

Mundos transparentes: la metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura

Simón Marchán, catedrático de Estética de la UNED, ha desarrollado aquí un breve pero intenso trabajo sobre una preocupación que, como él mismo afirma en el prólogo, ya estaba latente en su libro *Contaminaciones figurativas* (1986), donde concedía gran importancia a la aportación de la vanguardia en la construcción de la imagen (no sólo física) de la arquitectura moderna. Una de las acepciones de *cristal* que recoge el Diccionario de la RAE es la de “sólido cuyos átomos y moléculas están regular y repetidamente distribuidos en el espacio”, mientras que el *vidrio* sería un “sólido duro, frágil y transparente o translúcido, sin estructura cristalina”. La premisa de esta aparente identidad de ambos elementos le sirve a Simón Marchán como punto de partida para ofrecer una nueva aportación a la historiografía española; esta vez ha tratado de indagar en la cuestión del origen de la *metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*, lo que hace de su trabajo una herramienta de agudo filo para comprender algunos problemas estéticos existentes hasta la actualidad.

La antes citada confrontación morfológica *vidrio vs. cristal* puede hacer pensar al lector, en un primer momento, solamente en las producciones de vidrio; pero Marchán va más allá al sugerir que ese proceso de transformación simbólica –en la expresión plástica– se realiza a través de la analogía con la distribución de los *cristales minerales*. El autor se refiere de este modo a la organización y a la apariencia que las redes cristalinas otorgan a las edificaciones; es decir, la imagen arquitectónica de estructuras reticulares que recuerdan, por ejemplo, a las formaciones de cuarzo. De ahí que no es únicamente el aspecto más superficial del uso del

vidrio, sino también la utilización de esas otras características en la disposición interna del edificio.

Simón Marchán recorre el arco cronológico que va desde los albores de la modernidad hasta los límites del siglo XX, buscando indicios de esa explotación metafórica. Una hipótesis favorable para dicho uso sería la de una mixtura entre el ideal romántico decimonónico y el expresionismo anterior a la Primera Guerra Mundial, ambos de raigambre germana. Tradicionalmente, el cristal se ha identificado con unos valores, en alto grado simbólicos, de lo bello: la transparencia y el brillo se equiparan con los de las joyas, pero también con la belleza sublime de las formas geométricas puras, ideales y abstractas, como son el cubo, el prisma o la pirámide. Marchán ejecuta el difícil ejercicio de organizar y crear categorías en una extensa región con distintas mutaciones temáticas. Para esta tarea no sólo dispone de sus vastos conocimientos en teoría estética e historia del arte y de la arquitectura, sino que también pone al servicio del razonamiento una variada interrelación de textos provenientes de la literatura universal. Así Kant, Schiller, Schlegel o Benjamin se entremezclan con los hermanos Taut, Klee o Kandinsky, y con las narraciones fantásticas de Wilhelm Scheerbart, Italo Calvino o Marc Petit.

El autor, pues, compone su discurso desde distintos frentes que quedan hilvanados unos a otros. De este modo, la organización del libro queda fijada en nueve divisiones, relativamente independientes entre sí, cuyo hilo conductor es la imagen de la cristalización de los constructos plásticos. Sin embargo, estos capítulos se podrían agrupar someramente en tres grandes bloques: los dos primeros, los más filosóficos; una segunda parte, que llevaría desde el tercero al séptimo; y la sección final que comprende el noveno y el décimo.

Así, los dos primeros capítulos son los que sientan las premisas estéticas y las vías para el trayecto historiográfico: uno, dedicado a la transformación de la idea cristalina en metáfora artística y, el siguiente, a la geometría entendida en tanto que valor simbólico. Quizá sean

estas las partes del libro que quedan algo lastradas por la dificultad de algunos planteamientos de raigambre kantiana. No obstante, a medida que avanza la narración, adquiere ligereza y la disposición, como si fuera acorde con el objeto de estudio, alcanza unas mayores cotas de transparencia en su parte final. A continuación, Marchán introduce otros asuntos o problemas también provenientes de la historia del arte, pero vistos desde ese *nuevo prisma*, así, en el capítulo tercero habla de las propiedades, otra vez cristalinas, de lo que denomina *cubo-expresionismo*.

Mención aparte merece el muy documentado capítulo cuarto, "*La casa de cristal sólo quiere ser bella*", dado que constituye un formidable análisis de las condiciones de emergencia, marco histórico y proceso de producción de la *Casa de cristal*, de Bruno Taut, construida en 1914, paradigma y cénit de la cristalización arquitectónica. Todo un ejemplo de arquitectura utópica y desmaterializada, muy acorde con la magnificencia y esplendor de los programas de "arquitectura alpina" que desarrollaría a comienzos de los años veinte. La sublimidad del conjunto debía ser tal que, según Marchán: "Inmerso en su atmósfera, el espectador podía sentir la disolución de la concepción espacial de la arquitectura en beneficio de una construcción estructuralmente ligera, liberada de la pesantez, casi flotante".

Otros de los problemas que examina el catedrático son la interesante síntesis entre lo orgánico y lo inorgánico, fruto del goticismo expresionista alemán de los años veinte, denominada la "floración de la arquitectura cristalina". La sempiterna figura del arquitecto Bruno Taut discurre como hilo de urdimbre en el entramado contextual del libro, pues vuelve a aparecer como pilar teórico de los proyectos de "arquitectura alpina" que semejan grandes escenografías y que constituyen un intento de arquitectura utópica acorde con el entorno natural, una especie de primitiva *ecoarquitectura*. También tienen cabida la importancia de los proyectos arquitectónicos y el entramado urbano de entreguerras. Durante la década de los años veinte Berlín y Nueva York parecían

competir por convertirse en el prototipo de *Grosstadt* (gran ciudad), de ahí la importancia del cristal en los proyectos de rascacielos de Mies van der Rohe que tanto influirán en la creación de una tipología tan evidente como son los edificios de las grandes corporaciones que minarán las grandes urbes norteamericanas en los años setenta y ochenta.

Finaliza Simón Marchán con un capítulo que tiene el muy acertado título de “Fenomenología de las transparencias y los reflejos cristalinos” donde da cuenta de algunas muestras artísticas contemporáneas relacionadas con la alquimia cristalina: Dan Graham y Mario Merz son algunos ejemplos -aunque se echa de menos al danés Olafur Eliasson- citados por el catedrático. En cuanto a la parte dedicada a la arquitectura con piel de vidrio y formas cristalográficas, Marchán aboceta algunos retratos, quizá un tanto apresurados, y cita múltiples ejemplos: la pirámide de Pei, la fuerte influencia de la arquitectura parlante de Las Vegas, la *Chrystal Cathedral* de Philip Johnson, los trabajos de Skidmore, Owings y Merryl, o los proyectos de un cada vez más megalómano Norman Foster.