RECONSTRUCCIÓN DIGITAL DE CUATRO OBRAS DE FARGAS Y TOUS. 1954-1963

Glenn Deulofeu

Josep Maria Fargas y Enric Tous durante la construccón de la Casa Ballbé en 1962.

La arquitectura de Josep Maria Fargas y Enric Tous surgió en unos años en que la industria de la construcción dentro de España presentaba un importante retraso respecto de los avances tecnológicos exhibidos en las construcciones de los países del centro de Europa y Estados Unidos. Fargas y Tous, en un intento por actualizar la arquitectura local, se embarcaron en una búsqueda de nuevas alternativas constructivas que dio como fruto la producción de obras con un profundo sentido de la cualidad estética de los materiales, basado en las nociones de precisión, claridad estructural y flexibilidad del sistema modular.

De aquí destacan obras como la Casa Mestre (1956), la Tienda Georg Jensen (1958), la Casa Ballbé (1962) y la Fábrica Dallant (1963), que marcaron un periodo de producción inicial que posteriormente, con la apertura del mercado español y la llegada de las nuevas tecnologías, se vio desvirtuado por un manejo formalista de los nuevos medios.

Las obras antes mencionadas, al momento de su aparición, se vieron enfrentadas a la oposición de la tendencia Realista, que a principios de los años sesenta comenzaba a adquirir mucha cohesión dentro de Cataluña, lo que llegó a poner en entredicho gran parte de los logros que la arquitectura moderna había alcanzado hasta ese momento y, de paso, el valioso aporte a la arquitectura local que Fargas y Tous estaban realizando.

El alto grado de ideologización –incluso politización– en que había caído la arquitectura, tendió un velo conceptual sobre obras que se basaban simplemente en los aspectos más empíricos del proyecto de arquitectura. Para mayor infortunio, y por distintas circunstancias, tanto la Casa Mestre como la Tienda Georg Jensen, la Casa Ballbé y la Fábrica Dallant fueron desapareciendo como obras, por lo que su revisión se reduce actualmente al análisis de unos pocos planos y fotografías originales en blanco y negro.

La tecnología actual permite reconstruir digitalmente estas obras, lo que abre la posibilidad de volver a experimentar –al menos de manera análoga a la realidad– la vivencia de sus espacios y también, como producto del propio proceso de reconstrucción, acceder a un análisis pormenorizado, desde el emplazamiento hasta el detalle constructivo, de los distintos criterios de configuración de la forma con que cada proyecto se llevó a cabo.

Por lo tanto, la reconstrucción digital que aquí se propone es fundamentalmente un medio que posibilita la comprensión de los valores arquitectónicos más esenciales de obras de gran calidad, cuya revisión en profundidad se ha ido postergando en el tiempo, al parecer como consecuencia de la infravaloración con que la crítica las ha estigmatizado, y al mismo tiempo por el olvido y las limitaciones de cara a una investigación que comporta la extinción de estas obras.

CASA MESTRE 1954-1958.

Había una clara intención de marcar un perfil en "V" dentro del paisaje. Dependiendo del punto de vista, esta forma adquiría nitidez o se diluía tridimensionalmente para pasar a formar otro tipo de relaciones visuales. En puntos de vista como el que aquí se muestra, en donde algunos elementos disueltos coincidían con otros, la confusión disminuía y se lograba apreciar el dibujo del perfil a partir de la posición de los elementos en distintos planos de profundidad.

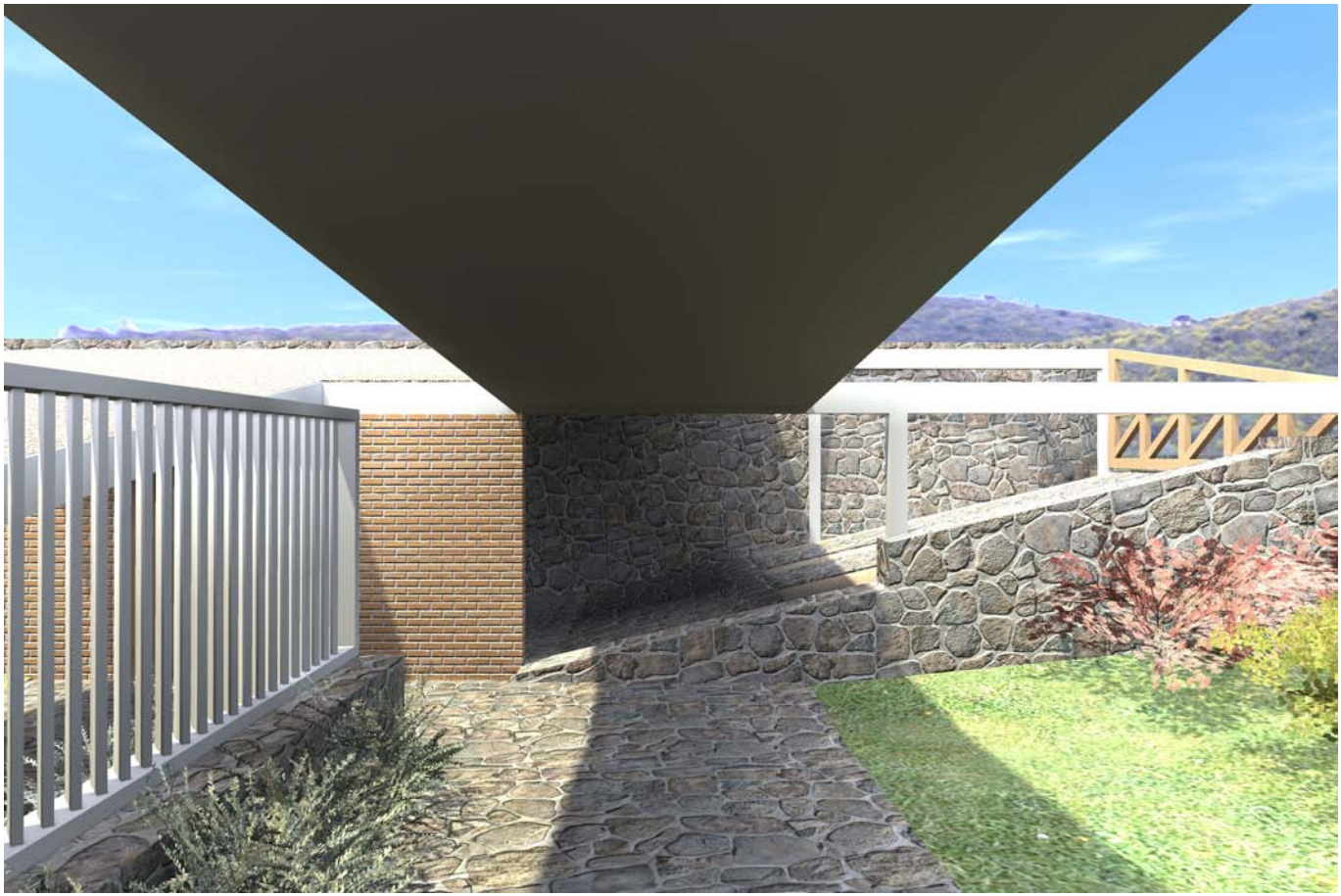
Vista desde el vértice Norte.

La ligereza que adquirían las cubiertas, al no tener apoyos intermedios, daban al momento de unión entre ambos núcleos un alto grado de abstracción: las cubiertas eran percibidas como planos autónomos suspendidos por sobre el patio, que se disponían con pendientes contrarias una respecto de la otra, dejando un aire entre ambas en donde también se disponía de manera autónoma un biombo de celosía.

Vista hacia el acceso principal (Norte).

Las cubiertas de acceso, como también las jácenas, tenían una repercusión en los planos de fachada. En los puntos de intersección entre elementos diagonales y verticales aparecía una abertura o una discontinuidad en el plano de fachada, que por su reiteración alcanzaba el grado de ley en la conformación del conjunto.

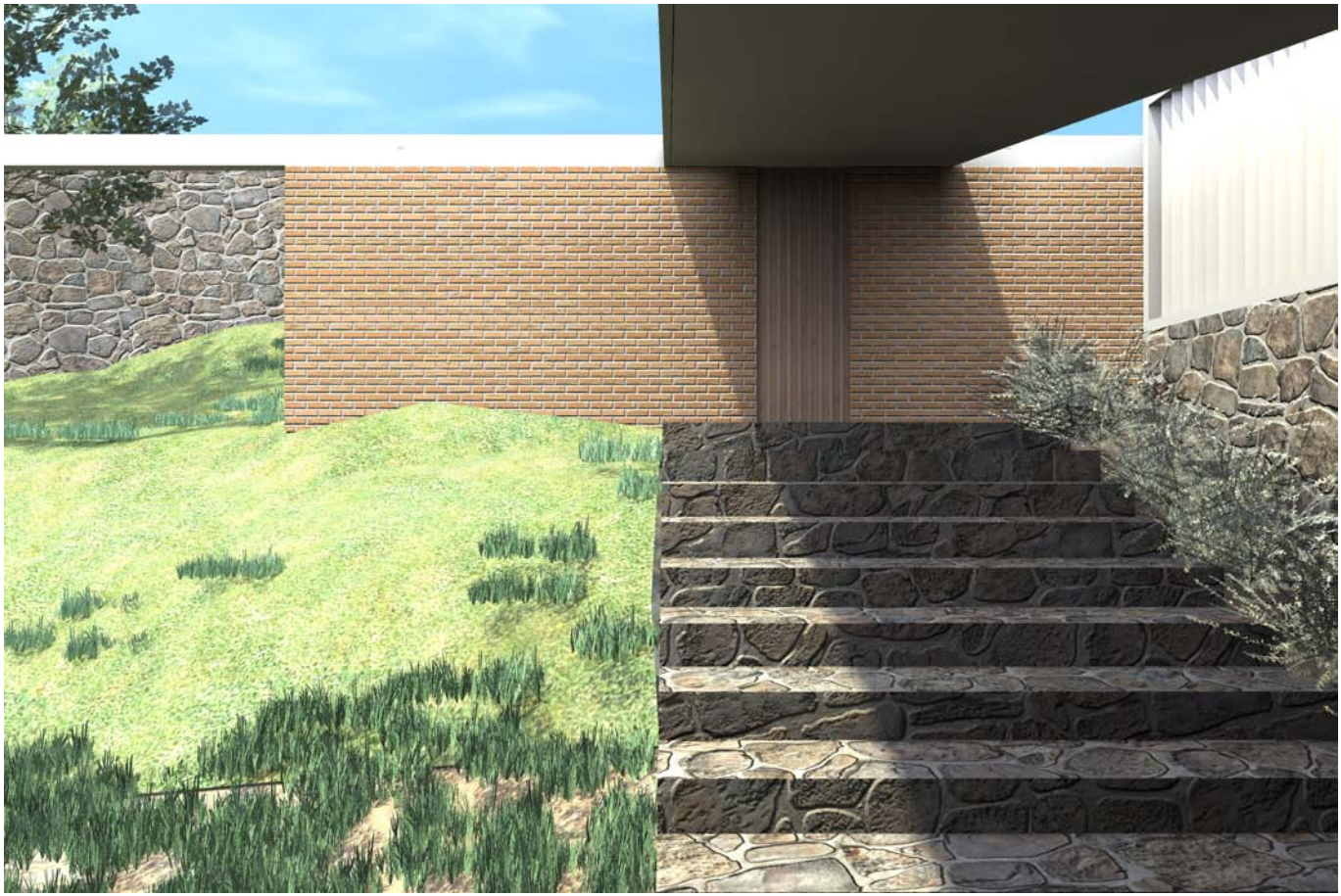
Vista desde el acceso principal hacia el garage.



El vínculo de la forma con el terreno natural daba origen a una trabazón entre ambos factores, que se producía al haber una sucesión de desplazamientos en los bordes de lo construido.

Lo natural quedaba así ligado por una relación desmembrada de partes, cuyas posiciones estaban guiadas por el orden estructural de la vivienda.

Vista hacia el garage desde el nivel de la planta baja.



El cambio de magnitud del volumen se veía amortiguado por una de las cubiertas que interfería con la visión clara de esta variación. Dicha cubierta atraía la mirada hacia la parte baja del volumen acusando la altura de una planta, hecho que aportaba la conservación de la escala humana dentro de la prominente fachada.

Vista hacia la vivienda desde el garage.

Había algunas actuaciones que llegaban a constituirse en regla por su reiteración como recurso formal. Es el caso de los muros de piedra que se disponían en el sentido transversal a la obra, los cuales ordenaban por segmentos a las áreas exteriores. Estas reiteraciones en el accionar iban acompañadas por variaciones en las dimensiones de los muros, y por distintos tipos de celosías que se ubicaban sobre ellos, o simplemente por la ausencia de cualquier otro elemento.

Vista del garage por el lado Sur-Oeste.

La necesidad de crear aberturas hacia las vistas al mar y hacia la mejor orientación solar, hacían que en la fachada sureste se develara la cadencia de la estructura que en gran parte del volumen se mantenía oculta. Tales aberturas dejaban al descubierto todo el entramado material y espacial tanto del interior como del exterior de la casa. Toda esta sinfonía de elementos se encontraba bajo un preciso equilibrio en donde lo lleno y lo vacío, lo vertical y lo horizontal, lo liso y lo texturado, se complementaban mutuamente y sin interferencias.

Vista de la fachada Sur-Este.
Vista de la fachada Sur-Este.

Un muro de piedra se flectaba para adaptar la vivienda al desnivelado terreno. Tomando como referencia el eje de simetría del muro, era posible hacer dos lecturas diferentes de él: su lado cóncavo abrazaba al patio dando pie a una ligera escalera de hormigón armado, que a su vez daba pie a un pasamanos de acero y madera que se extendía por el borde longitudinal de la planta piso. Esta concatenación de elementos no era apreciable en el lado convexo del muro, puesto que actuaba netamente como borde de la rampa vegetal.

Vista de la fachada Sur-Eeste.

La parcialidad con que se presentaban los elementos –en el sentido de incompletitud- fraguaba un espacio amplio, creado a partir de una percepción simultánea de varios espacios. Es así como las partes que componían el techo, el suelo y los paramentos se interrumpían para dar paso a otras partes que se encontraban contiguas o más distantes.

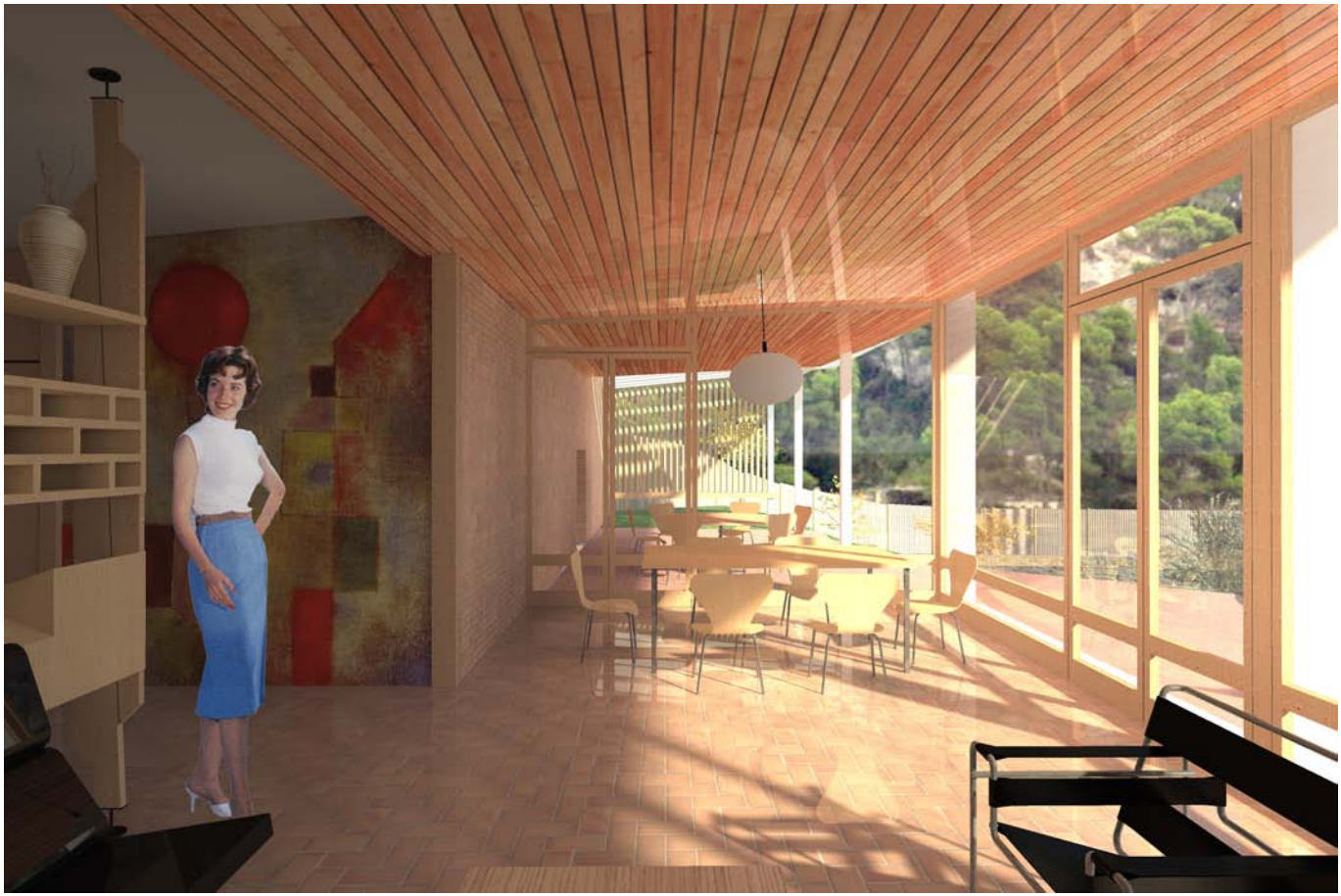
Era significativo el contrapunto de ligereza que aportaba el mueble de madera ubicado entre la sala y el vestíbulo. Ligereza que era lograda por medio de una modulación, precisión e intensidad en la solución del pormenor.

Vista de la sala - corredor.
Vista de la sala - corredor.

Entre las dos crujías longitudinales se producían distintos tipos de vínculos. Entre el vestíbulo y la sala comedor, por ejemplo, este vínculo se amplificaba notoriamente, casi al punto de formar un mismo espacio. Aquí, la levedad del mueble de madera lograba plasmar un límite muy sutil, que equilibraba la visión de lo que ocurría a uno y otro lado de este biombo.

Por otro lado, el vigor óptico del plano superior de madera estimulaba las dos direcciones de la obra: la longitudinal por su largo, y la transversal por sus ángulos abiertos hacia el mar.

Vista de la sala - corredor hacia la pérgola exterior.



Los cajones de madera que se ubicaban entre los montantes del biombo del vestíbulo llegaban estratégicamente hasta la altura del ojo, de manera que –en cuanto se accedía a la vivienda– no era posible ver directamente el mar pero sí intuir su proximidad, dada la existencia de aberturas tanto por arriba como por abajo del mueble. La ambigüedad de este espacio prolongaba elegantemente el encuentro con el espacio de la sala-comedor, que más bien era un confortable mirador.

Vista desde el vestíbulo hacia el mar.

El desplazamiento de los planos en el eje vertical del espacio era consecuencia del encaje del programa dentro del edificio. Los límites de las áreas o paquetes de programa se exhibían en un espacio de doble altura, que develaba también que los arquitectos dieron a la obra la suficiente superficie como para gestionar el programa con cierta holgura.

El desplazamiento de los planos horizontales (forjados), no hacía más que exaltar a este espacio como un momento de la obra en donde se coordinaban y enseñaban todas sus variantes.

Vista de la sala de juegos.
Vista de la sala de juegos.

El cromatismo similar que poseían los materiales de arcilla y madera, posibilitaba percibir unitariamente una serie de texturas, brillos, uniones y formas diversas. En este sentido, destacaban como elementos singulares los hogares de hormigón visto de las chimeneas, y el muro revocado y pintado blanco de la habitación de los padres, que venía a marcar por su parte el fin de la continuidad de la obra.

Vista desde la habitación de los padres.

TIENDA GEORG JENSEN. 1957-1958.

La separación de los accesos fue mitigada en parte por la alineación horizontal entre ambos carteles. Así, estos dos elementos alejados y físicamente independientes adquirían continuidad dentro de un plano de fachada en el que dominaba la arquitectura neoclásica.

Por otro lado, el escaparate construía una profundidad inicial que daba paso a la acentuada profundidad traída consigo por la conformación de la planta baja. Este tipo de transiciones –en el espacio y en la materia– era un aspecto del proyecto que Fargas y Tous comenzaban a dominar ampliamente.

Vista desde el Paseo de Gracia.

La gran transparencia del plano de fachada era equilibrada sutilmente por la carpintería de acero que formaba una línea horizontal de 15 cm de alto, que a su vez se desplazaba en la verticalidad del montante, para en la parte baja constituir un zócalo al vidrio del escaparate y en una altura media permitir los abatimientos de la puerta y la ventana situada sobre ella. En definitiva, esta precisa acción permitió dar masa al imperceptible plano de vidrio.

Vista desde el Paseo de Gracia.

La pulcritud y la delicadeza de los artículos propios de la tienda eran atributos que distinguían también a la arquitectura que los rodeaba: la economía de recursos y, por tanto, su precisión, eran el motor de una arquitectura que buscaba alcanzar una riqueza espacial y material a partir de la detención en el trabajo de los detalles que vinculan a las partes.

Economía de recursos y riqueza de soluciones comenzaba a ser una de las principales dicotomías en las que se movía la obra de Fargas y Tous.

Vista del escaparate. Fotógrafo desconocido.
Vista del escaparate.

La obra contaba con un orden positivo –el cómo ese orden se hacía visible en la forma– y con un orden negativo, relacionado a su vez con un orden no visible que se intuía en la relación surgida entre los distintos elementos de la obra. En el vestíbulo de la tienda quedaban plasmados estos dos órdenes: por un lado el escaparate daba muestra de ese orden visible que era capaz de agrupar hilvanadamente todos los elementos dentro de una misma trama, mientras que el mostrador del costado creaba el orden no visible, que venía dado por la relación distante entre los elementos.

Vista del escaparate desde el interior de la tienda.

La mampara adquiría singularidad dentro de la tienda por su neoplástica configuración. Más allá de las asociaciones que se puedan hacer, lo que quedaba demostrado en este pequeño episodio de la obra eran las posibilidades estéticas a que daba pie una manera sistemática de encarar el proyecto.

Otro hecho importante que se revelaba aquí era el permanente vínculo de la materia con el espacio. Tanto la mampara como las mesas de la vitrina incorporaban espacio a su conformación para resaltar las partes, ya sea por medio de una separación o de un intersticio.

Vista del escaparate. Fotógrafo desconocido.
Vista del escaparate.

Las alineaciones que se daban en el sentido longitudinal del espacio, tenían su reflejo también en el sentido transversal. De esta manera, elementos independientes se vinculaban entre sí mediante una trama de relaciones no necesariamente visible.

Como consecuencia surgía un orden dotado de mayor flexibilidad, en donde las verticales y horizontales distribuidas en el espacio creaban una textura general que no era atribuible a ningún material en específico, sino que despuntaba como un fruto de la propia organización de la materia.

Vista del área de venta y exposición de porcelanas.

Lo que Fargas y Tous pudieron comprobar en esta obra fue la flexibilidad que permitía una manera sistemática de proyectar. El orden general del proyecto facilitó la adaptación de los elementos a las irregularidades que en algunos sectores tenía la planta, sin que esto afectara a la unidad del conjunto.

El plafón cerámico de Antoni Cumellas se situaba de forma asimétrica respecto de la pared en la que se apoyaba. Su posición venía a acentuar en vertical el desplazamiento respecto al centro de la hilera de luces del falso techo.

Vista del área de venta y exposición de porcelanas.

El ancho del interior de la tienda estaba modulado por franjas de pavimento plástico gris de 0,90 m. Los tenues delineamientos que dejaba inscritos en el suelo eran una muestra más de la precisión que Fargas y Tous le imprimían a sus obras. Inclusive en juntas tan poco protagónicas era posible encontrar un cuidado constructivo.

Otro desplazamiento notable que se daba dentro de la obra era el que había entre los elementos de madera: los aplacados de los vestíbulos y los de la sala de exposición del fondo estaban adheridos al muro, mientras que los pilares revestidos en madera estaban separados del perímetro.

Vista del área de venta y exposición de porcelanas desde el fondo de la tienda hacia el acceso.

La fuerte presencia de las verticales se equilibraba con las múltiples y finas horizontales que contenían los mostradores. De forma similar a lo que ocurre con la escala de notas musicales, era como si existiera una escala de valores visuales que permitía optar por diversas combinaciones y que, finalmente, luego de un proceso de proyecto, terminaban por dar como resultado esta obra de arquitectura.

Vista de una de los mostradores del área de venta y exposición de porcelanas.

En coexistencia con las verticales y horizontales, había un tratamiento del espacio que se daba a partir de los cromatismos que aportaban los distintos materiales: el pavimento plástico, el muro revocado en hormigón y el falso techo absorbente acústico imprimían al espacio un predominante color gris claro. Sobre este color aparecía formando líneas de distinta magnitud el color gris oscuro de los perfiles de acero y de los cajones de instalaciones que simulaban ser pilares. Fuera de la escala de grises existía un solo color, el marrón de las placas de madera contrachapada, que era un material con el que exclusivamente se formaban planos.

Vista de una de los mostradores del área de venta y exposición de porcelanas.

Era notoria la diferenciación entre el espacio del vestíbulo y el espacio interior de la tienda. El cambio en la configuración del espacio, como también en las materialidades de los suelos y paramentos, lograba segmentar de forma leve la inevitable linealidad espacial.

El tipo de aislación visual que se daba al interior respecto de lo que ocurría en la calle, no hacía más que acentuar el valor que la propia arquitectura de la tienda tenía para la experiencia del espacio.

Vista entre el vestíbulo y el área de venta y exposición de articulos de plata.

CASA BALLBÉ. 1958-1961.

Los constantes guiños a la obra de Neutra, Ellwood o Koenig se vieron reflejados en la fantástica fotografía que Francesc Català-Roca hizo al atardecer de la Casa Ballbé. El destacado fotógrafo utilizó una hora del día y una técnica muy similar a la que Julius Shulman –otro gran fotógrafo– empleó para retratar la Casa Kaufmann de Richard Neutra.

En el fondo, la imagen de Català-Roca buscaba igualar a la Casa Ballbé con las obras norteamericanas de las cuales Fargas y Tous habían adquirido –por medio de fotografías y planos– un valioso aprendizaje.

Vista desde la terraza de la piscina. Francesc Català-Roca.
Vista desde la terraza de la piscina.

El volumen de la vivienda y el volumen de la piscina iban en distintas direcciones. La vivienda se aproximaba al deslinde con la calle para crear las relaciones de acceso, mientras que la piscina invadía el centro del solar para dominar definitivamente el espacio exterior. Lo construido ordenaba así el espacio exterior natural de manera precisa, sin necesidad de seguir extendiendo la obra.

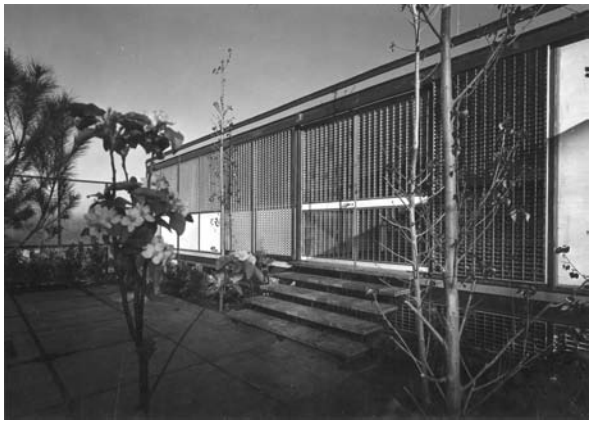
Vista desde la terraza de la piscina.

En un episodio muy puntual de la obra, la estructura quedaba exenta, sin ningún tipo de justificación utilitaria que la sustentara. La justificación era en cambio de tipo visual: la continuidad de la estructura de acero entre las losas que sobresalían de los distintos planos de fachada permitió que el pequeño balcón de la fachada suroeste no asomara como una protuberancia dentro de un volumen. Tal hecho hubiera desentonado claramente dentro de la configuración sistemática que se perseguía.

En todo caso, la ausencia de utilidad en esta parte de la obra no hace más que demostrar el valor visual que los elementos constructivos adquirían a juicio de los arquitectos.

Vista de la terraza de la Fachada Sur-Oeste.

El recurso de las religas metálicas era una reproducción de lo que Craig Ellwood había realizado en su proyecto para el South Bay Bank de 1955-56 en la ciudad de Los Angeles, EE.UU. Más allá del evidente vínculo con la obra del norteamericano, las religas –que también cumplían una función de seguridad– aportaban un grado importante de desmaterialización a las fachadas. La densidad de su trama y el brillo propio del material suavizaban visualmente los planos de cerramientos.



Vista de la Fachada Nor-Oeste. Fotógrafo desconocido.
Vista de la Fachada Nor-Oeste.

El volumen, en su cara más pública, sacaba partido arquitectónico de la condición escalonada del terreno. Por un lado, el porche del garage horadaba el volumen de tal manera que el escalonamiento quedaba manifestado espacialmente en la fachada.

A su vez el volumen, al tener sus dos extremos suspendidos, cobraba cierta independencia respecto del suelo, lo que acentuaba la repercusión de la topografía en la configuración de la fachada.

Vista de la Fachada Sur-Oeste. Fotógrafo desconocido.
Vista de la Fachada Sur-Oeste.

Era una arquitectura que estaba pensada para ser vista desde distancias lejanas y muy próximas. En otras palabras, era una arquitectura que podía ser reconocible con la mirada desde una amplia gama de proximidades.

Y según la lejanía o la proximidad, eran distintos los elementos que asomaban como configuradores de la forma: desde una lejanía eran las horizontales las que definían esta forma, luego la combinación entre verticales y horizontales, luego la relación entre planos y líneas, etc., hasta llegar al espacio intersticial definido por una nueva relación de verticales y horizontales que construían una escala de grises en el plano de fachada.

Vista de detalle de la Fachada Sur-Oeste.

La construcción en seco implicaba una necesaria detención a la hora de solucionar el vínculo de las partes. La adhesión de partes, propia de esta técnica constructiva, traía implícita una mayor elaboración de la forma si se hace un contraste con la construcción en albañilería o en hormigón, por poner dos casos.

Fargas y Tous promovían la construcción en seco en acero no sólo porque era la técnica más avanzada en ese momento, sino también porque veían en ella una amplia gama de finas posibilidades estéticas.

Vista de detalle de la Fachada Sur-Oeste.

Había un intento por equilibrar la proporción de aberturas con la proporción de planos ciegos. Tanto el atrayente exterior como la intensa realidad material y espacial de la obra, se manifestaban segmentada y proporcionalmente desde el espacio interior. Así, ni el exterior ni el interior se agotaban en sí mismos, sino que se complementaban equilibradamente.

En general, la noción de equilibrio en la Casa Ballbé es un principio que está presente en toda la obra. Ningún criterio sobrepasaba a otro y todo estaba en una adecuada tensión. Esto se traducía en una elegancia que provenía de lo más profundo de su constitución como forma.

Vista desde el espacio de doble altura.

En torno al espacio de doble altura predominaban las aberturas. Las líneas de la estructura y la carpintería eran las que principalmente definían este espacio de gran riqueza tridimensional.

La escalera, que era de una gran simplicidad y ligereza, se apegaba al único plano totalmente cerrado del espacio, cediendo todo el protagonismo al vacío que se producía entre las dos plantas.

Vista desde el espacio de doble altura.

La abertura del suelo dejaba al corredor exterior en una condición de pasarela o puente. Este espacio –que era el lugar desde donde mejor se podían apreciar las vistas a la ciudad– era una conexión alternativa entre la habitación de los padres y los espacios de estar de la planta piso, que principalmente utilizaban los propietarios de la casa.

No es difícil imaginar que este espacio, en las épocas del año con temperaturas más elevadas, podía aumentar fácilmente su intensidad de uso, mientras que en las épocas más frías el paso entre habitación y estar se daba por el circuito interior.

Vista desde el estar de la planta piso.

Al igual que en la Casa Mestre, la chimenea se convertía en un elemento que marcaba un acento dentro del espacio interior. Pero a diferencia de la casa del Empordà, la chimenea de la Casa Ballbé alcanzaba un grado de abstracción tal que podía confundirse con un mueble o una obra escultórica. En realidad era un poco de todo. Aparte de cumplir con su función climatizadora del ambiente, la chimenea de neoplástica configuración hacía de soporte de unas obras de arte, alguna vegetación y otros artículos decorativos.

Su principal función consistía en separar parcialmente los dos espacios de estar, permitiendo la manipulación del hogar de la chimenea desde ambos espacios.

Vista desde uno de los espacios de estar de la planta piso.

Desde el comedor se podía ver el mayor continuo espacial de toda la vivienda. Era una sucesión de espacios levemente diferenciados, que tenían como fondo una magnífica vista panorámica de la ciudad de Barcelona.

Por otro lado, la chimenea era atravesada en su parte superior por una larga bandeja de luces de singular forma. Dejando de lado el juicio sobre si este elemento caía o no en la gratuidad formal, se puede decir que era valioso como aporte a la acentuación de la direccionalidad del espacio.

Vista desde el comedor de la planta piso.

En el vestíbulo de la zona de venta de artículos de plata se debió recurrir a una mampara más, para así evitar la mirada directa desde el Paseo de Gracia al interior de la tienda. Aun cuando tenía menos claridad formal que la mampara de la zona de porcelanas, esta segunda solución revelaba una coherencia formal basada en la concordancia entre el ancho de la línea de luces y el desfase que se producía entre las dos mamparas.

Vista del vestíbulo del área de venta y exposición de articulos de plata.

FABRICA DALLANT. 1962-1963.

La impecable modulación de la obra permitió distribuir sobre las fachadas, con cierta libertad, cuatro tipos distintos de paneles que representaban a su vez cuatro niveles distintos de opacidad: el panel de fibrocemento representaba la total opacidad, luego el vidrio pulido constituía una opacidad intermedia, le seguía la celosía de vidrio pulido tipo Gravent y finalmente, como máximo grado de transparencia, estaba el vidrio y sus inmanentes reflejos.

Vista desde la carretera.

La diferenciación de la planta baja respecto de las dos plantas superiores formaba parte de toda una serie de desplazamientos y matices que se daban a distintas escalas dentro de un marco reglado que era común para todos los elementos de la obra.

Lo que el edificio de la Fábrica Dallant ejemplificaba con calidad y claridad era la gran riqueza de valores arquitectónicos posibles de alcanzar a partir de un planteamiento formal rigurosamente sistemático.

En definitiva, la sistematicidad no era un impedimento, sino más bien el motor de toda la creación arquitectónica.

Vista desde la carretera.

Al anochecer, la luz artificial y la ausencia de reflejos en los vidrios acrecentaban considerablemente la notoriedad de todos los elementos constructivos. El alto contraste provocado por la contraluz hacía que cada uno de los delineamientos constructivos se presentara con mayor intensidad y con una variación en las tonalidades y texturas de sus superficies. Se creaba así un nuevo matiz –esta vez cargado de sutilezas– dentro de la obra, en donde a su vez la serie de tubos fluorescentes ordenados modularmente creaba una nueva textura horizontal, capaz de amarrar las cuatro caras de la obra.

Vista desde la carretera. Fotógrafo: Frances Català-Roca.
Vista desde la carretera.

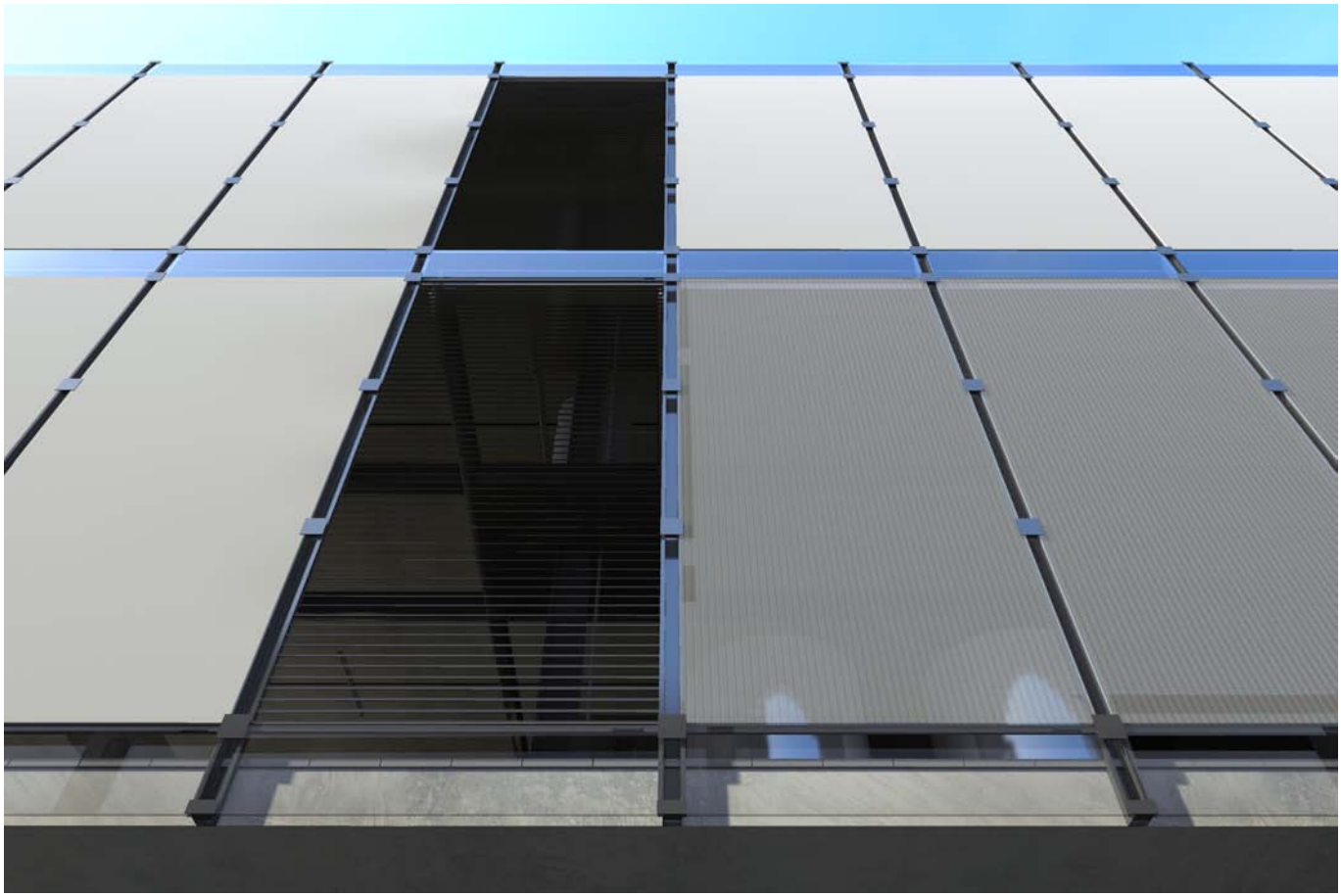
A medida que la proximidad a la obra aumentaba, se podía ver con mayor nitidez toda la relación de elementos constructivos, que iban desde los estructurales hasta los elementos de fijación. Se podía ver que los pilares exentos de la planta baja tenían continuidad en las plantas superiores en una trama estructural densa. A su vez esta trama remataba en forma de una viga de acero perimetral, en donde se fijaban los perfiles tipo omega que servían como montante de los paneles de vidrio. Toda esta secuencia estaba marcada por la reducción paso a paso de la sección de los elementos.

Vista desde el patio de acceso. Fotógrafo: Desconocido.
Vista desde el patio de acceso.

Como en todas las obras que Fargas y Tous realizaron en este periodo, los cambios o las variaciones entre un tipo de material y otro ocurrían siempre por medio de un muy cuidado vínculo. Eran transiciones que atenuaban las diferencias entre materialidades de distinta naturaleza y que al mismo tiempo enriquecían a la obra creando por sí mismas una textura.

Había por tanto una textura creada por las juntas, cuyos finos elementos verticales cóncavos creaban una sombra que los hacía destacar levemente por sobre el resto de los componentes de la fachada.

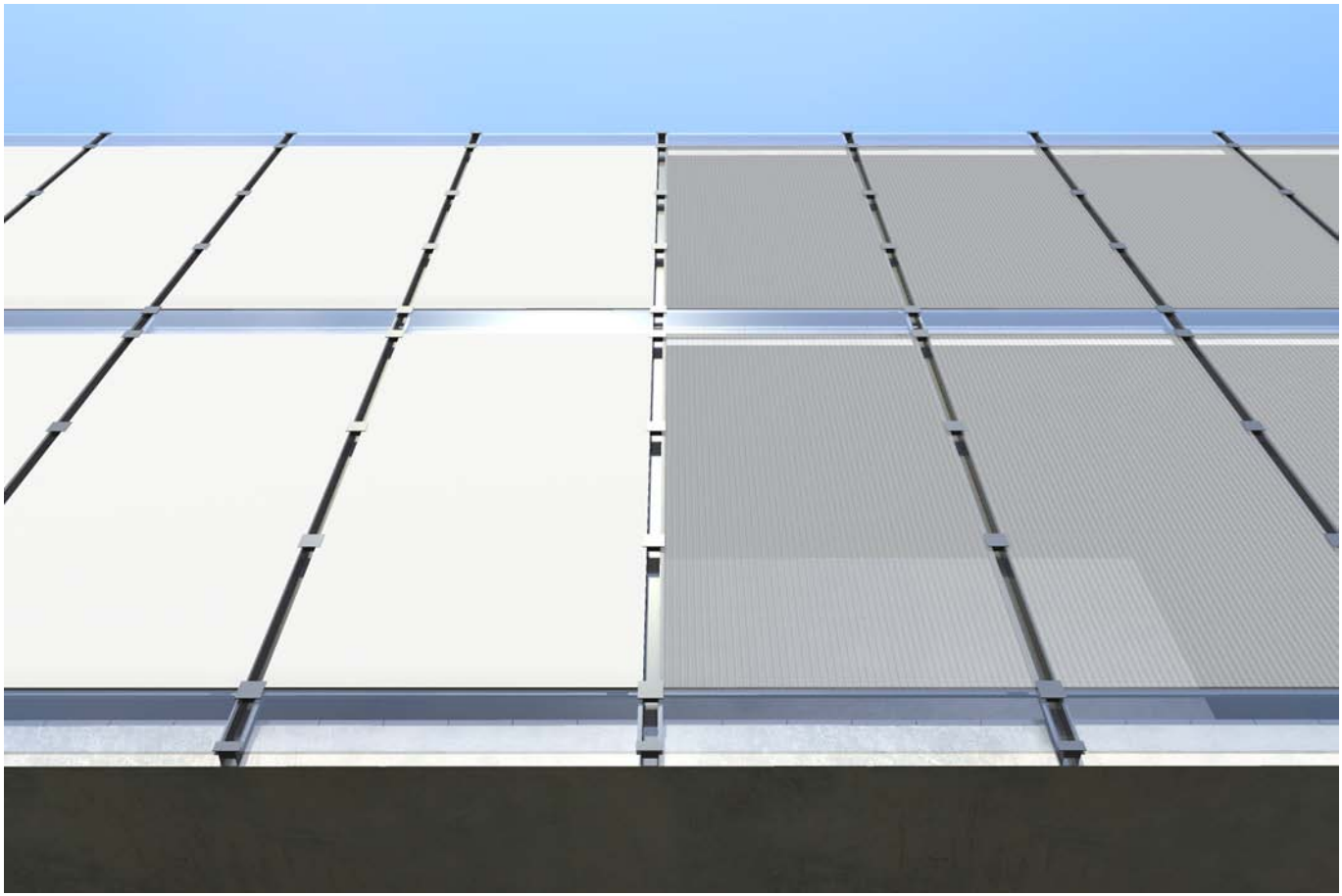
Vista de una parte de la fachada Norte.



En un plano de tan sólo 5 cm de espesor se lograba alcanzar una amplia y rica profundidad visual. A la fina hendidura vertical que producían los perfiles tipo omega, habría que añadir los paneles que otorgaban cuatro distintos niveles de opacidad, los cuales a su vez se disponían sobre el plano de fachada generando distintos tipos de combinaciones en función de la orientación solar y la actividad que en el interior del edificio se realizaba.

Los delineamientos verticales de la fachada eran compensados visualmente por franjas horizontales de vidrio de 20 cm de altura, cuyos reflejos se entremezclaban con la textura del hormigón visto del canto de las losas.

Vista de una parte de la fachada Sur.



El pequeño edificio de hormigón visto que cobijaba la instalación de la caldera y la acumulación de líquidos inflamables, tenía trascendencia en la medida en que permitía verificar con hechos la factibilidad de producir –a partir de un mismo sistema modular– dos obras de arquitectura totalmente diferentes. El solo hecho de constituirse materialmente con muros y losas de hormigón armado producía que la misma matriz modular utilizada por el edificio de la fábrica se manifestara de una forma singular, surgida de las propias leyes de su constitución material.

Vista desde el patio de maniobras.

El arriostramiento de pilares que existía en el plano horizontal correspondiente a la planta segunda, si bien tenía una innegable justificación técnica y al mismo tiempo aportaba al funcionamiento flexible de la empresa, contenía detrás una justificación netamente estética. Había una voluntad a priori, por parte de los arquitectos, de buscar instancias dentro del proyecto en donde la estructura u otros elementos de soporte quedaran exentos. La Fábrica Dallant fue la obra de este periodo en donde el anterior hecho se dio con mayor claridad, aunque en mayor o menor medida ya venía registrándose en las obras anteriores.

Vista desde la planta primera.

La estructura exenta era en gran medida el aspecto de la arquitectura que retrataba lo más esencial de la modernidad. Los nuevos avances de las técnicas constructivas –sobre todo la del acero– permitieron por primera vez disfrutar de la mirada de ligeras y resistentes estructuras que encerraban en sí mismas una nueva estética, y que impulsaban al hombre al encuentro con los aspectos más esenciales de la vida: forma, espacio y luz.

Vista desde la planta primera.

La estructura y su vinculación con los elementos constructivos secundarios alcanzaban un nivel de coherencia y cohesión tal, que perdían su significado como forma autoportante, pasando a predominar la serie de cadencias formales que la ordenación de los elementos producían y que, en definitiva, se convertían en el marco para toda la experiencia del espacio.

Es así como la linealidad vertical de los pilares grises marcaba un ritmo dentro del espacio, que pauteaba a su vez a otros ritmos menores, tan valiosos visualmente para la obra como aquellos que establecían los elementos estructurales.

Vista desde la planta segunda.

El interior de la Fábrica Dallant representaba la construcción de un universo ordenado a partir de las leyes que sugerían las distintas materialidades utilizadas. La obra, al ser formalmente coherente en sí misma, establecía vínculos con el exterior en un nivel que superaba lo netamente paisajístico. Había en la constitución de la forma una naturaleza propia, que lograba equiparar con su sola presencia al resto de complejidades externas, ya fuesen del entorno construido o del natural.

Vista desde la planta segunda.