

MALOS TIEMPOS PARA LA LIRICA...

(ESPERANZA Y DES-ESPERANZA EN LA EUROPA DE LAS POSGUERRAS)

Antonio Pizza

Desde 1937 hasta 1947, a nivel internacional, no se verificó ninguna reunión oficial de los CIAM, reconocida plataforma de difusión de la ideología ‘moderna’ durante los años anteriores a la guerra; y a pesar de que muchos de los protagonistas fundamentales del primer período (Le Corbusier, Gropius, Giedion) se vuelvan a encontrar también en la fase sucesiva, destinada a la progresiva decadencia de semejante ‘cónclave’, entre algunos de ellos se pueden apreciar -en el curso de los mismos años cuarenta- los primeros síntomas de una inaplazable redefinición de postulados antes considerados absolutamente incontrovertibles.

W. Gropius, escribiendo a Giedion antes del VI Ciam (1947), con sede en Bridgewater, lamenta los errores del pasado, puntualizando la cuestión que se le antoja como decisiva:

“El otro día examiné con atención nuestra publicación sobre las unidades de manzana y este análisis me ha hecho comprender los muchos errores de ese período. El *elemento humano* entonces no existía.”¹

A estas declaraciones, Giedion más tarde replicará:

“Acaso nos encontramos forzados por los hechos, pero creo que son mucho más nuestras propias exigencias interiores las que nos fuerzan en un proceso de *humanización* de nuestro ambiente. Nadie puede prever las cosas, pero creo, observando la actitud de la generación más joven, que esta tendencia existe en todos los países de la civilización occidental.”²

Se destaca, pues, en estas primeras aseveraciones una instancia compartida por muchos arquitectos europeos de la época: la de una revisión de aquella metáfora fundacional de la máquina, que había servido para inducir y direccionar las transformaciones arquitectónicas -en las metodologías proyectuales y en los lenguajes- de los años veinte.

En la nueva coyuntura de la postguerra, en cambio, la reflexión disciplinar se dirigirá más bien a subrayar un punto de arranque ya incuestionable: se tiene que partir ahora del sujeto ‘hombre’, dotado de unas peculiaridades fundacionales, que impiden desde luego la anulación en el estandar de las diversificadas virtualidades de los individuos-habitantes. En oposición a la dudosa complicidad entre el hombre-masa y el hombre-tipo, se considera por tanto necesario liberar la multiplicidad insita en los usuarios de la arquitectura, convirtiendo esta complejidad en materia positiva de la proyectación.

En efecto, la historia sucesiva de los Ciam (de 1947 a 1956) confirma, en el ámbito más vivo de la polémica y de la ‘propaganda’, el imparable agota-

1. Carta de W. Gropius a S. Giedion, del 18 de julio de 1947, citada en BOSMAN, J., “I Ciam del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno”, *Rassegna*, nº 52, Milán, 1992, p. 8 (La cursiva es nuestra).

2. GIEDION, S., *The historical Background of the core*, escrito mecanografiado, citado en J. Bosman, *ibidem*(la cursiva es nuestra).

miento de la fe manifestada anteriormente respecto de los paradigmas de la llamada 'arquitectura moderna', considerados finalmente como algo ya esclerotizado y necesitado de una inaplazable ampliación en sus fundamentos.

Algunas novedades se plantean también por presiones históricas: el CIAM VII (*The core of the city*, Hoddesdon 1951), por ejemplo, se dedica predominantemente a las cuestiones del centro ciudad, parte urbana que en muchos núcleos habitados europeos había sido seriamente afectada por las destrucciones de la segunda guerra mundial. No obstante, esta primera aproximación se convertirá en válido pretexto para afrontar aspectos totalmente eludidos en los años anteriores; sobre todo en referencia a la relación con el pasado que la arquitectura contemporánea tiene que contemplar en el momento en que interviene en las zonas históricas, o a la deseable capacidad representativa -desde un punto de vista funcional y estético- de unos sectores urbanos privilegiados por su ubicación territorial. A este respecto, recordaba Giedion en 1952:

“En todas partes aumenta la exigencia de restablecer el equilibrio entre la esfera individual y la colectiva. La palabra *core* los ingleses la explican como el 'elemento' que convierte una sociedad en sociedad, no en una mera agregación de individuos. (...) Que el interés por el *core* sea parte del proceso universal de humanización quiere decir: el retorno a la escala humana, a la conciencia de los derechos del individuo frente a la tiranía de la máquina.”³

Por otro lado, es evidente como análogas posiciones 'revisionistas' se perfilan durante la misma época en los debates teóricos que atañen a otras disciplinas. Mientras personajes de la talla cultural de J. P. Sartre y M. Heidegger destacarán en este contexto como hitos teóricos, en las acaloradas discusiones que entretenían los arquitectos europeos del momento se abundará en el uso de nuevos términos conceptuales -'organicismo', 'humanización', 'heterodoxia'- cargados de un intencional talante reformista.

En una famosa conferencia de 1945 de Sartre (publicada en 1946) podemos encontrar los fundamentos de lo que será la filosofía madre de la cultura postbélica europea: el existencialismo.

“¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. (...) El hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del existencialismo. Es también lo que se llama la subjetividad.”⁴

El redescubrimiento del hombre sostenido por el existencialismo es pues articulado sobre todo mediante el concepto de 'existencia'; será precisamente el hacerse, las metamorfosis asimiladas, la evolución hecha conciencia, en una palabra, la experiencia vivida en primera persona por el sujeto humano lo que podrá garantizar la validez de la acción. En consecuencia, frente a los principios inamovibles, a los dogmas, a los apriorismos incuestionables de una 'esencia' que se convertía en verdad inatacable, se deberá preferiblemente ensayar el espacio de emancipación alcanzado por una 'voluntad' desinhibida, donde el mismo sujeto deberá asumir la responsabilidad de crear las condiciones de libertad de sus experiencias vitales.

No es difícil constatar cómo derivan de estas posiciones teóricas gran parte de la pintura informal y gestual de la época; el expresionismo abstracto de J. Pollock, por ejemplo, puede ser perfectamente comprendido recurriendo a

3. GIEDION, S., *Escritos escogidos*, Murcia, Colección de Arquitectura, 1997, pp. 181-182.

4. SARTRE, J. P., *L'existencialisme est un humanisme*, París, 1946; traducción castellana: SARTRE, J. P., *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1999, p. 31.

algunas palabras de la conferencia de Sartre antes citada:

“Está bien claro que no hay valores estéticos a priori, pero que hay valores que se ven después en la coherencia del cuadro, en las relaciones que hay entre la voluntad de creación y el resultado. Nadie puede decir lo que será la pintura de mañana; sólo se puede juzgar la pintura una vez realizada.”⁵

Por tanto, en el terreno específico de la representación, se exaltará precisamente la casualidad del acto productivo, vista como un potente revulsivo apto para trascender la falacia de los códigos preestablecidos, llevando a cabo el carácter ontológicamente aleatorio y, al mismo tiempo, ‘inmanente’ del proceso artístico.

Por otro lado, también en la arquitectura se privilegiará -además de una atención más concentrada en la pluralidad de los atributos humanos- cuanto no esté estrictamente marcado por la práctica de la construcción o por la estrechez de una satisfacción puramente funcional. Así, entre los ‘heterodoxos’ del grupo denominado “Team X” (1959), podríamos señalar la recurrencia de unas actitudes proyectuales específicas y descubrir que no por casualidad más que de ventanas, pilares, pasillos, volúmenes, necesidades materiales, nuevas edificaciones, se preferirá utilizar términos más cargados de connotaciones extratectónicas: umbrales, direcciones verticales, recorridos, experiencias psicológicas de los usuarios, preexistencias ambientales.

Es verdad que, en muchos casos, estos esfuerzos de una conceptualización *otra* de los elementos arquitectónicos intentaron sublimar, mediante la suplencia de otras disciplinas (antropología, sociología, economía política, urbanismo...), la tradicionalmente ensimismada actividad proyectual. Sin embargo, creemos que es justamente en este preciso contexto donde adquiere pleno significado una declaración hecha por Coderch, a propósito de sus insólitos ‘pasillos’:

“Yo tengo un amigo que quizá tenga razón al decirme que sí, que yo sé hacer de arquitecto pero que lo que hago mejor son los pasillos. A mí siempre me han gustado los pasillos porque este sistema de no hacerlos a base de que todo el mundo ensucie, orine y se bañe en la misma habitación no me gusta. O que no haya pasillos, pero que todo sean salones y más salones que se comunican ... Los pasillos pueden ser muy divertidos.”⁶

Recordemos el pasillo laberíntico de la Casa Rozes (1962) y entenderemos su valor de experiencia, hasta podríamos atrevernos a decir de ‘aventura’, sobre todo si lo comparamos a la rígida y aséptica funcionalización de un pasillo rectilíneo, sin algún tipo de *incidente*. Se trataba, en sustancia, de asignar a la arquitectura un campo semántico capaz de abrir nuevos territorios interactivos en el proceso del conocimiento, apropiados para alcanzar la intrínseca complejidad del polo básico de toda intención transformadora: un *hombre*, más ‘complejo’ y ‘completo’, preparado para afrontar los nuevos valores y compromisos de la posguerra.

No hay que olvidar, por otro lado, que la conocida conferencia de Heidegger sobre *Bauen, Wohnen, Denken*, transformada rápidamente en una suerte de texto de cabecera de los arquitectos más inquietos, remonta a 1951:

“No todos los edificios son también habitaciones. Puentes y hánegares, estadios y centrales eléctricas, diques y mercados cubiertos son edificios, pero no habitaciones. (...) La forma en que tú

5. SARTRE, J. P., op. cit., p. 72.

6. SORIA, E., *Coderch de Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona, ed. Blume, 1979, pp. 35-36.

eres y yo soy, la forma en que los hombres *somos* sobre la tierra, es el *wohnen*, el habitar. Ser hombre significa estar sobre la tierra, como criatura mortal, significa: habitar. (...) Pero sobre la tierra significa ya *bajo* el cielo. Ambos significan cohabitar frente a los dioses e incluye un *per-tener* a la comunidad de los hombres. (...) Esta sencillez esencial la llamamos la cuadruplicidad. Los mortales *son* en la cuadruplicidad *habitando*.”⁷

Si bien el ‘proyecto’ de Heidegger, encaminado hacia una resignificación de la operatividad tectónica y dedicado sobre todo a la identificación de las ‘esencias’ del comportamiento humano, resultara diametralmente opuesto al sartriano, sin embargo reconocemos en él una necesidad de superación de cuanto ha sido hasta el momento interpretado en clave materialista. Otorgar sentido al acto del habitar quiere decir, entonces, transformar la naturaleza de los espacios urbanizados del hombre en receptáculo de cualidades peculiares: las que permiten la percepción de estos enclaves como ‘lugares’ cargados de atribuciones y valores meta-arquitectónicos, en los cuales una actividad verdadera, acorde con la intención proyectual, será justamente la de ‘escuchar’ las diversas poéticas proporcionadas por las cosas, descartando la imposición de abstractos diseños de poder:

“La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con los espacios, está en el habitar. La relación del hombre con el espacio no es otra cosa que el habitar pensado y expresado en su esencia. (...) Los mortales habitan en tanto en cuanto reciben el cielo como cielo. Ellos dejan al sol y a la luna su curso, su camino a las estrellas, a las estaciones del año su bendición y su injuria, ellos no hacen día de la noche y no transforman el día en frenética agitación.”

Recomponer la unidad perdida, reestablecer una integridad humana apta para sublimar el materialismo tecnicista dominante, comporta una radical revalorización del acto proyectual; este, por tanto se enriquecerá de referencias poéticas y cognoscitivas que servirán para determinar su legitimidad en unos tiempos ansiosos de una catarsis regeneradora.

Del sector filosófico llegaban además otras sugerencias para una lectura de los fenómenos arquitectónicos que se adentraran más allá de unas interpretaciones basadas en planteamientos exclusiva y reductivamente disciplinares. Si, como defiende la cultura del momento, hay que entender al individuo según las facetas de sus comportamientos y de su psicología, por consiguiente su morada ya no podrá ser un cobijo neutro, asignificante, repetitivo. La vivienda, pues, deberá caracterizarse por unos valores no cuantificables, hasta oníricos, contituyéndose como una realidad compleja que supera los límites de una visión simplemente tipológica, compositiva o lingüística. El filósofo francés G. Bachelard (*La Poética del espacio*, 1957) tratará en repetidas ocasiones estos temas, en busca de una identidad del espacio habitado capaz de reintroducir valores y atmósferas que los tiempos modernos, con sus deletéreas costumbres, están cancelando irremediamente.

Sus estudios nos recuerdan como la lógica serial de la que se generó la vivienda-tipo contemporánea, engastada en bloques de apartamentos apilados uno encima del otro, ha eliminado del todo el terreno de las asociaciones simbólicas y poéticas que habían, por el contrario, marcado positivamente las generaciones anteriores a la revolución industrial. Según este autor, la casa tradicional unifamiliar, aislada por una zona ajardinada, desarrollándose en vertical provocaba unas experiencias que iban mucho más allá de un banal uso funcional; con las bodegas y los sótanos enclavados en el terreno, la planta

7. HEIDEGGER, M., “*Construire, Abitare, Pensare*”, Lotus, nº 9, Milán, 1975, pp. 38-43.

baja destinada a la vida cotidiana, los niveles superiores con los dormitorios y las buhardillas proyectadas hacia el cielo, estas configuraciones arquetípicas de la vida doméstica acompañaban a las peculiares vivencias de sus habitantes: los miedos profundos de lo inconsciente, la banalidad de una existencia corriente simbolizada por el contacto directo con el suelo, y la gradual sublimación de un recorrido ascensional que se proyectaba hacia las estrellas, se convertían así en las fértiles manifestaciones de un proceso de asociaciones simbólicas que cualificaban en un sentido plenamente meta-funcional el transcurrir de los días en semejantes ‘lugares’.

Al contrario, nos recuerda Bachelard (1948):

“En París no hay casas y los habitantes de la gran ciudad viven en cajas apiladas. No tienen raíces y, cosa impensable para el que vive en una casa, los rascacielos no tienen buhardillas. De la calle al techo los pisos se acumulan uno sobre el otro, mientras la tienda de un cielo sin horizontes encierra la ciudad entera. Y, sin embargo, la altura de los edificios urbanos es puramente exterior. Los ascensores acaban con el heroísmo de subir unas escaleras, de manera que vivir cerca del cielo ya no representa ninguna virtud. La morada se ha convertido en mera horizontalidad.(...) Una vivienda en una gran ciudad carece de valores cósmicos. Por eso, cuando las casas ya no se ubican en entornos naturales, las relaciones entre el hombre y el espacio se vuelven artificiales. Todo se hace mecánicamente, y por doquier la vida íntima se extingue.”⁸

Y puede que no sea nada fortuito que ecos de las añoranzas bachelardianas se sigan escuchando en las afirmaciones de un importante arquitecto español de la posguerra, J. A. Coderch:

“Ud., ¿ha pensado alguna vez que los hombres han perdido las raíces en sus casas desde que viven en pisos? ¿Y ha pensado alguna vez que durante la vida de un hombre se cambia dos o tres veces de piso, y los hijos no recuerdan el cuarto de estar, no recuerdan nada?”⁹

Pertenece indudablemente a la cultura del momento la consciente reivindicación de una creativa vena lírica, de la que entre otros será plenamente embebida también la actividad proyectual de Le Corbusier a partir de los años treinta. Leemos en una declaración suya hecha en defensa de las propuestas para Argel:

“La poesía que es, a fin de cuentas, señor Gobernador, señor Prefecto, señor Alcalde, el sustento esencial de los pueblos, la que da resistencia, mantiene el ánimo, conserva la fe, la poesía está en Argel, preparada para penetrar, para encarnarse en hechos urbanísticos y arquitectónicos.”¹⁰

Si en el panorama general europeo las discusiones disciplinares se movían en la órbita de un replanteamiento de los dogmas funcionalistas, abriéndose hacia intercambios prolíficos con las otras ramas del saber, sin perder de vista la voluntad de trazar un camino moderno y comprometido para la arquitectura, en España, entre los años cuarenta y cincuenta, la situación era verdaderamente diferente. Cronológicamente desfasada respecto a la europea, la posguerra española presenta un perfil ideológico totalmente contrapuesto al que podemos reconocer en otros países: en España se hacen con el poder las fuerzas de la dictadura reaccionaria, y en consecuencia la “reconstrucción” no significará en absoluto un abrirse de la cultura en su versión liberadora y progresista; al contrario, pasará a representar la resemantización de un sistema anterior de valores y creencias, que el ímpetu revolucionario había desmantelado provisionalmente. La referencia a un orden *pasadista*, la recuperación de las tradiciones católico-conservadoras, la celebración de una imagería autoritaria, la reanudación de una ideología descaradamente fascista y retrógrada,

8. BACHELARD, G., *La terre et les rêveries du repos*, París, José Conti, 1948, cit. en OCKMAN, J., *Architecture Culture 1943-1968. A documentary Anthology*, Nueva York, Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1993, p. 110.

9. PIZZA, A., “Entrevista póstuma con J. A. Coderch”, *UPC-Butlletí de la Universitat Politècnica de Barcelona*, nº 7, Barcelona, 1984, p. 6.

10. LE CORBUSIER, *Poésie sur Argel*, París, Falaire, 1951 (tr. cast: p. 53).

constituyen en la realidad los puntos de apoyo de la “reconstrucción nacional” sostenida por el nuevo régimen de Franco.

Más pesadas aún se harán, en este escenario, las referencias didácticas a lejanos pasados *positivos*, que serán propuestos de nuevo ante los males de la civilización industrial contemporánea: en la España franquista, una política demagógica que una y otra vez se conecta con el mito de las incorruptas tradiciones locales y hace valer una visión antimoderna y autárquica, aspira a enfrentarse polémicamente con las ‘degeneraciones’ teóricas y sociales experimentadas en el resto de Europa. El aislamiento cultural, la obstinada auto-complacencia en una especificidad nacional traducida en virtud superior, la veleidosa convicción de que ‘el mal está en otra parte’, definen un campo de referencias en el que a la exaltación de formas primigenias de organización civil se aúna el desconocimiento de las metamorfosis reales del mundo moderno.

En 1946, una de las pocas publicaciones existentes en el terreno de la arquitectura durante el régimen franquista comenzaba con algunas significativas palabras de Franco:

“Un siglo de dejar hacer, un siglo de no ordenación y de abandono, un siglo de anarquía, de dejar todo a su propio esfuerzo, de no marchar todos en una dirección, agotaron a nuestra España, estropearon nuestras ciudades, destruyeron nuestros monumentos...”¹¹

De hecho, el discurso político que se articula en la postguerra a partir de un proyecto de neto restablecimiento de los principios reaccionarios -destinados a estructurar las nuevas formas de convivencia-, más allá de la negación del carácter clasista del capitalismo económico, estará marcado por la adhesión ideológica al moralismo católico y por la fundación del mito de la unidad: se aspiraba así a delinear la sociedad como un cuerpo compacto y armónico, organizado piramidalmente, del cual permanecían ausentes los peligrosos conflictos mientras que se profesaba otro mito constitutivo: el de la nación española. Este nuevo estado habría debido encarnar, además, los principios expansionistas y reproductores de un Imperio, si bien nunca quedó claro qué realidad se escondía tras tal eslogan publicitario, resultando difícil identificar que era lo que esta idea imperial efectivamente quería significar.

Aún menos explícito, menos verificable, será luego la relación que tal idea de Estado tejerá con el arte delegado para representarla; un arte que se trasformaría así en instrumento ideológico de difusión de determinados valores y convenciones.

De hecho, desde los primeros pasos del régimen, se propondrá un modelo de gran fortuna en la arquitectura oficial del franquismo: el Escorial. Y si el Escorial es interpretado como una suerte de entelequia de la monarquía española, la focalización de la identidad entre arte y Estado debería haber llevado de modo inevitable a la definición de un *estilo* unitario, concebido como proceso de decantación de una serie de códigos lingüísticos aptos para facilitar unos mecanismos de reconocimiento e identificación con las ideas y los valores portantes del sistema político. Sin embargo, tales conjunciones serán muy poco elaboradas en términos teóricos, dando lugar en realidad sólo a algunos frutos aislados en el terreno estrictamente edilicio.

11. “Palabras de S.E. el Jefe del Estado a la comisión de Arquitectos”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº 1, Madrid, 1946, p. 3.

Entre las escasas tentativas de identificar el campo semántico de la auspiciada ‘estilización’ de los presupuestos ideológicos encontramos, en 1943, el texto de Diego de Reina *Ensayos sobre las directrices de un estilo imperial*. En esta ocasión, sin embargo, el ‘estilo’ al que se anhela estará significado más por lo que *no* debe ser que por lo que debería ser; o sea, antes que ir a un posible delineamiento de los signos de identidad de un arte politizado será la dura reprobación respecto del enemigo la que permitirá al autor trazar una fugaz identificación¹². Y luego el imaginable ataque a cuanto se refiere a la arquitectura internacional moderna, en la alusión a las características denotativas se recurre simplemente a una serie de atributos genéricos: “proporción armónica”, “perfecto equilibrio entre el espíritu y la materia”, “serena ponderación”. Vagas aproximaciones que se encuentran también en los párrafos más específicos, donde se querían fijar los principios de tal estilo imperial que, en conclusión, serán nueve:

“1ª Unidad (...) Se refiere a la necesidad de que exista un solo criterio estético. (...) 2ª Universalidad. Que el estilo sea valedero para todas las partes componentes del Imperio, con las variantes locales, lógicas. (...) 3ª Actualidad. (...) 4ª Serenidad. El estilo debe dar la sensación de estatismo, reposo y majestad. (...) 5ª Dignidad (...) Por la distribución de las masas y la proporción armónica. 6ª Austeridad (...). 7ª Perennidad. (...) 8ª Verdad. Que exista una perfecta ligazón entre la función y el arte (...) 9ª Escala. Que la proporción armónica exista no solamente entre las partes componentes del conjunto arquitectónico sino en relación con la escala natural, esto es el hombre.”¹³

Estas virtualidades se comprueban en su máxima concreción histórica -según Diego de Reina- en tres edificios españoles, que dan lugar por tanto a modelos inspirativos para el presente: El Real Monasterio del Escorial, el Alcázar de Toledo y el Ayuntamiento de Madrid, al lado de los cuales puede colocarse la producción de dos maestros como Ventura Rodríguez y Villanueva, para confirmar la vigencia de un neoclasicismo español “pleno de aciertos, de sabor nacional y de templado rigorismo canónico”. En definitiva, se trata de prefigurar, para aquella arquitectura que se reviste de miras institucionales, un nuevo clasicismo de líneas rectas y paramentos planos, regulado por órdenes compositivos respetuosos de ejes jerárquicos y de organizaciones simétricas, ennoblecido por el uso de materiales preciosos:

“Quedan terminantemente prescriptos en todo lugar y ocasión los lienzos enfoscados, revocados o pintados. El cemento nunca será aparente, quedando relegado a su función de mezcla, estructura y material de ligazón.”¹⁴

En la búsqueda de una especificidad que haría diferenciable en el contexto internacional la construcción española, también el arquitecto Víctor d’Ors intentará detallar las denominadas “constantes de españolidad” que se reducirían en su caso a cuatro cuestiones básicas:

“Tendencia a la cubicidad de las masas y su macez, a la cuadratura de plantas y vanos; tendencia a la simplificación decorativa; individualización de algunos elementos -vanos en general-; tendencia a lo ‘plano’, que se acusa claramente en el ornato.”¹⁵

Operación conducida además, aunque desde una perspectiva completamente diferente, por Fernando Chueca Goitia y dirigida, a fin de cuentas, a revitalizar el aporte de una ‘tradicón’¹⁶ auténticamente española, extraña a los historicismos y a las acepciones folklóricas y, sin embargo, altamente operativa también al interior de la arquitectura de los nuevos tiempos. Este autor hablará de una recurrencia al “espacio compartimentado a lo largo de toda la

12. REINA, Diego de, *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, ejemplar mecanografiado, Madrid, 1943, p. 4: “Sólo es anticristiano y antiespañol el racionalismo frío, la negación de lo superfluo, el menosprecio de la belleza, lo engendrado por aquel lema de sinagoga ‘función contra forma y confort contra lujo’, postulado que es menosprecio del espíritu al repudiar la belleza, sofisma matemático al suponer confortable una habitación mínima, polifacética, con muebles inamovibles, con un espacio mínimo entre ellos”.

13. REINA, Diego de, op. cit., pp. 14-15.

14. REINA, Diego de, op. cit., p. 70.

15. D’ORS, Víctor, *Confesiones de un arquitecto*, FE, citado en BONET CORREA, A (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1981, p. 50. Otra tentativa de definición de una formalización apropiada a los nuevos tiempos fue la realizada por TOVAR, A., “Arquitectura arte imperial”, *La Gaceta Regional*, Salamanca, 6-8-1939, citado en LLORENTE, A., *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 71-72: “Será el primero, la severidad y el geométricismo. No están los tiempos para arquitecturas complicadas y barrocas y caras. Será, pues, la nuestra, la grave y severísima musa de Herrera, que ahora y no por casualidad parece como si hubiera sido la que ha inspirado al Mundo su salvación de cubismos y psicopatologías estéticas (...) Una rigidez de líneas en buena piedra y con alguna estatua nos salvará de aquel suprasaceticismo del níquel, el cemento y el cristal, de aquel fin de siglo delirante del Paseo de Gracia”.

16. CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Dossat, 1947, p. 12: “La tradición así entendida, de la única manera que puede ser entendida -lo demás es anquilosamiento mineral, polvo de cementerio-, es ante todo un sistema de posibilidades, una plataforma para el futuro. (...) Sobre el fondo común de la tradición, que en todo momento es la sustancia del presente, España ha desarrollado en cada una de sus épocas históricas aquello que dictaba el latido original de la hora vivida.”

arquitectura española”); y sigue:

“... hemos visto la gran sinceridad de volumen que se advierte en toda la arquitectura hispánica, su marcada *cubicidad* y esa manera peculiar de penetrarse los volúmenes simples formando *conjuntos máxicos*. Pasando luego al área bidimensional, hemos hecho notar la *planitud* de toda la arquitectura española, su geometrismo, siempre bajo la rígida disciplina del ángulo recto, que organiza todo el ornato dentro de *encasamientos* o *encuadramientos*. En las proporciones planas hemos visto la constante tendencia hacia el cuadrado, lo que nos ha conducido a considerar eso que hemos llamado *cuadralidad* de la arquitectura española como una de sus características diferenciales. Tal cuadralidad lleva aparejada esa propensión a la *horizontalidad* también muy española.”¹⁷

En un caso o en el otro, constantes o invariantes, las reivindicaciones de una especificidad local se basan en formulaciones abstractas, metahistóricas, de las que resultan extrañas las voluntades coyunturales de fijar en un lenguaje unívoco el aura de los tiempos. Al contrario, la gran ilusión de las fuerzas del régimen será precisamente la de llegar a una formalización arquitectónica modélica que traduzca en piedra la superioridad del poder franquista.

De hecho, son escasas las obras construidas durante el franquismo que responden a los deseados requisitos de una representatividad elocuente. Seguramente el conocido episodio del Valle de los Caídos (Pedro Muguruza y Diego Méndez, 1942-1959), el Ministerio del Aire (Luis Gutiérrez Soto, 1940-1951) el “Sueño Arquitectónico para una arquitectura nacional” (Luis Moya, 1936-1939) o, en cierto sentido, Las Universidades Laborales de Gijón y Zamora (Luis Moya y otros, 1946-1956, 1947-53), pueden constituir válidos pero casi únicos ejemplos que reflejan las aspiraciones de dar cuerpo a un *estilo* franquista.

Naturalmente, la retórica sobada a la que remiten las posiciones oficiales no tiene nada que ver con la recuperación de una monumentalidad moderna, auspiciada por los ambientes progresistas de la posguerra, y de la que es explícito testimonio el manifiesto firmado por J. Ll. Sert, F. Leger e S. Giedion en 1943, titulado *Nueve puntos sobre la monumentalidad*¹⁸. En concreto, en esta declaración programática, se aboga por una renovación del concepto de monumento que no se deberá entender como exaltación de las virtualidades expresivas del objeto, como hipérbole plástica, tectónica, o de la nobleza de los materiales, sino como un nuevo horizonte de significados, marcado por la superación de las caducadas barreras disciplinares, hacia la creación de un inédito contexto vivencial en el que encontrarían fusión la arquitectura, el urbanismo y las artes visuales, representando dignamente los sentimientos colectivos de la actualidad.

Según esta óptica, una vez aceptado el papel social del monumento, se trata de restituir su sentido contemporáneo, sin recurrir a la evocación de cánones y valores de épocas pasadas:

“La monumentalidad surge de la necesidad eterna del hombre, de formar símbolos para sus actos y para su destino, para sus convicciones religiosas y sociales. Cada período tiene la necesidad de crear monumentos.”¹⁹ (S.Giedion, 1944)

En España, en cambio, es como si la estéril discusión provocada por las iniciativas estatales estuviera reduciendo todo a una falsa dialéctica: la que se establecería entre lo clásico y lo español. Si, por un lado, la búsqueda de una retórica unitaria parecería caracterizar la arquitectura institucional, en otros

17. CHUECA GOITIA, F., op. cit., pp. 95-99.

18. OCKMAN, J., op. cit., p. 27.

19. GIEDION, S.: *Escritos escogidos*, Murcia, Colección de Arquitectura, 1997, p. 165.

sectores de intervención, como el de los poblados de colonización²⁰, la referencia dominante en los ámbitos del poder franquista será la recuperación operativa de las formas edilicias tradicionales. Una perspectiva falaz, sobre la cual intervendrá ya en 1948 Miguel Fisac, poniendo sobre aviso respecto al carácter capcioso de tales asociaciones:

“¿Dónde está lo clásico en estas obras? Vemos con tristeza que está -que quiere estar- en esas pilastras, y cornisas, y frontones rotos o sin romper, en esas bolas y en esos pináculos; en fin, en todo aquello que se ha pegado allí, venga o no a cuento. (...) ¿Qué es la arquitectura española? No voy a intentar definirla, ni creo, por otra parte, que sea algo tan concreto que quepa en una definición. Si tiene algo de común denominador puede ser esa reiteración de enfoque de problemas análogos a lo largo de nuestra Historia. Algo, en fin, que no se puede definir con un edificio.”²¹

M. Fisac será también uno de los firmatarios del *Manifiesto de la Alhambra*, tal vez la única iniciativa a comienzos de los cincuenta -junto con el Grupo R, fundado en Barcelona en 1951²²-, promocionada por arquitectos con ganas de liberar la disciplina de todo anacronismo. Redactado en 1953, durante una visita al monumento granadino por parte de una serie de arquitectos madrileños menos unilateralmente “comprometidos” con la modernidad (R. Aburto, P. Bidagor, F. Cabrero, F. Chueca, M. Fisac, C. de Miguel, S. Zuazo), el manifiesto es en realidad el fruto de las “Sesiones de Crítica de Arquitectura” que, desde 1950, organizaba la *Revista Nacional de Arquitectura*.

Es ésta una manifestación casi simétricamente opuesta al fenómeno barcelonés: caso aislado de comunión profesional, será de todas formas -paradójicamente- mucho más programático y rico en propuestas que el episodio catalán. En efecto, nos encontramos precisamente frente a algo que nunca se había verificado con el Grupo R: un ‘manifiesto’.

La respuesta obvia al inmovilismo cultural de la época trata en esta ocasión de articular un proyecto más consciente, asumiendo con firmeza que la aproximación a la Alhambra será puramente arquitectónica, huyendo así de las tentaciones mimético-regionalistas. Interpretar este conjunto artístico a través de una clave atemporal, privándolo de aquellas peculiares connotaciones que nos obligarían a un historicismo textual, permitirá su liberación de las supraestructuras temporales, para reconducirlo a un lenguaje de formas puras.

Al contrario, podríamos sostener que el Grupo R constituirá sobre todo la tentativa por parte de algunos profesionales comprometidos de anclar en la historia contemporánea europea las intenciones de modernización de la arquitectura catalana de los años cincuenta.

En todo caso, pese a lo encomiable de estas y pocas otras iniciativas, el panorama local de estos años no deja de ser desolador: las implicaciones “teóricas” de un moderno desarrollo de la disciplina permanecerán sin aplicación alguna y no se darán episodios significativos de escritura ensayística. La arquitectura española, al inicio de los cincuenta es realmente *aislada*: no únicamente ante Europa, sino frente a todo lo que podría conformar la base de una efectiva comunión de ideas que aspire a modernizar la actividad proyectual. No se darán las condiciones propicias para que se pudiera realmente desarrollar un debate colectivo y las contribuciones al progreso de la cultura arquitectónicas permanecerán objetivamente fragmentadas, parceladas, diluidas en un maremagnum de mediocridad e incultura.

20. En todo caso, la experiencia de los poblados de colonización también ofreció resultados de gran interés; véase: PIZZA, A., “Los lugares del habitar en los poblados de colonización” en AA.VV.: *La habitación y la ciudad moderna: ruptura y continuidades, 1925-1965*, Barcelona, DOCOMOCO Ibérico, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, 1998, pp. 137-143.

21. FISAC, M., “Lo clásico y lo español”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 78, Madrid, 1948, pp. 197-198.

22. Sobre el papel del Grupo R, véase PIZZA, A.: “Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la posguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas”, en AA.VV., *De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española*, Pamplona, Actas Congreso Internacional, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1998, pp. 99-112.