojos que los relacionan visualmente.

La contundente separación del interior y el exterior es independizada en varias de las obras de Jacobsen, generando un espacio de transición exento de la arquitectura para la cual constituye el acceso.

---

148 Félix Solaguren Beascoa del Corral, 4 centenarios, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, pág. 106.
149 1966-1978, Copenhague





Saint Catherine's College, Arne Jacobsen, 1960-1963

Se trata de la materialización del concepto “a través de” del que hablaba Petersen.

En un intento respetuoso de no destacar en el entorno en el que el edificio se implanta, las fachadas adquieren proporciones similares a las de los grandes y cercanos almacenes portuarios.
La materialidad se ve diferenciada en dos sectores, uno acristalado y otro de mármol noruego. Lo transparente y lo ligero se contrapone a lo opaco y tectónico.

Este bloque se asienta sobre un basamento que ocupa la totalidad de la manzana trapezoidal.[150] Este basamento ciego conforma un gran zócalo de apoyo al edificio propiamente dicho, y es horadado sobriamente generando una entrada muy pequeña al Banco. Previo paso por la caja de cristal que vincula el interior con el exterior, se accede al imponente vestíbulo en el que las proporciones espaciales y las particulares entradas de luz le otorgan monumentalidad e invitan al silencio.
La etérea escalera colgante se muestra impoluta, exenta y sofisticada, casi flotando en uno de los rincones del vestíbulo de este gran edificio portuario.

“La luz es el principal actor de la imagen, la luz nórdica e invernal, que precisamente por estar privada de color y calidez resulta tan rica en matices. La luz llena la pantalla y define la figura; la luz, a menudo indirecta e inconstante, hace que el espacio y las figuras aparezcan como lo que Hammershøi denominó una tensión indisoluble, un recordatorio de un silencioso drama humano representado” [151]

Las esbeltas rendijas que fragmentan verticalmente este sector de la fachada y constituyen la entrada de la luz, no permiten la visualización del exterior, son líneas blancas que encandilan al oponerse a lo oscuro de la piedra que las limita. Desde ellas, la luz se disuelve con igual intensidad en todas las direcciones, descansa sobre el suelo, los paramentos verticales y los peldaños de la sobria escalera.
Las sombras se ocultan en la oscuridad de la piedra, se esconden tras el paramento por el que la luz penetra, pudiendo hacerlas desaparecer.

En el comedor del Saint Catherine’s College[152] el recorrido que la luz dibuja en la fachada es también una línea esbelta, pero en este caso acompaña en todo momento a la cubierta.

Jacobsen desplaza los muros de cerramiento de la línea de pilares y genera

150 Al igual que Politigården el edificio se incorpora en la trama urbana ocupando todo el espacio disponible en su basamento, y sólo un sector se eleva.
151 Christoffer Harlang, Espacios nórdicos, Elisava Edicions, Barcelona, 2001, pág. 35
152 1960-1963, Oxford, Inglaterra

Escuela Munkegård, Arne Jacobsen, 1951-1958

un gran vuelo de la cubierta y de las enormes jácenas de canto que la sostienen. Estas jácenas no permiten que el aventanamiento sea horizontal y continuo.

Habiendo tomado la decisión de mantener la continuidad lumínica, el cristal se ve obligado a seguir un recorrido zigzagueante acompañando a la cubierta y a las jácenas de forma cíclica. De esta forma se genera la ilusión de que esas masas de hormigón descansan en los cristales, los cuales no permiten en ningún momento que descarguen en otra masa de forma explícita.

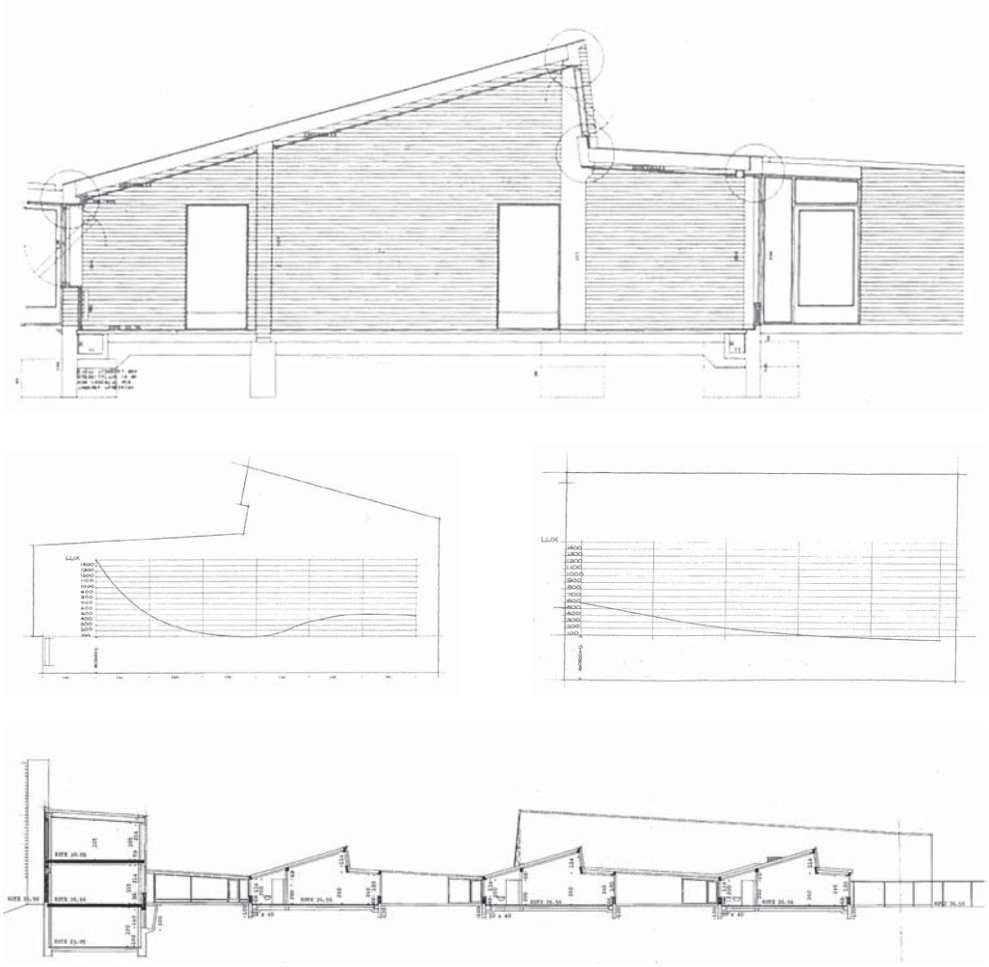
Una vez más, las vistas quedan prohibidas, se trata de permitir la entrada de luz y no de ventilar naturalmente el interior, ni de vincularlo visualmente con el exterior.
La luz genera así, desde el interior, al igual que en el Banco Nacional, un dibujo abstracto en la obra arquitectónica, horadándola o constituyendo el vínculo entre las partes.

Las ventanas en Jacobsen responden a las necesidades que en cada caso deban cumplir. Sus divisiones están relacionadas a las distintas funciones que puede tener una ventana: ventilación, iluminación y recreación de vistas. Se considera que el nivel que se encuentra a la altura del ojo humano es para ver y no para ventilar, función para la cual reserva la partición de la carpintería que se desarrolla por sobre la altura del dintel, y se materializa, en ocasiones, en una rejilla. Enormes ventanales pueden enmarcar el paisaje, o muros ciegos pueden verse horadados puntalmente para permitir la entrada de la luz para iluminar ambientes en los que la introspección es el objetivo buscado, o simplemente decidir prescindir de la conexión visual interior-exterior.

Una trama ortogonal definida alternadamente por llenos y vacíos es la vista de la planta de cubiertas de la Escuela Munkegård[153]. Las aulas y sus patios son perfectamente identificables, las circulaciones vinculan los distintos sectores de forma lineal, un esquema funcional que se materializa en una estricta retícula.

“Aunque la escuela, en su diseño artístico, pueda contribuir a aumentar el legado de la arquitectura internacional de escuelas, su concepto no sugiere la adopción deliberada de un diseño de vanguardia. La primera impresión es de una atmósfera íntima y humana.” [154]

153 1951-1958, Søborg, Copenhague
154 Tobias Faber, Arne Jaobsen, Edizioni di comunità, Milán, 1964, pág. 18



Escuela Munkegård, Jacobsen, secciones y estudio lumínico, 1951-1958

El equipamiento general de la escuela posee su propio patio y reserva a las aulas en una extraña intimidad, se sectorizan funcionalmente las zonas otorgándoles categorías de público y privado dentro del mismo esquema de uso.

Las aulas se agrupan en pares y se vinculan directamente a un patio "privado". Cada patio tiene su toque particular en la vegetación, esto es, plantas acuáticas, flores exuberantes o arbustos recortados generando siluetas de animales.

Todo está diseñado al detalle, desde las instalaciones hasta las texturas de los acabados, las mesas y las sillas.

Las aulas se iluminan a través de grandes ventanales que dan a los patios, incorporando el exterior al interior en el que se estudia, y también a través de una ventana horizontal que separa una cubierta plana de otra inclinada. Este quiebre permite que la luz del día se filtre por el patio y cenitalmente, por la mitad de la profundidad del aula, evitando las zonas oscuras.

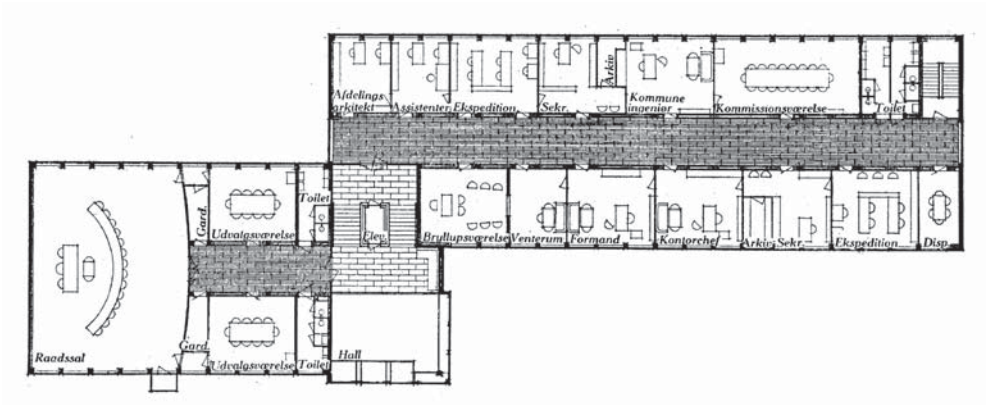
Este recurso del quiebre escalonado de la cubierta de la escuela, fue utilizado con anterioridad en otras de las obras de Jacobsen[155], pero es en el conjunto de viviendas Søholm I donde adquiere relevancia a nivel espacial y arquitectónico.

"En el interior el comedor tiene una altura mayor; el quiebro de la cubierta ilumina el espacio y la misma inclinación exterior se asume en el interior y consigue ambientes más recogidos en la misma estancia"[156]

El quiebro genera una entrada de luz en el centro de la vivienda que vincula las dos plantas. Espacialidad e iluminación definen funcionalidades vinculadas a pesar de los dos niveles, la cocina y el comedor se desarrollan en la planta baja, y el salón en la planta primera con vistas al mar.

La iluminación artificial en las aulas de Munkegård se coloca, no en el centro de cada uno de los sectores, sino extremadamente cerca de los quiebros ya mencionados. La intención es prolongar la permanencia de la luz natural a través de la artificial, dejando en segundo plano la distribución y el alcance de la luminosidad emanada de las lámparas.
Se intenta mantener la realidad lumínica diurna en la nocturnidad nórdica.

155 Vivienda Christensen, 1934-1937
156 Félix Solaguren Beascoa del Corral, La gran lección nórdica, Op. cit., pág 53



Ayuntamiento de Søllerød, Arne Jacobsen, 1939-1942

Dreyer hace que en Ordet, Johannes se acerque a una ventana y coloque una vela junto a ella, añadiendo luz artificial donde ya penetra la luz natural. Une las dos luces, las hace convivir prolongando la absurda presencia de una de ellas. La vela espera la lenta desaparición de la luz diurna para dominar el interior, o es la luz del día que espera a que la luz de la vela se extinga para invadir la oscura habitación. Esta forzada convivencia vuelve a estar presente en Jacobsen, generando este solape temporal de iluminación y evitando que sea perceptible el lento devenir de las horas.

En muchas de sus obras, Jacobsen diseña las lámparas encargadas de descubrir los espacios en sus edificios cuando la luz exterior cede paso a la oscuridad. Pantallas curvas que ocultan con gran simpleza la fuente de luz, superficies reflectoras con diferentes colores y texturas, conforman los artefactos lumínicos que otorgarán distinto carácter a cada uno de los sectores.

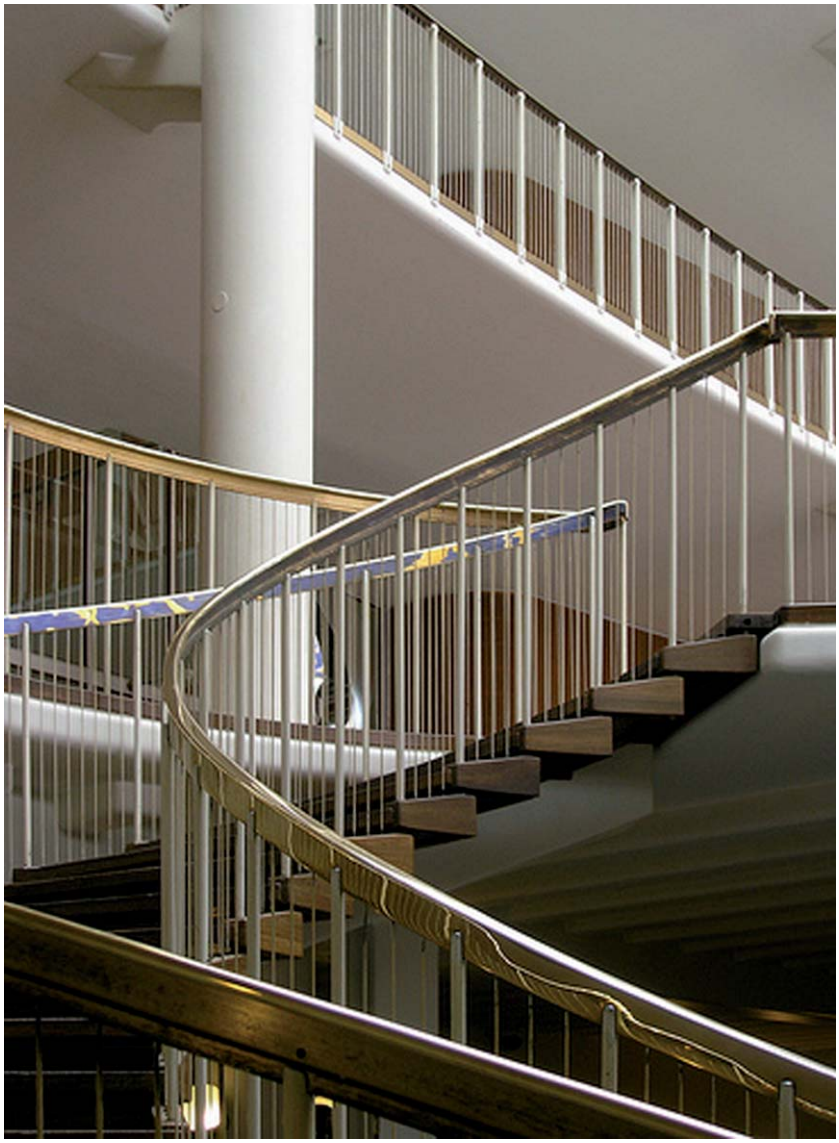
Las aberturas, en sus obras, son ubicadas con gran precisión dependiendo de las vistas y las orientaciones, y son diseñadas en tamaño, función y materialidad; las lámparas las reemplazan durante la noche. Análogamente, son las aberturas desde donde la luz alcanza el espacio y se esparce, son el medio para descubrir los interiores.

En el Ayuntamiento de Søllerød[157] se encuentra un extenso pasillo cuyas paredes están revestidas en madera, aquí las lámparas se someten a la textura y calidez del acabado, colgando simétricamente a modo de pequeños sombreros blancos y luminosos.

La luz se refleja en una pantalla blanca y en la madera, generando una luz cálida y difusa, la cual dividiendo su intensidad en la gran cantidad de puntos, se resume en una luz apacible, de contemplación.
Las sombras sólo pueden asociarse a los sitios en los que la luz es menos intensa.
No hay objetos que puedan proyectarlas más que las propias pantallas que se despegan levemente de su soporte vertical. Es así que los extensos planos que determinan el pasillo, conducen a unas superficies vidriadas en los extremos, en los que la luz del norte penetra de forma difusa. La tenue graduación de la intensidad lumínica, remite a alguno de los cuadros de Hammershøi, aunque en otra gama cromática.

En el vestíbulo del Ayuntamiento de Aarhus[158], las sombras cobran un gran

157 1939-1942, Søllerød, Copenhague
158 1937-1942, Aarhus, realizado con Eric Møller



Ayuntamiento de Aarhus, Arne Jacobsen, 1937-1942

protagonismo al ser las encargadas de mantener limpias las líneas de su arquitectura.

Las columnas son cruciformes y poseen diferente sección en el punto en el que realmente su función estructural queda al descubierto, es decir los extremos, y en el punto en que habitan el espacio y a la vez lo conforman.

El alma metálica, de color oscuro y en un segundo plano, enfatiza las sombras, generando una superficie concreta y contundente, en lugar de sombras ténues. El fuste de la columna se corresponde con el blanco, un cúmulo de luz que varía su intensidad dependiendo el lugar desde donde se lo observe. Sus aristas redondeadas y el color blanco le confieren un carácter etéreo, digno de estar presente en las obras de Hammershøi.

No hay líneas afiladas que separen el objeto de su fondo. La luz nórdica los define con su particular habitar del espacio, un lento avance y un lento retroceso.

Nuestra mirada se limita a la existencia de la luz. Oswald Spengler[159] define al mundo que vemos como la suma de las resistencias luminosas, ya que la visión implica la presencia de luz, sea ésta directa o reflejada.
La sensación de profundidad determina el espacio circundante. Una arista afilada determina dos superficies, una arista curva establece un espacio que las vincula, el ojo no puede determinar con exactitud el punto en que el plano gira, y es ahí donde se percibe el volumen rodeado del espacio dinámico, que anula el efecto limitante de los planos estáticos.
Aplica este concepto a todas las artes y otorga a la disolución de la línea, el espacio infinito. La línea enmudecida, escondida, crea espacio y se transforma en música.
Incluso vincula la redondez terrestre al sentimiento real de vivir en medio del espacio cósmico, infinitamente diferente a la sensación de vivir sobre un plano, cuyos bordes abruptos son el límite de la existencia.

"Leonardo es el que descubre las transiciones del claroscuro atmosférico, los bordes blandos, los contornos disueltos en profundidad, los imperios de la luz y de la sombra, de los cuales las figuras particulares no pueden desprenderse"[160]

El color oscuro materializa así el vacío, la ausencia del blanco, la pérdida de la luz sin la que la arquitectura deja de existir. El más oscuro de los colores es el

159 Filósofo y matemático alemán, 1880-1936
160 Oswald Spengler, Las artes plásticas, Música y plástica, La decadencia de occidente, 1918

Casa Kokfelt, Casa Siesby, Detalle viviendas Hansaviertel, Arne Jacobsen

que hace frente a los haces de luz disueltos de esta realidad, el resto de ellos no la resisten, y sucumben a su intensidad blanquecina.

Las sombras remarcadas por el color negro se vuelven afiladas, rígidas, cobran una inusual fuerza y separan sin miramientos a los distintos elementos.
Este recurso es utilizado por Jacobsen para generar siempre una arquitectura de líneas puras y limpias, ya sea en sus trazados más generales como en sus más pequeños detalles.

En el Ayuntamiento de Aarhus, la funcionalidad de las plantas se vincula al Ayuntamiento de Søllerod; extensos pasillos de madera en los que los extremos constituyen la luz, una ventana al exterior en contraposición a los laterales ciegos. Sobre esta luz intensa y difusa, que encandila desde los extremos, se recorta el reloj, que circular y rotundo se superpone al exterior que lo sostiene visualmente.

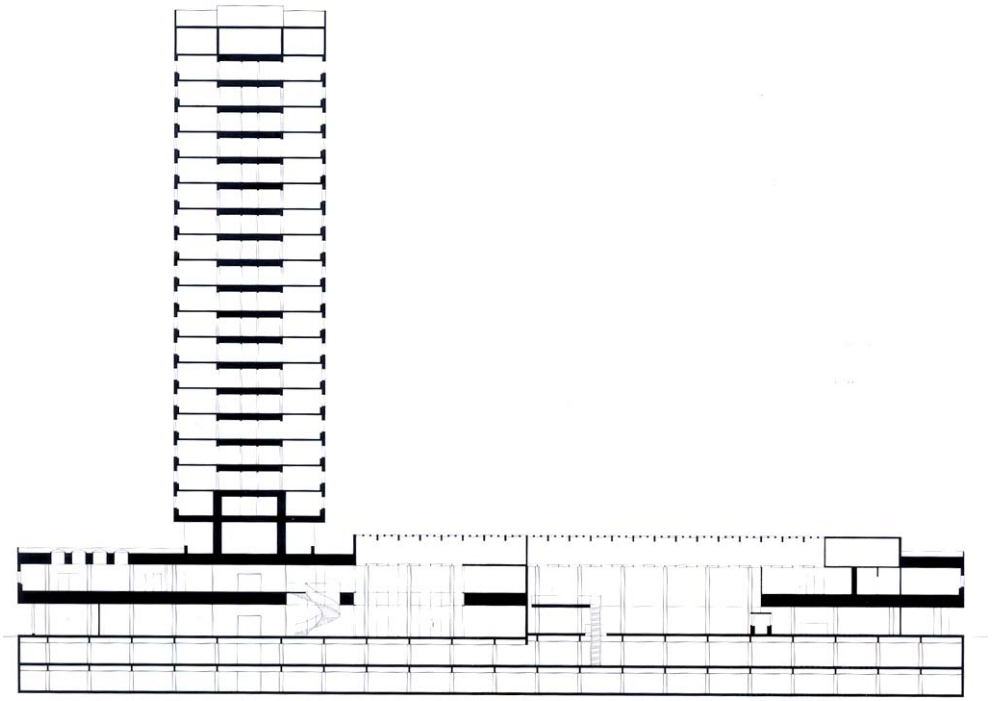
En las casas que diseñó a lo largo de la carrera, reduciendo las viviendas tradicionales a sus formas más esenciales, los esquemas podían cambiar de forma radical dependiendo del emplazamiento, el programa de necesidades, los clientes, las materialidades, pero las sombras estaban siempre presentes como un elemento más de diseño.
Las sombras, horizontales y constantes disgregan las piezas que conforman las viviendas, o son el nexo entre ellas, sellando el conjunto para su correcto funcionamiento.

Desde la escala más pequeña hasta la más grande conforman un elemento fundamental en la percepción espacial de su arquitectura en los diferentes emplazamientos.

En las viviendas Hansaviertel[161], las sombras son pequeñas pero concretas y certeras. Son líneas horizontales que separan a la vivienda del suelo y a la cubierta de la vivienda. El objeto vivienda queda comprendido entre estas dos sombras que la delimitan y la contienen.
Estas viviendas se desarrollan en una única planta y se recrean en la casa patio. Sin embargo, este patio interior no es el centro de la composición, actúa como fuelle entre las zonas de uso público y privado dentro de la vivienda.

En las casas Kokfelt[162] y Siesby[163] las sombras cobran más protagonismo. No

161 1955-1957, Berlín
162 1957, Titsvilde
163 1959, Lyngby, Copenhague



Sección Hotel SAS, Arne Jacobsen, 1956-1961

sólo despegan a las viviendas del suelo, sino que además las elevan, acompañando a los muros de contención sobre los cuales se asientan.

En la casa Kokfelt la creación de una terraza lineal que abarca todo el largo de la casa y que se encuentra cerrada en sus extremos, genera un marco adelantado con respecto al plano de cristal en el que comienza el desarrollo concreto de la vivienda.
Este marco genera unas sombras tan importantes como las que la separan del medio en el que se implantan.
Ya no son líneas que delimitan o contienen a la vivienda, son cuerpos etéreos que denotan su independencia de los muros ciegos que la sostiene en las alturas, y del marco que la presenta en el paisaje.

En el Hotel SAS[164], al igual que en el Banco Nacional de Dinamarca, las funciones se desarrollan en dos bloques de diferentes proporciones, uno vertical y otro horizontal, perfectamente diferenciados.
Sin embargo, la escala hace que en el hotel esta diferenciación sea mucho más notoria. El bloque vertical se eleva sobre el perfil homogéneo de la ciudad de Copenhague.

El núcleo circulatorio es el eje vinculante de las partes. De color oscuro, se presenta como el espacio entre los bloques que constituyen el elegante edificio. Este punto también constituye el punto desde el cual rotan los ejes que generan a cada uno de los bloques, una especie de rótula que al quedar a la vista evidencia la operación geométrica que genera esta sectorización morfológica.

Una planta baja acristalada se retira de la planta primera, generando una sombra, que en su desarrollo alcanza el suelo, generando un vacío en el sitio en el que el edificio se apoya en la línea de tierra. El bloque horizontal que constituye la planta primera es atravesado por un sistema de ventanas contínuas, que remarca su horizontalidad. Una sombra descansa sobre el color oscuro del núcleo central que queda a la vista en este tercer nivel, permitiendo iluminar naturalmente algunas de las estancias del bloque inferior; éste es el segundo vacío. El gran prisma acristalado se eleva sobre el cielo danés sin demasiados contrastes, y es coronado por un remate de proporciones horizontales, que remite al gran bloque horizontal inferior.

Esta es la secuencia en que los llenos y los vacíos, las luces y las sombras se suceden en el SAS Hotel en un reconocimiento ascendente.

164 1956-1961, Copenhague. Hotel y Terminal de las líneas aéreas SAS

Hotel SAS, Arne Jacobsen, 1956-1961

El curtain wall fue diseñado en cada detalle, abstrayendo la naturaleza e incluyéndola en el edificio. Un sobrio entramado de aluminio define el etéreo perfil edilicio y sostiene los cristales transparentes o con un tono verde grisáceo que se integran al cielo de Copenhague, incorporándolo a esta obra arquitectónica.

"Jacobsen diseñó el curtain wall para que se una con el cielo, y su piel llena de matices se transformó en parte del entorno aunque se eleve solo en medio de los edificios circundantes" [165]

Una vez más las funciones se independizan en las ventanas de Jacobsen. Los montantes de aluminio dividen la superficie acristalada en ventanas, cada una de ellas de sesenta por ciento veinte centímetros. Cada tercer cristal es practicable, permitiendo la ventilación natural de las habitaciones.

Las diferentes bandas horizontales se alternan con cristales transparentes que permiten ver el exterior, y con cristales verde grisáceos que completan el cerramiento ligero con carácter opaco, bajo la línea del alfeizar y sobre el dintel.
La ventilación, la separación del exterior y la posibilidad de ver el paisaje circundante, se aúnan en un cuidadoso diseño de texturas, reflejos y colores.

El resultado es una única superficie acristalada cuyo color y la separación de los montantes de su sostén metálico cambian en función del ángulo de observación, el momento del día y la densidad de las nubes existentes.
El clima de cada día se refleja en el edificio, otorgándole un carácter cambiante minuto a minuto. La luz y su reflejo constituyen así el efecto más contundente de esta obra.

El cielo se refleja en la fachada, haciéndola casi desaparecer entre las nubes que en ella se duplican. La homogeneidad del cielo simula que en lugar de tratarse de un reflejo en el gran plano acristalado, se trata de un gran entramado metálico hueco, transparente, permeable a las miradas que observan con detenimiento las nubes que se encuentran al otro lado del mismo.

"La superficie de carácter mutable todavía refleja el cielo de Copenhague, cambiando en color y opacidad de hora en hora. El elegante revestimiento del edificio aparece hoy inevitablemente, como el resultado de un exhaustivo estudio de textura y color" [166]

---

165 Michael Sheridan, Room 606, Phaidon Press, Hong Kong, 2003, pág. 35
166 Michael Sheridan, Ibíd, pág. 69

Vitrina Hotel SAS, Jardín oficina Hew, Vitrina casa Jürgensen, Arne Jacobsen

En el marco de este gran cristal en el que el cielo se instala con gran naturalidad, cada ventana abierta es un punto negro, una ventana a una realidad que parecía olvidada.
Una habitación de hotel en donde una persona puede asomarse, desde el cielo mismo, a disfrutar de las vistas.

El vestíbulo del Hotel SAS está sectorizado con diferentes materialidades y conceptos de iluminación natural y artificial. Mármol pulido y brillante, madera cálida y absorbente; lámparas con pantallas reflectoras, líneas de spotlights.

Diferentes niveles de iluminación se concentran en puntos determinados, jerarquizando funciones y materialidades. El oscuro techo se asemeja a un cielo nocturno abstracto, mientras que el suelo de mármol de color gris claro adquiere, por contraste, el mayor de los brillos y poder de reflexión del vestíbulo.

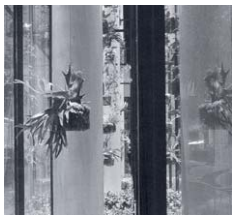
La luz natural penetra tras atravesar los locales, totalmente acristalados, que se encuentran sobre la fachada, es decir que alcanzan el interior del vestíbulo, previo paso por un bar o una tienda. Las transparencias actúan así, como un fuelle entre el interior y el exterior.

Con el fin de eliminar los obstáculos entre el interior y el exterior, los objetos expuestos, se apoyan en baldas de cristal, sostenidas por mínimos tensores metálicos, contenidos a su vez en vitrinas de cristal.
La luz llega así de forma heterogénea, reflejándose en diferentes obstáculos a lo largo de la extensa fachada, generando un espacio en el que las sombras, aunque ténues, cobran protagonismo.

Este mismo recurso es utilizado por Jacobsen en edificios de diferentes usos y escalas. En la casa Jürgensen[167] una vitrina acristalada con baldas de crsital constituyen las ventanas de un sector de la fachada. Los objetos en ella expuestos conforman el tamiz a través del cual la luz penetra en el interior, estableciendo un límite visual indefinido, en el que los objetos de los habitantes de la casa, se superponen a las vistas exteriores.
En esta casa se puede observar, además, un jardín de invierno en el que las plantas se distribuyen en el espacio. Las macetas colgantes se integran en el paisaje, conformando una única composición en la que la arquitectura es el nexo.

Las vitrinas con plantas colgantes serán utilizadas por Jacobsen con el obje-

167 Arne Jacobsen, Skodsborg, 1956



Jardín invierno Hotel SAS, Patios Banco Nacional Dinamarca, Arne Jacobsen

tivo de incorporar algo de la naturaleza en el interior de sus obras no domésticas. Las oficinas Hew[168], el Banco Nacional de Dinamarca y el Hotel SAS, son ejemplos de ello.

Generalmente estas vitrinas, de anchos variables, constituyen separaciones virtuales que sectorizan un gran ambiente. Sin embargo, en ocasiones, aparecen como islas, otorgando calidez a los interiores arquitectónicos.

En el Banco Nacional de Dinamarca los patios interiores conforman jardines diseñados ortogonalmente para recrear la vista desde las oficinas. Plantas, piedras, agua y madera se combinan en una geometría estricta, que una vez más, se incopora al interior a través de las transparencias.

En el Hotel SAS el jardín de invierno constituye una sala, que aunque integrada visualmente al espacio general, cumple con una función independiente, esto es, una sala de espera apartada del área de recepción y de un bar.

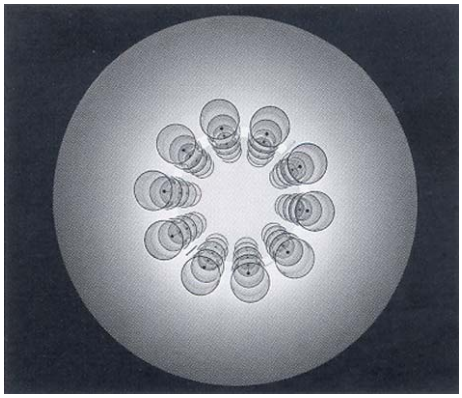
Este sector está iluminado cenitalmente y rodeado de vitrinas de un metro y veinte centímetros de ancho, con plantas suspendidas a diferentes alturas, mediante un sistema de cables de acero, que remiten al sistema de sujeción de las baldas de cristal de los locales de la planta baja.
Esta caja acristalada de doble altura, da la sensación de estar en el exterior; las transparencias delimitan el ambiente y la luz lo inunda.

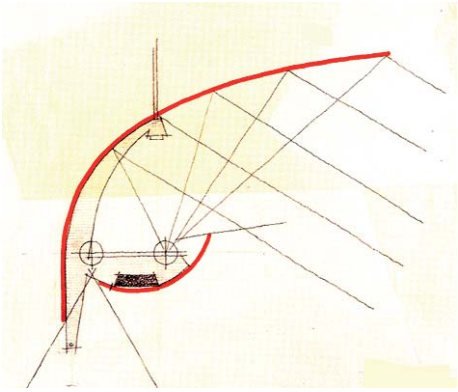
Una etérea escalera colgante y circular domina el espacio del vestíbulo de Hotel SAS, y el círculo de luz que sobre ella se establece, generado por el hueco en el forjado, la ilumina de una forma diferente. Naturalmente se la visualiza desde el acceso, una lámina metálica plegada que, sostenida por tensores, es descubierta por las luces y las sombras que cada uno de sus pliegues genera.

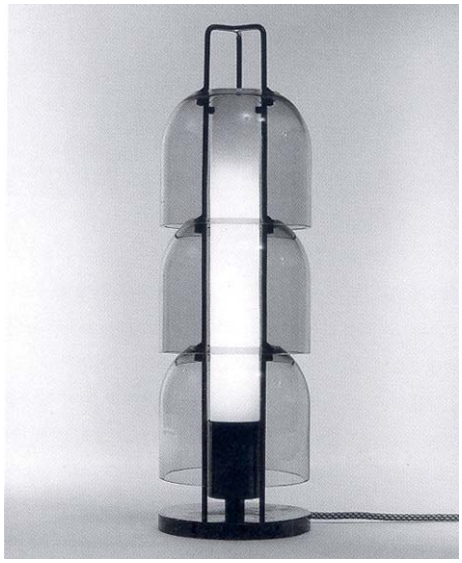
"El arquitecto buscaba algo con su distribución de luces. Buscaba crear grandes zonas ilimitadas, inmateriales, y dejar los espacios menores convertidos en recogidos lugares de reunión. Pintó e iluminó decorados con colores y luces, y dio a las imágenes un ambiente y un tono entre real e ilusorio" [169]

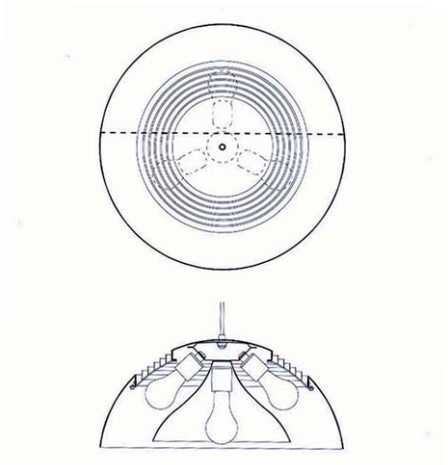
En oposición, el vestíbulo para los pasajeros de la terminal aérea se presenta

168 Hamburgo, 1963-1969
169 Lisbet Balslev Jørgensen, El diseño de Arne Jacobsen, Clásicos del diseño, Santa & Cole Ediciones de Diseño, Barcelona, 1993, pág. 16.









Lámparas Hotel SAS, Arne Jacobsen, 1956-1961

como un único espacio en doble altura, iluminado por un skylight que genera una luz etérea que invade cada rincón, no dejando lugar a las sombras.
Este espacio se caracteriza por su claridad y funcionalidad, un todo no sectorizado en el que una batería de tubos fluorescentes no permite la variación de esta luminosidad blanquecina sin importar la época del año o el momento del día.

La agencia de viajes ubicada dentro de la terminal SAS, obtuvo un especial diseño de las luminarias que acompañan al mostrador que linealmente se instala en el centro del espacio. Una pantalla reflectora y un sostén donde se encuentran las bombillas, se unen a través de una ligera estructura metálica que la vincula directamente al techo.

Una pantalla curva, refleja parte de la luz hacia el área de trabajo y oculta además, a las bombillas. Otra pantalla sostiene la instalación. La separación entre ambas pantallas permite que parte de la luz sea dirigida sin tamices, directamente sobre el escritorio. Luz directa y luz reflejada coexisten en una única lámpara para cumplir con dos funciones diferenciadas.

En el restaurante principal la luz natural y la artificial poseen la misma fuente, numerosas entradas de luz cilíndricas. Estos tubos conectados al exterior permiten la entrada de luz durante el día y son el sitio donde la iluminación artificial se instala.
Una serie de lámparas de cristal se encuentran suspendidas en el vacío que estos cilindros generan.
Una vez más la fuente de luz diurna se mantiene durante la noche.

"El efecto general fue de una constelación abstracta que se hace eco del patrón de la alfombra y de las cortinas que se encuentran a lo largo de las paredes" [170]

Cada mesa es equipada con una versión en miniatura de las lámparas que sobre ellas se encuentran suspendidas. Tres módulos de cristal se ubican verticalmente rodeando a la bombilla tubular, constituyendo así la Klokkelampe.
La luz emanada de estas lámparas, se relaciona visualmente con la iluminación general del salón, confiriendo un clima de armonía y concordancia entre las partes.

La AJ Royal es otra de las lámparas diseñadas para el Hotel SAS, en la que se conjugan una geometría estricta, así como la luz directa y la reflejada.

170 Michael Sheridan, Op. Cit., pág. 33

Hotel SAS, Arne Jacobsen, 1956-1961

Cuatro bombillas son distribuidas dentro de una semiesfera metálica. Tres de ellas son destinadas a iluminar el ambiente general, previo paso por una pantalla reflectora interna y esparciendo sus haces lumínicos a través de unas rendijas concéntricas ubicadas en el sector superior de la lámpara.
La cuarta bombilla, de mayor intensidad, ilumina directamente la mesa sobre la cual se ubica.

Diseños integrales de cada sector y de cada componente de la obra arquitectónica, incorporando el entorno y su historia, hacen que la obra de Jacobsen sea una exquisita muestra de la arquitectura nórdica vinculada a su época y a su particular clima.

"Así los pomos forman parte consustancial de las puertas, las cuales están íntimamente vinculadas al acabado de madera de la pared de un pasillo a doble altura que formaliza un eje de composición del proyecto, integrando, a su vez, una lámpara que se repite de modo periódico y que genera un ambiente cálido donde destacan, sobre un suelo barnizado, los picaportes de las puertas"[171]

Las líneas arquitectónicas y la luz del norte, generan espacios que interactúan durante el día y la noche.
La luz penetra en sus obras, resbala por sus paredes, sus sillones, es absorbida por sus tejidos, atraviesa sus ventanas, emerge de sus lámparas para ser reflejada o para descansar de forma directa sobre determinadas superficies.
Un cuidadoso diseño la guía en su recorrido al encontrarse con las obras de Jacobsen, la acompaña y la incorpora de forma contundente a su realidad.

171 Félix Solaguren Beascoa del Corral, El mundo interior, Clásicos del Diseño, Op. Cit., pág. 32

La luz y las sombras

Paisaje: Vista de Fortunen, Vilhelm Hammershøi, 1901

"El árbol es la mejor expresión de la tensión entre contrarios: suelo – raíz, cielo – ramas. Nada expresa mejor la diferencia entre dos actitudes: aquella de unión a la naturaleza y búsqueda de las raíces más profundas y ésta con fuerte carácter telúrico, de masa, luz y sombra"[172]

Los árboles, arraigados a la tierra nórdica y a sus tradiciones, se elevan en el particular cielo escandinavo, para alcanzar la modernidad e incorporarla cuidadosamente, previa revisión a través de la luz del norte. El respeto al entorno, a las tradiciones constructivas nórdicas y a la sociedad que esta arquitectura representa, fueron otros filtros por los que las nuevas tendencias atravesaron, para llegar con características renovadas a estas latitudes.

Hammershøi pintó muchos árboles, algunos en primer plano y otros en el lejano horizonte. En el primer caso, el contraste entre fondo y figura es el más fuerte de su obra. El tronco y las ramas desprovistas de hojas, se presentan oscuros sobre el fondo que constituye la niebla luminosa. La luz del norte, como fondo, intensifica la figura, la destaca, pero también la priva de detalles. Este fondo reta al objeto, que debe resistir para no ser absorbido por el blanco.

Cuando los árboles se integran a un horizonte distante, se desdibujan al igual que el resto de los objetos y las personas retratadas por Hammershøi. Pasan a conformar parte del fondo sobre el cual la luz descansa a modo de figura. Esto es lo que ocurre en la mayoría de sus lienzos. La luz es la protagonista y, una vez más, quitándole definición a los objetos que la acompañan, se destaca, blanca y dispersa.

Las nubes cubren el cielo, lo habitan, otorgándole movimiento y variaciones permanentes. La monotonía azul de un cielo despejado es, en esta tierra, reemplazado por grises dinámicos que materializan el filtro a través del cual la luz del norte adquiere su corporeidad, su densidad y su tonalidad blanquecina. Materializan, además, un fondo heterogéneo sobre el cual ella descansa.

172 Fernando Mut Oltra, En el país de la luz horizontal, El Urogallo Nº106, Cultura Nórdica, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, marzo 1995, pág. 124

Vampyr, Carl Theodor Dreyer, 1932

Desde las alturas, imprecisas y cambiantes, las nubes parecen generar esta particular luz que, sin conocer límites propios, se transforma y penetra en cada rincón, como si de él mismo surgiera.
Estos grises se transforman con el movimiento a nivel humano, desfigurando los límites concretos, fundiendo el fondo y la figura, atenuando y diluyendo las sombras.

Entre grises Hammershøi recorrió su hogar, vivió junto a Ida en interiores despojados. La sucesión de un gris tras otro es lo que se retrata en sus lienzos, imágenes fuera de foco con límites borrosos, que constituyen una constante grisaille, en el que el blanco aparece como una pausa expresiva.
Whistler y Hammershøi compartieron el uso de esta técnica monocromática. Las sinfonías en blanco de Whistler, dejan expuesta la analogía entre su paleta de blancos y la de los grises de Hammershøi. Un color en innumerables tonalidades que representan los objetos, las luces y las sombras.

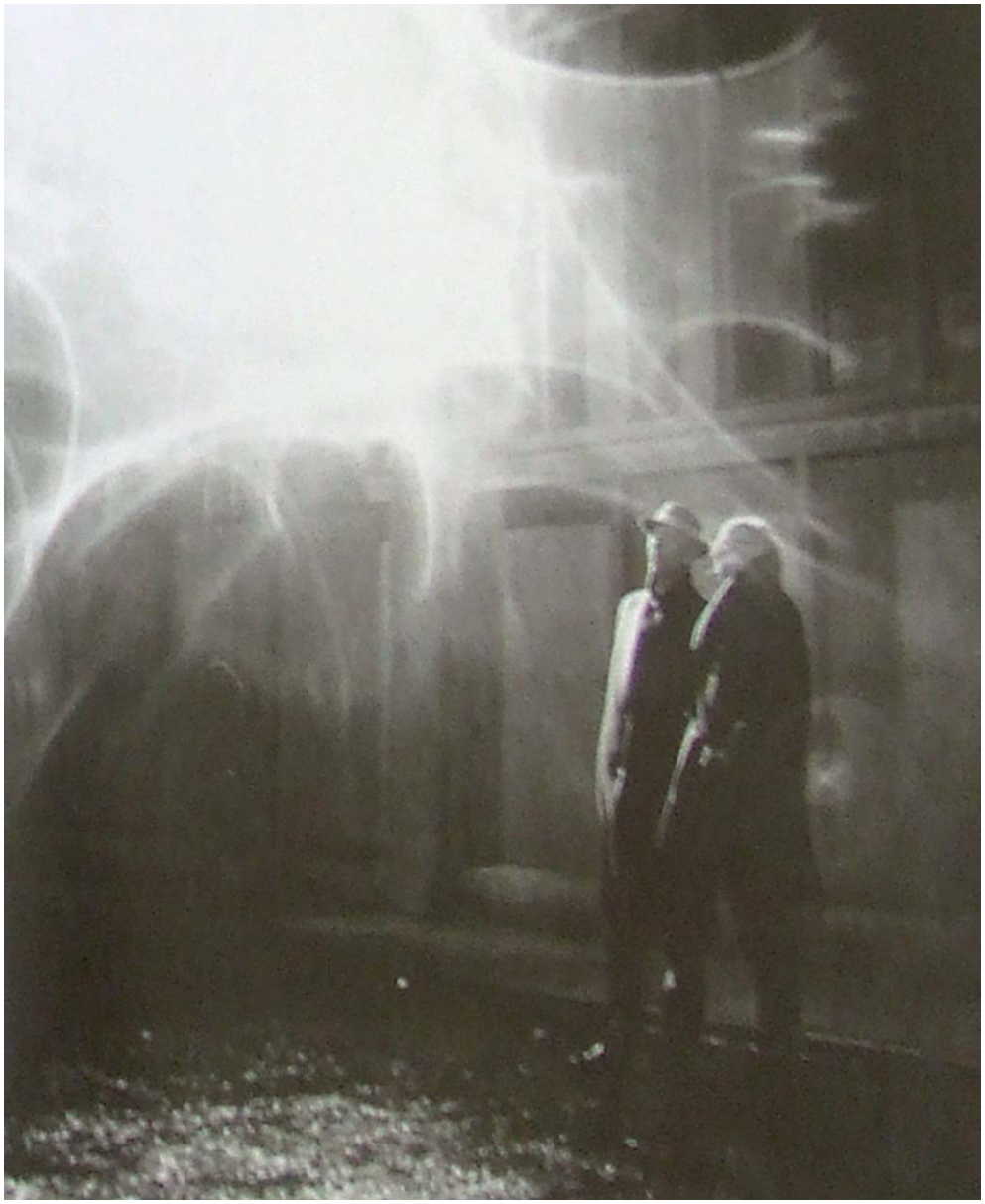
En los cuadros de Hammershøi, cada gris reemplaza a un color, y al prescindir de la cromaticidad, la esencia del espacio queda reflejada en una iluminación particular, que se modifica a cada instante. Los mismos objetos, las mismas ventanas y la silueta femenina, se convierten así en modelos de numerosos cuadros, en los que las diferentes condiciones lumínicas modifican los colores, las texturas y, además, determinan el espacio.

Las sombras son también tamizadas en la obra de Hammershøi, motivo por el cual se lo vincula a Vermeer y a su sombra transparente. Una sombra que permite ver a través de ella y distinguir las formas con límites poco contundentes.
Ambos pintores evitan los grandes dramatismos que se plasmaban en la época, con afilados contrastes que recortaban las figuras de una sombra opaca y profunda.

La luz del norte se apodera de sus interiores vacuos, de sus paisajes, de sus pinturas de arquitectura y de sus retratos, imponiéndose como la verdadera protagonista de su obra.

El blanco y negro del cine de Dreyer es manipulado, el blanco está mucho más presente que el negro. La gama de grises más claros es utilizada por Dreyer como medio para plasmar la neutralidad, lo puro, la realidad sin tamices.

La verdad se relaciona al blanco, pero también a la crudeza de lo inevitable, mientras el negro acompaña a las dudas, las sospechas y lo oculto. Sin embargo, Dreyer se opone al tratamiento de los opuestos como se realizaba en el cine clásico,



Poul Henningsen

con el fin de crear un clima deseado. Evita dramatizar a través de la luz. Dreyer se acerca a la modernidad y utiliza, por ejemplo en Juana de Arco, el blanco para recrear ambientes de tensión, alegando que nada es más terrible que lo neutro.

Los flashbacks, los deseos, la tristeza y el compromiso de los protagonistas de las historias que Dreyer relata, son retratados en el celuloide con particulares recursos lumínicos, como ser el *glowing wall*, los primeros planos sobre-expuestos y, también, con símbolos como puede ejemplificarlo la presencia de una vela apagada frente a una ventana que irradia una luz tan intensidad que parece artificial.

El elemento ventana es recurrente, tanto en Hammershøi como en Dreyer, como medio explícito para permitir el ingreso de la luz exterior.
Las ventanas anuncian su presencia, se convierten en las puertas de esta iluminación al lienzo o a la película.
Sin embargo, en la obra de Hammershøi no siempre están incluidas en sus composiciones, las retrata en primer plano, o sólo están presentes de forma implícita a través del baño de luz.

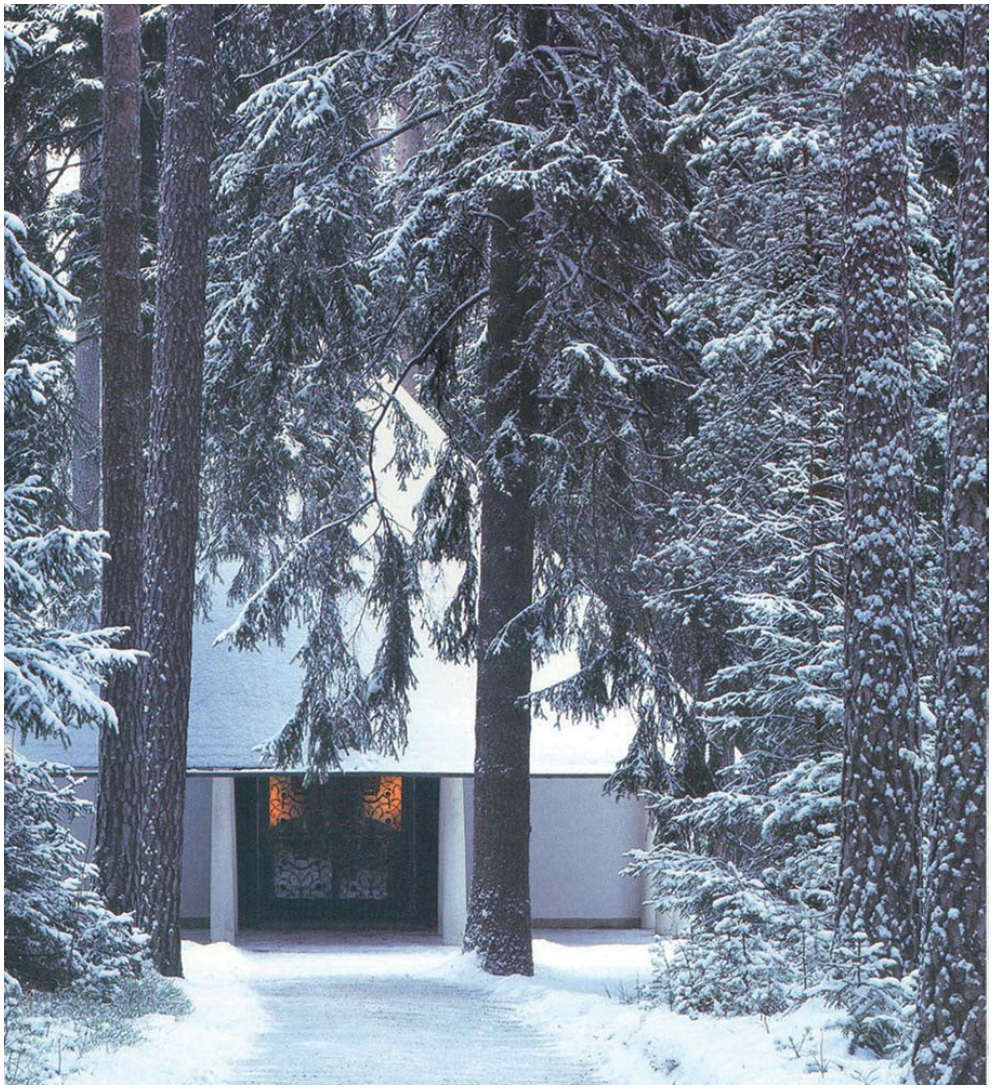
La manipulación de la luz artificial obsesionó a Poul Henningsen, buscando en la iluminación de la noche nórdica la calidez de la cual la luz diurna estaba privada. El perfecto equilibrio entre luces y sombras era su objetivo para lograr ambientes apacibles y de reunión. Buscó la vibración del fuego en sus lámparas, con nostalgia de su infancia que había transcurrido alrededor de la lámpara de petróleo, y añorando el color de la luz del sol.

La luz fue tratada en sus lámparas como algo material que se deslizaba, ejercía presión e incluso explosionaba estas cajas contenedoras para poder salir. Una intensidad que contrarrestaba la silenciosa intromisión de la luz natural del norte.

La PH5 fue su diseño más logrado. Cada detalle en ella es el resultado de exhaustivos análisis, nada es arbitrario o con una simple finalidad estética. Sus pantallas colorean la luz que de la bombilla emerge, y luego la guían para que inunde el ambiente de forma lógica, logrando que esta luz artificial vibre.

El juego del reflejo de la luz proveniente de la bombilla en las estudiadas pantallas que conformaban las lámparas de PH, fue también utilizada en la arquitectura clásica nórdica.

Cúpulas azules, jambas rojizas, colores que modificaban lo blanco de la luz



Capilla del bosque, Erik Gunnar Asplund, 1920

del norte. Los relieves, las jerarquías espaciales, las materialidades y lo invasivo de esta luz condicionó el desarrollo de la arquitectura en estas tierras. El Museo Thorvaldsen, Politigården y el Museo de Faaborg son ejemplos de ello.

Los análisis de las texturas y los acabados de los materiales realizados por Petersen, así como la funcionalidad del edificio resaltada por Asplund, e incluso la incorporación de esta luz en algunas de las fachadas de Jacobsen, confirman la especial atención puesta en esta realidad lumínica.

Los interiores son habitados por esta luz, que atraviesa los muros y las cubiertas en puntos definidos con gran precisión, con particulares formas, ubicaciones y filtros de color. Vacíos que materializan la vinculación del interior con el exterior, huecos por los que la luz penetra a modo de niebla.

Petersen considera que en la luz todos los colores están presentes, sólo es cuestión de guiarla para que el rojo, el azul o cualquier otro color sea el predominante. Las sombras, aunque suaves, deben ser generadas con elementos arquitectónicos para permitirles una elevación del fondo, un leve contraste que les otorgue la tercera dimensión.
La suave absorción de la luz en un material o el inmediato rechazo a través de la reflexión determinan, para Petersen, la forma de percibir la arquitectura.

Sus tres conferencias quedan plasmadas en el Museo de Faaborg. La fachada sobria se despega de las construcciones colindantes con un leve retranqueo, generando el contraste con el entorno residencial.
La mínima molduración y la independencia de los elementos que la conforman, permiten la aparición de ténues sombras, contrastando así los diferentes planos arquitectónicos y sus partes constitutivas.
El contraste entre el interior y el exterior, e incluso entre las diferentes salas es constante en el museo. Los desniveles, el color negro de las jambas de las aberturas de paso y los cambios de altura lo materializan, tema que luego sería retomado por Asplund y Jacobsen.

El tacto y la textura de la madera, la pérdida de solidez de la piedra al ser pulida y mostrar sus partes conformantes, el brillo del metal que disipa las formas, eran elegidos por Petersen cuidadosamente.

Los colores varían en función de la distancia del observador, de las formas que cubren y también de los colores cercanos. En el Museo de Faaborg el negro es el

Museo de Faaborg, Carl Petersen, 1912-1915

color neutro que evita el contacto directo entre el suelo y la pared, y también entre las diferentes salas. En las salas existe una extensa combinación de colores intensos que cubren grandes superficies, como ser las paredes, o ínfimos cuadrados, como ser los pequeños mosaicos del suelo.

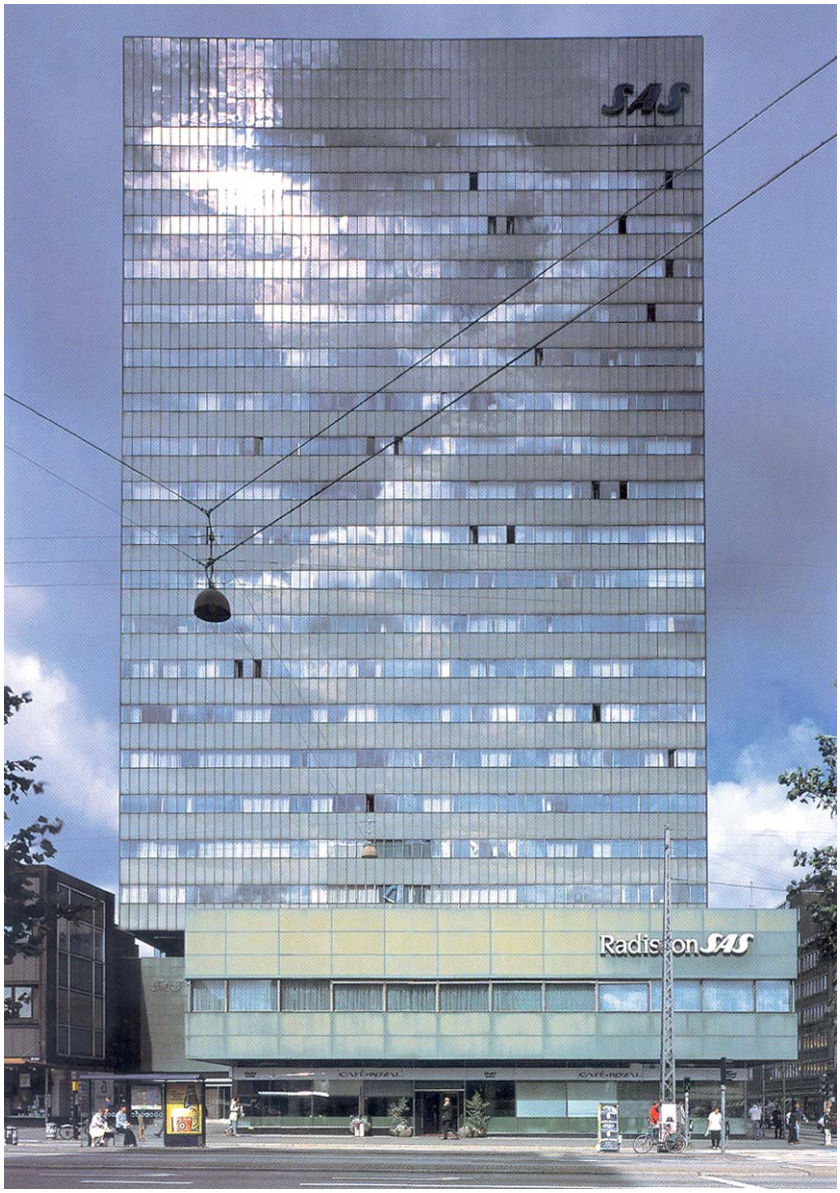
Asplund concreta la transición entre tradición y modernidad, teniendo siempre una mirada crítica y selectiva de las nuevas corrientes. Con una tendencia a resaltar los espacios, que por funcionalidad son los principales de cada obra, se los jerarquiza morfológicamente y con el uso de la luz.

La Capilla del Bosque se encuentra rodeada de árboles y las columnas del pórtico de acceso multiplican visualmente los troncos, sin quebrar la homogeneidad del lugar.
La gran cubierta de pizarra negra recorta al edificio de su entorno y alberga a la cúpula que permitirá el acceso de la luz exterior en el centro del salón circular. La presencia de luz exterior en el lugar a desarrollar la función principal del edificio es una constante en Asplund.
El espacio intermedio entre el interior y el exterior es, en este caso, acompañado de penumbras y limitado por un muro de gran espesor.

La simetría vuelve a aparecer, tanto en la fachada como en la planta de los Tribunales de Lister, cuyo eje viene determinado por el trazado urbano.
El espacio intermedio de acceso, está elevado por una serie de escalones curvos concéntricos, que conducen a un gran arco que constituye el acceso de cristal. Una vez más, el muro de fachada, se presenta en el momento de atravesarlo con un gran espesor, remarcando la diferencia entre el interior y el exterior.

La morfología y la luz, como se ha mencionado, determinan el uso principal del edificio. Es así que la Sala de Justicia es materializada por un espacio circular y acompañada por la homogénea entrada de luz cenital. Dos ventanas, una circular y otra rectangular, se disponen de forma de poder iluminar directamente el estrado. Estas formas geométricas son las mismas que conforman la planta del edificio.

Jacobsen sigue los pasos de Asplund y, partiendo de la tradición constructiva nórdica, incorpora la arquitectura moderna revisada y tamizada.
En el Ayuntamiento de Aarhus y en el Banco Nacional de Dinamarca, reinventa el tema del acceso a edificios públicos de la arquitectura nórdica, presentado aquí por Petersen. Este espacio de transición se independiza, tanto en forma como en calidad lumínica.



Hotel SAS, Arne Jacobsen, 1956-1961

Cajas independientes de cristal conforman los espacios de acceso que se diferencian por altura, escala y materialidad. En el Banco Nacional de Dinamarca, esta caja de cristal está vinculada al forjado superior, mediante dos tensores rojos, al igual que la escalera colgante que se ubica en el extremo opuesto del vestíbulo. Se trata de dos espacios de circulación, uno horizontal y el otro vertical.

El basamento, el cuerpo medio y el remate, siguen presentes en sus obras, pero materializados con grandes volúmenes exentos, con particulares texturas, escalas y entradas de luz.

El Banco Nacional de Dinamarca se presenta con una fachada revestida en piedra, en la cual la planta baja es continua, y a partir de ella unas esbeltas aberturas verticales de cristal le otorgan ritmo al exterior y una particular calidad lumínica al interior.

Las sombras, como reclamaba Petersen, generan volumen e independizan los prismas de las obras de Jacobsen. Delinean la arquitectura, la recortan sobre el fondo, otogándoles pureza a las líneas más generales y a las que conforman los más mínimos detalles.

En el Hotel SAS, las difierentes proporciones de los volúmenes y las sombras que los separan, muestran de forma contundente la diferenciación entre basamento y desarrollo. El curtain wall busca la mímesis con el cielo danés, por el color de sus cristales y los reflejos que, aunque no brillantes, reflejan la realidad grisácea con la que se confunde.
El remate es opaco y corona la retícula que se imprime en un sector del cielo escandinavo.

El control de la luz del norte se vuelve indispensable para preservar a los espacios de su silenciosa invasión. Cuidadosamente se generan aberturas, se interponen tamices de colores o de materiales diferentes para manipularla.

Una película, un cuadro, una lámpara o una obra arquitectónica, reflejan indistintamente esta luz que se impone a otras realidades, dejando en segundo lugar a cualquier otro condicionante.
La luz las habita y el vacío es desterrado de la realidad nórdica.
Estos artistas fijaron sus ojos en ella, y de un modo personal la hicieron parte de su obra. Aquí se observan sus miradas.

Dinamarca

No es posible alcanzar una conclusión que no haya sido explícita en el desarrollo de este trabajo, en los vínculos entre las obras, las respuestas a las constantes determinantes del medio, las repeticiones de recursos incluso en diferentes disciplinas, y las diferentes formas en que esta luz, con una gran coherencia, se apropia de cada una de las obras analizadas.

Un relato que se sustenta en las imágenes que lo acompañan, o una secuencia de imágenes que se apoyan en las palabras que las ordenan. Las dos lecturas son posibles e incluso necesarias.

Las imágenes muestran a la luz del norte plasmada en los lienzos, retratada en una película, emergiendo de las lámparas y penetrando en las obras de arquitectura que se abren cuidadosamente a este entorno nórdico.
Constituyen la posibilidad de comparación, la verificación del texto que en ellas se basa, conforman la hipótesis de la tesis y a la vez su demostración.
El texto se desarrolla en función de las imágenes que, una vez elegidas, ordenan las ideas y determinan la elección de cada palabra.

El blanco inunda los espacios, funde los colores, disuelve la contundencia de los límites materiales, crea un mundo ilusorio en el que lo homogéneo predomina y en el que el diseño es la herramienta para controlarlo.
Un mundo en el que la luz controla a las sombras.

Bibliografía

Ahlberg, Hakon - *Gunnar Asplund: arquitecto 1885-1940*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1982

Almonacid Canseco, Rodrigo; Blanco Martín, Javier; Gil Giménez, Paloma, Solaguren Beascoa del Corral, Félix; et al. - *Arne Jacobsen, 4 centenarios*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002

Asplund, Erik Gunnar - *Asplund, Escritos y Cuaderno de viajes*, Editorial El Croquis, Madrid, 2002

Asplund, Erik Gunnar – *Capilla del cementerio del bosque*, A&V Nº 95, Monografías, Recintos Religiosos, Arquitectura Viva, Madrid, mayo 2002

Aumont, Jacques - *Vampyr de Carl T. Dreyer*, Editions Yellow Now, Crisnée, 1993

Azúa de, Félix - *Diccionario de las artes*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995

Balslev, Lisbet; et al. – *Arne Jacobsen, edificios públicos*, Gili, Barcelona, 2005

Bazin, André - *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 2004

Bergman, Ingmar - *La linterna mágica*, Tusquets, Barcelona, 1995

Berriatua, Luciano; et al. - *El camino del cine europeo, siete miradas*, Gráficas Navaprint, Pamplona, 2004

Bordwell, David - *The films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley, 1981

Bozal, Valeriano - *Johannes Vermeer de Delft*, Tf Editores, Alcobendas, 2002

Blundell Jones, Peter - *Asplund, Erik Gunnar, 1885-1940*, Phaidon, Londres, 2006

Bredsdorff, Thomas – *Tendencias en la literatura nórdica*, El urogallo Nº106, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, marzo 1995

Caldenby, Claes; Hultin, Olof; Acking, Carl-Alex; Dahlström, Rolf - *Asplund*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988

Cantallops, Lluis - *Records d'una visita al cementiri del bosc*, Quaderns d'arquitectura i Urbanisme N. 157, Barcelona, abril 1983

Capitel, Antón – *Escandinavia y el liderazgo moderno*, A&V Nº 55, Monografías, Escandinavos, Arquitectura Viva, Madrid, setiembre 1995

Chabrol, Claude; et al. - *La nouvelle vague: sus protagonistas*, Paidós, Barcelona, 2004

Clark, Kenneth - *Civilización*, Alianza, Madrid, 1979

Costa, Antonio - *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 1997

Curtis, William - *Los Primeros maestros: Eliel Saarinen, Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Erik Bryggman, Alvar Aalto, Arne Jacobsen*, A&V Nº 55, Monografías, Escandinavos, Arquitectura Viva, Madrid, Setiembre 1995

Davey, Peter – *Arquitectura nórdica contemporánea*, A&V Nº 55, Monografías, Escandinavos, Arquitectura Viva, Madrid, setiembre 1995

De Waal, Allan - *From Filament to fluorescence*, Poul Henningsen 1894-1967, Biographical notes on light, lamps, architecture and design, Louis Poulsen & CO, Copenhague, 1994

Dreyer, Carl Theodor - *Reflexiones sobre mi oficio*, Paidós, Barcelona, 1999

Dreyer, Carl Theodor - *Sobre el cine*, Gráficas Andrés Martin, Valladolid, 1995

Drouzy, Maurice - *Carl Theodor Dreyer, né Nilsson*, Les Editions du Cerf, París, 1982

Faber, Tobias - *Arne Jacobsen*, Comunità di Milano, Milán, 1964

Faber, Tobias – *Nueva arquitectura danesa*, Gili, Barcelona, 1969

Fehn, Sverre - *Cuentos de los fiordos*, A&V Nº 55, Monografías, Escandinavos, Arquitectura Viva, Madrid, setiembre 1995

Fernández-Galiano, Luis – S*eis centenarios y medio: Leonidov, Jacobsen, Costa, Barragán, Breuer y Gaudí*, Arquitectura Viva Nº 82, Madrid, enero 2002

Fernández-Galiano, Luis – *Luz del norte*, El país, La cultura, Madrid, 18 junio 2002

Fisker, Kay; *La historia de la arquitectura doméstica en Dinamarca*, Architectural Review Nº 11, Noviembre 1948

Fisker, Kay; *Iglesias y otros edificios públicos en Dinamarca*, Architectural Review Nº 11, Noviembre 1948

Fonsmark, Anne, Birgitte; Tybjerg Carl; Rosenvold Hvidt, Annette; Balló, Jordi - *Hammershøi i Dreyer*, CCCB i Institut d'edicions de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 2007

Fonsmark, Anne-Birgitte; et al. - *Vilhelm Hammershøi, danish painter of solitude and light,* The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1998

Gil, Paloma – *Cotidiana coherencia: Arne Jacobsen, la armonía escandinava*, Arquitectura Viva Nº 82, Madrid, enero 2002

Gómez García, Juan Antonio - *Carl Theodor Dreyer,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1997

Harlang, Christoffer - *Espacios nórdicos*, Elisava Edicions, Barcelona, 2001

Hennningsen, Poul - *PH Arquitecto de la luz,* Transcripciones de videos, CA2L Il.luminació, Lighting Consultants, Barcelona, 2003

Holmdahl, Gustav; Lind, Sven Ivar; Ödeen, Kjell - *Gunnar Asplund Architect: 1885-1940: plan sketches and photographs*, Stockholm Ab Tidskrijten Byggmästaren, Estocolmo, 1950

Johansson, Bent - *El cementiri del bosc i l'estètica sanitària*, Quaderns d'arquitectura i Urbanisme N. 157, Barcelona, abril 1983

Jørgensen, Steen - *Luminosidad lógica, Poul Henningsen: luz y lámparas*, Barcelona Edicions UPC, Barcelona, 2000

Jørstian, Tina - *The PH lamp, three curved shades, The epitome of modern lighting*, Poul Henningsen 1894-1967, Biographical notes on light, lamps, architecture and design, Louis Poulsen & CO, Copenhague, 1994

Lange, Bente; *The colours of Copenhaguen*, Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, Copenhague, 1997

Lara, Fernando – *Quinteto en imagen mayor*, El urogallo Nº106, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, marzo 1995

Leutrat, Jean Louis; Liandrat-Guigues, Suzanne - *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003

Liedtke, Walter - *Vermeer and the Delft School*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2001

López-Peláez Morales, José Manuel - *Erik Gunnar Asplund*, Barcelona Stylos, Barcelona, 1990

López-Peláez Morales, José Manuel - *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002

Martí Aris, Carles - *Arne Jacobsen: Tres libros de Solaguren – Beascoa*, Revista arquitectura C.O.A.M. Nº330, Madrid, octubre 2002

Martí Aris, Carles; García Roig, José Manuel – *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008

McTurk, Tam; Munk Nielsen, Poul Erik; Ryberg, Bent; Jørstian, Tina - *Light years ahead, the story of the PH lamp*, Louis Poulsen & CO, Copenhague, 1994

Mitjans Miró, Francesc - *Carta a Josep Lluis Mateo sobre Jacobsen*, Quaderns d'arquitectura i Urbanisme N. 157, Barcelona, abril 1983

Møller, Erik – *Aarhus city hall*, Danish Architectural Press, Copenhague, 1991

Mount, Christopher – *Arne Jacobsen*, Compact design portfolio, Chronicle books, China, 2004

Munk Nielsaen, Poul Erik - *Transcontinental Light, International recognition of the PH lamp in the late 1920s*, Poul Henningsen 1894-1967, Biographical notes on light, lamps, architecture and design, Louis Poulsen & CO, Copenhague, 1994

Mut Oltra, Fernando – *En el país de la luz horizontal*, El urogallo Nº106, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, marzo 1995

Olaf, Lind – *Danish architecture*, The Danish architectural press, Copenhague, 2007

Pallasma, Juhani – *El silencio del norte*, A&V Nº 55, Monografías, Escandinavos, Arquitectura Viva, Madrid, setiembre 1995

Rasmussen, Steen Eiler, *La experiencia de la arquitectura*, Editorial Reverté, Barcelona, 2004

Revault D'Allonnes, Fabrice - *La luz en el cine*, Cátedra, Madrid, 2003

Roqueta, Santi - *Asplund, dibuixant i dissenyador,* Quaderns d'arquitectura i Urbanisme N. 157, Barcelona, abril 1983

Rubio, Miguel; et al. - *La política de los autores*, Paidós, Barcelona, 2003

Ruskin, John - *Ruskin on Turner*, Cassell, Londres, 1990

Ruusuvuori, Aarno - *La luz y el bosque*, A&V Nº 55, Monografías, Escandinavos, Arquitectura Viva, Madrid, setiembre 1995

Sánchez-Biosca, Vicente - *El montaje cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1996

Schrader, Paul - *El Estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones J.C., Madrid, 1999

Tanizaki, Junichiro - *El elogio de la sombra,* Ediciones Siruela, Madrid, 1994

Sheridan, Michael - *Room 606*, Phaidon Press, Hong Kong, 2003

Sickert, Walter Richard - *James Mc Neil Whistler - Walter Richard Sickert,* Fundación La Caixa, Barcelona, 1998

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix – *Arne Jacobsen*, Gili, Barcelona, 1989

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix; et al. - *Arne Jacobsen*, Clásicos del diseño, Santa & Cole, Barcelona, 1993

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix – *Arne Jacobse*n, Danish Architectural Press, Copenhague, 2002

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix - *Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa 1926-1949*, Fundación Caja de Arquitectos 2000, Barcelona, 2001

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix - *Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa 1950-1971*, Fundación Caja de Arquitectos 2000, Barcelona, 2001

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix - Arne Jacobsen – *Dibujos 1958-1965*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2001

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix - *Arne Jacobsen, Edificios Públicos*, 2G Libros, Editorial Gustavo Gili, Barcleona, 2007

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix - *Arne Jacobsen: restaurante en Hannover*, Rueda, Madrid, 2004

Solaguren-Beascoa del Corral, Félix - *La gran lección nórdica*, Arquitectos de Cádiz, Cádiz, 2003

Spengler, Oswald - *La decadencia de occidente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1934

Steadman, Philip - *Vermeer's Camera, Uncovering the truth behind the masterpieces,* Oxford University Press, Nueva York, 2001

Thau, Carsten; et al. – *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag, Copenhague, 1998

Tintori, Silvano - *Kay Fisker, arquitecto danés*, Casabella Nº 239, mayo 1960

Tøjner, Poul Erik - *Arne Jacobsen: architect & designer*, Danish Design Centre, Copenhague, 1999

Tøjner, Poul Erik - *Seeing the light - On the publication of a book*, Poul Henningsen 1894-1967, Biographical notes on light, lamps, architecture and design, Louis Poulsen & CO, Copenhague, 1994

Vad, Poul - *Vilhelm Hammershøi and danish art at the turn of the century,* Yale University Press, New Haven, 2005

Valero Ramos, Elisa - *Diccionario de la luz*, General de ediciones de arquitecura, Valencia, 2008

Valero Ramos, Elisa - *La materia intangible*, General de ediciones de arquitecura, Valencia, 2008

Vidal Estévez, Manuel - *Carl Theodor Dreyer*, Cátedra, Madrid, 1997

Villalba, Gabriel – *La hora del norte*, El urogallo Nº106, Ediciones Prensa de la Ciudad, Madrid, marzo 1995

Wrede, Stuart - *Erik Gunnar Asplund i les preocupacions actuals*, Quaderns d'arquitectura i Urbanisme N. 157, Barcelona, abril 1983

Wrede, Stuart - *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*, Júcar, Madrid, 1992

Yoshimura, Yukio; et al.- *E. G. Asplund, 1885-1940*, Toto, Tokio, 2005

Zevi, Bruno - *Erik Gunnar Asplund*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1957