

A black and white portrait of an elderly man with thinning hair, looking down and to the left. He is wearing a light-colored, button-down shirt. The background is slightly out of focus, showing some architectural elements.

De la modernidad a los límites de la historia

Homenaje de la ETSAB a
Fernando Álvarez Prozorovich

Oriol Hostench, Pablo Martínez
y Daniel García-Escudero, eds.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
BARCELONATECH

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
de Barcelona

De la modernidad a los límites de la historia

14 textos seleccionados de
Fernando Álvarez Prozorovich

Homenaje de la ETSAB a
Fernando Álvarez Prozorovich

De la modernidad a los límites de la historia

14 textos seleccionados de
Fernando Álvarez Prozorovich

Homenaje de la ETSAB a
Fernando Álvarez Prozorovich

Oriol Hostench, Pablo Martínez
y Daniel García-Escudero, eds.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

Fotografía de la cubierta: © Jordi Griñó

Coordinación:

Oriol Hostench
Pablo Martínez
Daniel García-Escudero
Julio Garnica
Jimena Torre
Jordi Roig

Primera edición: junio de 2023

- © Los autores: 2023
- © Iniciativa Digital Politècnica, 2023
Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC
Jordi Girona, 31 edifici K2M 08034 Barcelona
Tel.:934 015 885
www.upc.edu/idp
E-mail: info.idp@upc.edu

Producción: QPPrint
c/Miquel Torelló i Pagès, 4-6
08750 Molins de Rei. Barcelona
www.qpprint.es

ISBN: 978-84-19184-80-1
ISBN digital: 978-84-19184-81-8
DL: B 12801-2023

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo se puede hacer con la autorización de sus titulares, salvo la excepción prevista a la ley.

“Los personajes necesitan un decorado;
las personas necesitan un espacio...”

Antonio Bonet Castellana

Contenido

- 11 Prólogo
- 15 La modernidad: ¿un proyecto inacabado?
- 37 La arquitectura en la crisis del progreso
(1930-1987)
- 73 Rastrear proyectos, contar historias
- 83 Presentación del programa de la asignatura
Historia del Arte y de la Arquitectura II
(ETSAB-UPC)
- 91 El patrimonio histórico como punto de vista
- 103 La conservación del patrimonio histórico mo-
derno: entre la regla y la excepción
- 117 La memoria de Mercedes: diapasones o peinetas
- 127 La *Resor House*: panorama desde el puente
- 147 Bonet en Argentina: del exilio a la travesía
(1939-1963)
- 193 La Ricarda: *work in progress*
- 211 Prefacio a la edición digital de la tesis doctoral
- 215 Construyendo la casa paulista
- 221 Proyectos en la ciudad que no existe (todavía)
- 227 Sobre los límites de la historia
- 235 Bibliografía
- 237 Fotografías

Prólogo

Este libro es un homenaje a la memoria del arquitecto, restaurador y profesor Fernando Álvarez Prozorovich (Bahía Blanca, Argentina, 29/10/1952 - Barcelona, 3/4/2020). Su erudición en los campos de la teoría arquitectónica, la historia de la arquitectura moderna, el patrimonio arquitectónico y la docencia se plasmó en incontables artículos y libros, publicados en diversos países y editoriales. Con la intención de que el recuerdo sea fiel a sus palabras, los editores hemos querido que solamente sus propios textos, realizados durante su trayectoria investigadora, docente y profesional, llenasen estas páginas. La única aportación ajena a la obra de Fernando es la propia selección, un breve encabezado que precede y contextualiza cada texto, y este prólogo.

La selección ha sido efectuada por varios de los amigos y amigas que tuvieron la suerte de disfrutar de su compañía y sabiduría. Hemos querido recoger algunos de los textos más relevantes de su actividad investigadora, además de aquellos escritos que reflejan mejor su talento. Por tanto, esta no es una selección exhaustiva ni neutra de los trabajos realizados por Fernando, sino que está claramente influida por sus afectos hacia

los temas de estudio que fueron motivo de amistad y trabajos compartidos.

La propuesta editorial nos ha obligado a limitar la extensión del contenido a favor de un volumen manejable y de bolsillo. La síntesis nos ha llevado a priorizar aquellos artículos hasta ahora inéditos, como “Los límites de la historia” y “La memoria de Mercedes. Diapasones o peinetas”. Otros, como “La Ricarda: *work in progress*”, han sido escogidos por el hecho de disponer de la versión original en castellano que complementa su publicación actual en inglés. Otros, como “La modernidad, ¿un proyecto inacabado?”, publicado previamente en revistas de ámbito local, esperamos que logren entre estas páginas un mayor alcance.

Prescindir de algunos artículos como “No dejar solas las sombras” o “Amancio Williams, el hombre que fue puente” ha sido una decisión difícil. También se han descartado interesantes textos, fruto de estudios acerca de distintas arquitecturas fruto de las migraciones de principios del siglo XX. Tampoco aparecen otros escritos que reflejan su interés y defensa del patrimonio local del municipio de Castelldefels (ciudad donde residió), del cual fue un activo defensor. No quisiéramos que el lector interprete estas ausencias como un juicio de valor hacia estos, ni que su omisión sea motivo de olvido. Por ello, al final se ha adjuntado la reseña bibliográfica existente en la biblioteca de la ETSAB-UPC, que permite trazar la mayor parte de su producción. Recomendamos consultarla.

Los textos se han organizado por afinidades temáticas, para hacer más amena su lectura continua. La propuesta de orden arranca con aquellos artículos que describen mejor el marco teórico e historiográfico a partir del cual se construye el proyecto docente en historia de la arquitectura. A continuación, y a colación de la reflexión sobre la modernidad, se reproducen distintos artículos sobre la restauración del patrimonio arquitectónico, que transitan de la teoría a la práctica, como es el caso de “La Ricarda”. Finalmente, la recopilación concluye con una selección que reflexiona sobre la actividad docente, con lo cual el libro se cierra tal como ha empezado, pivotando del marco teórico a la práctica.

Además, es frecuente que muchos de los artículos originales estén acompañados de gran cantidad de imágenes. Muchas de ellas sirven para contextualizar o para ilustrar, y otras como hilo conductor y protagonista de las reflexiones. Hemos prescindido de gran parte de las primeras para la publicación del libro y hemos dejado solamente las segundas.

Asimismo, hay que recordar que este volumen no resume ni concluye la producción científica de Fernando Álvarez Prozorovich, sino que quiere ser una puerta de entrada a los distintos ámbitos de estudio que desarrolló, con la voluntad de sumar nuevos investigadores a ellos.

No obstante, probablemente no toda la producción científica de Fernando queda reflejada en sus textos. Parte de esta la cultivó creando redes, enlazando

amigos y construyendo relaciones entre investigadores diversos, a través de jornadas, encuentros, excursiones y visitas. Fruto de estas redes invisibles ha surgido precisamente este libro, que ha puesto en contacto de nuevo a diversos compañeros y compañeras suyos que hemos compartido con ilusión su edición. En este contexto, queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a la Universitat Politècnica de Catalunya - BarcelonaTech (UPC), al personal de la Biblioteca de la ETSAB y a Iniciativa Digital UPC por su predisposición en la realización de esta publicación. Del mismo modo, a la ETSAB y al Departamento de Teoría, Historia y Técnicas de Comunicación, por el apoyo prestado.

Por último, este homenaje no habría sido posible sin la complicidad de su familia, que nos ha facilitado el acceso a los archivos, nos ha ayudado a identificar aquellos textos menos documentados y nos ha animado en la tarea.

Fer, la cercanía de tu carácter, la pasión de tus actos y tus enseñanzas no caerán en el olvido.

Los editores

La modernidad: ¿un proyecto inacabado?

2010

Este texto es la transcripción de la intervención en el 11è Curset d'Estiu d'Arquitectura Popular, bajo el título "*La modernitat, un projecte mal entès?*", que tuvo lugar en agosto de 2010, organizado por la asociación Amics de l'Arquitectura Popular. Posteriormente, en 2015, se publicó una versión revisada dentro de la publicación que recoge las actas.

Agradezco la invitación a estas jornadas y a Pep Mora en particular esta oportunidad de acercarme a Cervera. Cuando recibí el programa del Curset, tan rico en aportaciones sobre temas a los cuales me he aproximado con verdadera moderación, me dieron ganas de alargar la estadía y quedarme a escuchar. Pero, paralelamente, debo confesar que tuve alguna duda respecto del tema a tratar en mi conferencia, derivada de las diferencias de escala, de tiempo y de espacio entre los ejemplos a que puedo referirme –enmarcados por la metrópolis del siglo xx– y el patrimonio rural que centrará las otras conferencias. Sin embargo, creo que estas miradas cruzadas son posibles, pese a esas diferencias, sobre todo en un momento en que la arquitectura moderna quiere incorporar pautas de

sostenibilidad y puede encontrar en la sabiduría del patrimonio rural y popular algunas guías para su desarrollo.

Por tanto, antes de reflexionar sobre el concepto de la modernidad, convendría, en efecto, echar una mirada a su pasado. Así, veremos que la modernidad ha experimentado muchos cambios a través del tiempo y que son estos cambios los que han determinado el lugar que ocupa en el debate actual. En este sentido, tal como ocurre con otros momentos históricos, como los de China, Grecia o Roma, cada época imagina de manera diferente, en función de sus preguntas y sus urgencias. Creo que es importante reconocer esta condición no homogénea de la modernidad desde su aparición como categoría histórica que expresa un sentido de ruptura, de diferenciación entre el presente y el pasado. Hay varios momentos a lo largo de la historia en que podemos observar esas condiciones: en el desmoronamiento del Imperio romano en el siglo V; en la aparición de la periodización de la historia en “antigua”, “media” y “moderna” afirmada en el siglo XVI; cuando Baudelaire lanza el concepto de modernidad en el París del Segundo Imperio y la Revolución Industrial; cuando Benjamin nos habla de la idea de arte en la época de la reproductibilidad técnica, o cuando la modernidad a escala mundial se expresa en los procesos de descolonización surgidos tras la Segunda Guerra Mundial. Y la modernidad ha sido y es enjuiciada de diferentes formas en función de las características mencionadas.

Usamos, casi como si fueran sinónimas, las palabras *moderno*, *nuevo*, *progreso*. Sin duda, sabemos qué queremos decir cuando hablamos de “progreso” o de “nuevo”, pero los significados de moderno, por el propio desarrollo histórico del concepto, son más complejos. Desde que se acuña el neologismo *modernus*, una de las últimas herencias del bajo latín, para referirse a “lo de hoy”, el “presente cristiano” en el siglo v hasta el siglo xx, pasando por el *saeculum modernum* de Carlomagno o la famosa *querelle* entre antiguos y modernos de finales del xviii, las palabras *modernismo*, *modernización* o *modernidad* se van consolidando en los debates actuales como expresión de los cambios experimentados en distintos campos.

Hablamos de “modernismo” para explicar, básicamente, tres movimientos muy diferentes de fines del xix: *a*) el modernismo literario en el área cultural latinoamericana (Rubén Darío); *b*) el modernismo artístico y arquitectónico –*Jugendstil*, *Modern Style*, *Liberty*– que acompaña los progresos técnicos que modifican la vida de las ciudades; *c*) el modernismo religioso, expresión de la reacomodación de la Iglesia a los nuevos tiempos. Incluso Rousseau habla de *moderniste* a fines del siglo xviii.

Nos referimos a “modernización” para explicar el desarrollo material y objetivo del triunfo del ideal, de una ciencia objetiva y una moral universal, que se expresan como un choque entre Europa y el resto del mundo, como prolongación y expansión del pensamiento renacentista, con la derrota de los indios americanos

y otros pueblos y la aparición de un enorme territorio inexplorado. Una concepción que la Revolución francesa o la independencia norteamericana expanden con la idea de progreso moral, justicia de las instituciones y felicidad para los hombres, que condiciona del devenir posterior.

Finalmente, “modernidad” surge como concepto en el artículo que Baudelaire titula “El pintor de la vida moderna”, publicado en 1863 para explicar el estado de fascinación crítica que produce el mundo del nuevo París de fin de siglo. Baudelaire escribe: “El placer que extraemos de la representación del presente depende no solamente de la belleza que puede revestirlo, sino también de su esencial calidad de presente.” Así, frente al ideal académico de lo bello como lo eterno, Baudelaire imprime al sentido de “lo moderno” un fuerte impulso hacia la moda, los comportamientos y la indumentaria, más allá de la disciplina establecida antiguamente por la tradición o por la religión. Y Nietzsche, Marx, Whitman, Melville o Sullivan profundizarán, a su manera, en esa visión de una modernidad que se padece, pero que, a la vez, promete.

Ahondando en la lectura de Baudelaire, Walter Benjamin –padre de la historia que practicamos hoy– construye en los años treinta del siglo pasado una nueva relación de la modernidad con la historia a partir de la idea de *Jetztzeit*: el “tiempo de ahora”, el “presente”, entendido como momento de revelación, en que el pasado, la historia se “deshistoriza” en términos cronológicos para constituirse en un concepto disponible. “La

Revolución (francesa) citaba la Roma antigua del mismo modo que la moda cita un vestido viejo”, nos dice Benjamin. El tiempo cronológico estalla en Benjamin para transformarse en una conciencia del tiempo que no rehúye encuentros inesperados que hagan estallar el *continuum* de la historia, la función normalizadora de la tradición, la tranquilidad del museo.

Con una intención más operativa, esta relación será la que otros utilizarán después (pienso en *Cuando todo lo sólido se desvanece en el aire*, ese brillante y apasionado ensayo de Marshall Berman sobre la modernidad de San Petersburgo, París, Nueva York). Berman tiende a referirse a la *modernización* como los hechos en sí y a la *modernidad* como un concepto en formación en medio de las experiencias contradictorias de continua construcción y destrucción a que son sometidos los habitantes del mundo moderno, liberados de las nostalgias de supuestos paraísos perdidos. Esas modernidades, al volverse hacia lo no cumplido, lo esbozado, lo que no existe todavía, tienden a realizar en la segunda mitad del siglo XX el programa diseñado por el romanticismo, un programa que mezcla redención social con realización científica, historia y ciencia con una profunda fe en el progreso y un mejoramiento infinito de ambos, una idea que será definitiva en el desarrollo de la arquitectura moderna. En ellas, como una reedición del enfrentamiento entre lo clásico y lo romántico, tradición y utopía están en una continua e irresuelta tensión que ha llegado hasta nosotros. Un optimista Berman lo explica de este modo (1982): “Apropiarse

de las modernidades de ayer puede ser, a la vez, una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades de mañana y de pasado mañana.”

En un conocido texto de 1980, *Modernidad, un proyecto inacabado*, Jürgen Habermas decía: “Desde entonces [desde Baudelaire], la marca distintiva de lo moderno es ‘lo nuevo’, que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero, mientras que lo que es meramente un ‘estilo’ puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico.” Aparentemente, desaparece (o se equilibra) en Habermas la referencia al enfrentamiento entre lo moderno y lo clásico, porque “nuestro sentido de modernidad produce pautas autosuficientes” que lo hacen permanecer como actitud, volviéndose así clásico. Conviene recordar que Habermas escribe su texto como expresión de su desilusión (y la de muchos) frente al despliegue posmoderno de los proyectos presentados en la Bienal de Venecia de 1980, en que la tradición de la modernidad había sido sacrificada en nombre de “un nuevo historicismo”, expresando “una corriente emocional [...] que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual”. Luego, delante de estos síntomas de aparente envejecimiento, Habermas analiza el problema desde las afirmaciones de un conservador como Daniel Bell en *The Cultural Contradictions of Capitalism*, para quien “la cultura moderna ha penetrado los valores de la vida cotidiana; el mundo está infestado de modernismo. A causa del modernismo, son hegemónicos el principio de autorrealización ili-

mitada, la exigencia de una autoexperiencia auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada”. Para Bell, toda esa conducta hedonista de la cultura moderna es totalmente incompatible con las bases morales de una conducta dirigida y racional.

Aquí Habermas advertía sobre las posiciones de Daniel Bell y, abriendo paso a una reflexión sobre la disolución de la ética protestante de Max Weber que preocupaba a aquel, nos dejaba entrever la erosión del sujeto histórico –el trabajador, en sentido tradicional–, la disolución de las formas de producción tradicionales que lo sostenían tras la apertura de los mercados y la consiguiente pérdida de los valores de la sociedad industrial que habían alimentado la modernidad desde mediados del siglo XIX. Una pérdida que el conservador Bell veía reemplazable por la identidad definida y la seguridad existencial que proponen naturalmente la religión o la tradición –conviene no olvidar que Reagan era presidente de los Estados Unidos y que Thatcher estaba a punto de llegar al poder.

Habermas procuraba entender ese proceso desde el “interior” de la vanguardia cultural y denunciaba que la estrategia neoconservadora consistía en aceptar como buenos los avances de la sociedad en términos materiales, al tiempo que vinculaba cualquier manifestación de una mentalidad crítica con formas de extremismo (modernismo y nihilismo, regulación estatal y autoritarismo, crítica al gasto militar y rendición al comunismo, liberación de los derechos sexuales y destrucción de la familia, antisemitismo y fascismo),

con lo cual se esfumaba “la relación entre el proceso de modernización social, que aprueba, y el desarrollo cultural, del cual se lamenta”. A ello podríamos agregar otros ingredientes, como la cuestión audiovisual, a la cual aludió por primera vez McLuhan en *El medio es el mensaje*, no solamente como “actividad de evasión”, sino también “de integración”.

Visto desde otra perspectiva, más allá del Habermas concentrado en la parte del mundo occidental que conoce, lo moderno, entendido como liberación respecto de una aparente opresión anterior –por ejemplo, los procesos de emancipación política en África tras la Segunda Guerra Mundial–, desarrolla un deseo de ser cada vez más moderno, cambiar, liberarse, no frenarse. En el extremo, esta actitud contiene una paradoja: rechazar lo inmediatamente antiguo (lo colonial) implica a veces refugiarse en los mitos o las costumbres de una historia anterior. Así, en algunos momentos, lo moderno, en su búsqueda liberadora, se obsesiona con la reconstrucción del pasado, la memoria, la historia como tradición y la tradición como ilusión de lo auténtico y verdadero (pienso en la Cabilia argelina y el regreso a sus usos rurales, después de haber pasado por la industrialización bajo la dominación francesa, el regreso al velo, etc.). Cabrían comparaciones con los procesos de aparición de los Estados nación europeos, pero llevaría el tiempo de otra conferencia.

Henri Lefebvre, citado por Le Goff, afirma que la modernidad es como “la sombra de la revolución, su desmenuzamiento, su caricatura”; sin embargo, esta

lectura no revolucionaria, irrespetuosa de la historia, puede ser un instrumento de adaptación al cambio, de integración. Esta modernidad entendida como instrumento, como concepto operativo, socialmente hablando, necesita de una conciencia de la aceleración de la historia y de la presión que ejercen ciertos progresos materiales sobre las mentalidades; de una base moral y racional-científica, y de un ambiente de intelectuales y tecnócratas que respalden su propia existencia y difusión. Y la arquitectura moderna forma parte de ese proceso, pero no lo abarca en su totalidad; bueno es recordarlo a la hora de deslindar responsabilidades o culpabilidades respecto de una modernidad incompleta, inacabada o, simplemente, fracasada.

Es evidente que cuando hablamos de arquitectura, la modernidad ha tenido su expresión clara en el Movimiento Moderno. Este se manifiesta en una estética característica, evocadora de los dos criterios principales que la atraviesan y la legitiman, y que pertenecen a la larga historia de la modernidad a la cual hemos hecho referencia: el avance científico y la satisfacción de las necesidades colectivas, largamente postergadas. Con unos antecedentes ingleses (la Revolución Industrial, el Crystal Palace, la crítica de Ruskin y Morris) y franceses (la Revolución de 1789), la Enciclopedia, la reforma educativa, los instrumentos de control urbano y territorial (con el gran ejemplo del París de Haussmann), el espacio privilegiado para esa arquitectura fue Alemania.

En este punto, creo importante rescatar a un autor poco leído en las escuelas de arquitectura de hoy:

Anatole Kopp, que en 1988 publica en francés un libro titulado *Quand le Moderne n'était pas un style mais une cause* ("Cuando lo moderno no era un estilo, sino una causa"), que reaccionó contra la crítica del Movimiento Moderno de raíz anglosajona, fundamentalmente norteamericana, desde la más seria y creativa (Colin Rowe) hasta la más frívola y banal, y lamentablemente más leída y traducida en España (Charles Jencks), pasando por la ironía realista de Robert Venturi. En su libro, Kopp arremetía contra los que utilizaban la demolición del conjunto de Pruitt-Igoe (nos referimos a aquel conjunto de viviendas en Saint Louis, construidas conforme a las pautas del CIAM, que fue demolido en 1972) como el signo del fracaso de la arquitectura moderna.

Con ese fácil argumento, se abrió la puerta a varias formas de extravíos posmodernos a finales de los setenta, desde las formas de exaltación demagógica del espontaneísmo, las arquitecturas sin arquitecto, el *do it yourself*, hasta la exaltación –a veces irónica y trivial– de la ciudad antigua, soslayando sus evidentes problemas de habitabilidad e higiene y su terrible pasado, de rechazo a todo nuevo progreso técnico, de renuncia al programa y al usuario (vale la pena recordar que *Ciudad collage*, de Colin Rowe y Fred Koetter, escrita en 1979, pretende ser un alegato contra la gran escala del planeamiento, visto como una consecuencia directa de la evolución del Movimiento Moderno y su inveterada fe en la ciencia y la justicia social, al que le opone una ciudad construida por fragmentos y un

arquitecto como *bricoleur*). Para Kopp, la utilización de esas realizaciones de los años cincuenta y sesenta, realizadas bajo las presiones de la posguerra y de los apetitos financieros de la especulación inmobiliaria en los Estados Unidos, modificadas a la baja en pleno proceso de construcción, no era honesta, ni esos casos eran representativos de las intenciones e ideales de la arquitectura moderna.

Dispuesto a reencontrar el espíritu del Movimiento Moderno, Kopp nos invitaba a llevar nuestra mirada al período de entreguerras, donde era posible observar procesos inseparables de un contexto histórico difícil, con un pasado, un presente y un futuro ciertamente convulso. En esos procesos, la sociedad industrial aparecía como cliente potencial de los arquitectos, no como cliente individual, sino como grupo social, ocupando un lugar preciso en una sociedad en transformación, y el arquitecto, como participante de una obra colectiva y relativamente anónima. Allí se mezclaban las necesidades más inmediatas y elementales con las utopías que alimentaron el pensamiento moderno, de Fourier a Tchernychevsky, Taut o Guinzburg.

Tras el interregno de la Primera Guerra Mundial y las fantasías expresionistas de finales de los veinte, se verían múltiples frutos en los conjuntos construidos entre 1924 y 1931 en la Alemania de Weimar, en Berlín, Frankfurt, Dresde, Hamburgo o Magdeburgo. Estos intentaban resolver el problema del alojamiento masivo, aumentar la productividad, reducir costos y tiempos, poner al servicio de la población equipamien-

tos colectivos e incorporar la naturaleza, el aire, el sol y el verde, trágicamente ausentes en las casernas de alquiler –las *Mietkasernen*– de los obreros de Berlín. De esa Berlín de piedra, esa *Steinere Berlin*, descrita por Werner Hegemann como la más grande *Mietkaserne* del mundo, con una media de 4,5 habitantes por habitación, eso sí, con esas fachadas molduradas e impecablemente alineadas sobre calles sin sol y sin luz que tanto deleitaron a los arquitectos de la Alemania imperial, como al exquisito Colin Rowe.

Ciudades jardín, *Siedlungen* y equipamientos, cocinas y lavaderos colectivos, construidos por los sindicatos y las cooperativas alemanas desde antes de 1914; la culminación del pensamiento progresista alemán que había esbozado los principios de organización de una vida política, económica y cultural diferente, libre de convenciones y abierta al porvenir. Ni Gropius, ni Taut, ni Martin Wagner, ni otros tenían como objetivo la obra de arte personal. Serían los ayuntamientos de izquierdas y los sindicatos quienes promoverían y construirían esas construcciones que querría el mundo.

Y otro tanto ocurre en el extremo soviético, donde la Revolución invadirá todos los dominios de la vida. En la base de todas las teorías arquitectónicas y artísticas de los años veinte estará la idea de la *Lebensreform*, de la “cultura del modo de vida” (Trotski). Por eso, los rusos preferirán llamarse *constructivistas*, constructores y no arquitectos, “constructores de un nuevo modo de vida”, de una nueva forma de habitar, que Guinzburg denominará *Dom Kommuna*, la casa común. No ha-

bía objetivo formal, no había búsqueda a priori de lo inédito, ni mucho menos copia de lo occidental en esos arquitectos soviéticos de la primera etapa de la Revolución. Los condensadores sociales, las casas comunes, los clubes de trabajadores, las fábricas eran los nuevos “organismos arquitectónicos”, como los denomina El Lissitzky, o lugares de las “alegrías esenciales” (*Joies essentielles*), como diría Le Corbusier, situados entre las utopías de ayer y las realidades de mañana. Kopp se pregunta cómo pueden ser ignoradas estas experiencias y reemplazadas por las que la crítica anglosajona elige para denigrar el ideal moderno. Kopp ve en estos ejemplos la prueba de la autenticidad de un modernismo visto como causa contra una modernidad narcisista, hedonista y elitista, un mero estilo.

Fue justamente cuando el epicentro de esa arquitectura moderna, tan vinculada a la acción colectiva y estatal, desapareció bajo los efectos de la crisis de 1929 y las dictaduras de Stalin, Hitler, Mussolini o Franco, que esos arquitectos tuvieron que enfrentarse al duro precio de la persecución, la ausencia de encargos, la renuncia a sus principios en aras de la supervivencia o el exilio. Paradójicamente, la exposición del *International Style* de 1932 en Nueva York actúa como difusora discreta de las formas de la arquitectura moderna europea, dejando de lado sus contenidos.

Pero, si bien la mirada de Kopp se vuelve hacia los Estados Unidos en búsqueda de unas continuidades significativas, no se interesa tanto por su difusión coleccionista sino, nuevamente, por los momentos

en que la arquitectura moderna se hace necesaria. El ejemplo más notable del libro –el más publicitado– es el del exilio de los maestros germánicos a los Estados Unidos y a la Unión Soviética. A ambos los une el mismo *Zeitgeist*: el derivado de la crisis económica y la refuncionalización del territorio, hasta entonces sin explotar, del valle del Tennessee, en América, o del río Dniéper, en la Unión Soviética. En ambos casos, los protagonistas son jóvenes y sus profesiones se confunden: poetas, fotógrafos, arquitectos, técnicos, dibujantes. Es significativo que incluso figuras ya consagradas, como Richard Neutra, aparecen participando de ese proceso, junto con personajes más jóvenes y recién llegados, como Marcel Breuer.

Pedazos vivos de la cultura técnica alemana se injertaron en esos procesos de transformación y le dieron sustento teórico; el paso siguiente sería la ocupación de las principales cátedras universitarias. Sorprende que Kopp no incorpore en su narración el caso de Frank Lloyd Wright, que, con referencias utópicas de raíces libertarias, propone la gran reforma urbana de América, encarnada por la *Broadacre City*, una propuesta que los rusos destacaron en algunas portadas moscovitas, como se demuestra en la visita de Wright de 1937.

La arquitectura moderna se fortalece y figuras centrales como Giedion o Gropius se ocupan de importantes cátedras universitarias. Puede verse cómo evolucionan los conjuntos de vivienda colectiva de la época de Roosevelt, más generosos y atentos a la expe-

riencia europea, a los de Truman o Eisenhower, donde se nota la presión especulativa. Basta comparar las *Hillside Homes* de Clarence Stein en el Bronx (1932-1935), Greenbelt en Maryland (1937) o el demolido proyecto Pruitt-Igoe (1951-1955). Si hasta 1945 todavía era posible una acción conjunta del Estado y los técnicos, a partir de ese momento la dictadura del entramado bancario e industrial determinaría el rumbo de los acontecimientos.

Se entiende así perfectamente el malestar de Kopp ante la crítica fácil y falaz de Jencks y otros, dispuestos a cualquier justificación en aras de promover una arquitectura distinta, divertida, trivial, carente de todo significado. Una serie de iniciativas privadas, como la revista *Arts & Architecture*, dirigida por John Entenza, prolongan el espíritu experimental en la década de los cincuenta.

Con un desplazamiento de diez años en términos políticos, y muchísimos más en términos económicos y culturales, el paradigma centroeuropeo encontrará cultores (Suazo, García Mercadal, Sert) y espacio para su desarrollo bajo la bandera de la República española. Son conocidos los vínculos entre arquitectura y política en la República y el GATCPAC, pero la brevedad del período nos ha dejado pocos ejemplos, a veces confundidos con la gran cantidad de literatura generada, y no siempre respetados desde el punto de vista de su conservación. Entre el edificio de la calle Muntaner construido por Sert en 1929 y las obras de la década de los treinta, se aprecia una rápida maduración cuya

puntual crónica puede seguirse en la revista *AC*, reflejo de la evolución no solamente formal sino ideológica del grupo, cada vez más orientado desde Barcelona. Vale la pena comparar los dispensarios de Sert-Torres Clavé y Subirana con el de Lubetkin y sus socios del Tecton para apreciar la variedad formal y la comunidad de intereses entre ambos grupos, desarrollados en contextos históricos muy diferentes.

Creo que, en honor a los temas de estas conferencias, conviene recordar las valiosas reflexiones sobre la arquitectura popular que aparecen en el n.º 21 (dedicado a los “Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza”) de la revista *AC*, editada a principios de 1936 y ricamente documentada –no debe sorprender: es producto de un esfuerzo del alemán Erwin Bronner. Es innegable que, con la vanguardia alemana en retirada, el número refleja la influencia de la aproximación de Le Corbusier, la única referencia moderna superviviente, tras la diáspora alemana, al mundo artesano y rural, manifestado en proyectos como la *Villa Mandrot*, la Casa Errázuriz, la *Ville-aux-Mathes* o la *Maison de Week-end* en las afueras de París, que hacen uso de soluciones como la bóveda y se expresan en materiales naturales, incorporando las texturas a la expresión arquitectónica –algo que, en el plano estilístico, sería definitivo en la obra del maestro suizo.

Pero, más allá de estos ejemplos residenciales y de su expresión plástica, conviene recordar el proyecto del *Village coopératif*, destinado a transformarse en “el organismo común regulador de la vida en el cam-

po”, transformado tras la crisis del 29. El *Village* es una composición en torno a un eje principal de una serie de edificios, entre los cuales llaman la atención los silos como referencia vertical en el paisaje y los de la cooperativa, el ayuntamiento y el club, construidos con elementos prefabricados metálicos que sostienen un sistema de bóvedas rebajadas, cubiertas de verde. Este proyecto, mostrado en el espacio dedicado a la reforma agraria en el *Pavillon des Temps Modernes* en 1937 y publicado en el volumen III de su obra completa, muestra un Le Corbusier que se coloca cerca del discurso de la arquitectura necesaria que prima en las propuestas norteamericanas o rusas del momento. Y es desde esa actitud que su influencia impregna a sus seguidores españoles, que apenas tienen tiempo de ponerla en práctica cuando sobreviene la Guerra Civil. El Pabellón de la República, una brillante combinación de un marco estructural metálico, materiales industriales y naturales, y obras de arte, pone fin a ese proceso. Unos años más tarde, la idea de moderno que nos dan las exposiciones y las revistas del régimen es bien distinta.

Siguiendo la actitud aprendida de Kopp, nos podríamos centrar en el exilio de arquitectos y técnicos españoles a México, Venezuela, Colombia, Argentina, Uruguay o Chile. En un libro en que participé recientemente, *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, tratamos el trabajo de 50 arquitectos que se trasladaron a territorios más abiertos políticamente y más permeables a la experiencia moderna. El

Brasil, la India o los estados africanos emergentes tras la descolonización registran interesantes ejemplos de arquitectura moderna en fértiles relaciones con climas y territorios nuevos. La literatura arquitectónica y técnica de las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta en América Latina y en los Estados Unidos nos presentan varios y muy interesantes ejemplos de atención a las arquitecturas y a los materiales locales, que podrían ser útiles a las reflexiones que se pretenden en este curso. Dos libros excelentes de producción norteamericana y de carácter diferente: *Brazil Builds*, de Philip Goodwin, arquitecto del MOMA, escrito con la intención de establecer un cierto vínculo entre el pasado y el presente en la cultura brasileña de ese momento, y *Tropical Architecture*, de Maxwell Fry y Jane Drew, colaboradores ingleses de Le Corbusier en Chandigarh, que propone una visión racionalizada de los proyectos y las construcciones a realizar en los nuevos territorios. Allí pueden verse proyectos modernos marcados por las limitaciones de la producción industrial, otros como abstracciones de las condiciones del paisaje y los materiales tradicionales, otros como declinaciones de los ejemplos de los maestros. Todos ellos nos demuestran la energía de esta interacción entre diferentes culturas y la capacidad discursiva de la arquitectura moderna para canalizar expresiones locales apropiadas y comunicar valores.

Para acabar, vuelvo sobre los argumentos de la convocatoria para intentar realizar una conexión con lo que se viene diciendo. En nuestro ámbito, los cambios

de los años sesenta, con la incorporación de nuevas técnicas, muestran la cara más banal de un progreso técnico mal digerido, con el consiguiente deterioro del territorio y de la vida en general. No sé si estoy de acuerdo en considerar que toda construcción moderna es arquitectura moderna, que un cobertizo para tractores levantado con urgencia está en el mismo plano que un buen proyecto de Rafael Moneo o que un molino es comparable con Santa Maria del Mar. Sí concuerdo con la sugerencia de reconocimiento de las capacidades de la tradición moderna de encontrar soluciones apropiadas. Con toda seguridad, hoy es fácil criticar ciertos aspectos del Movimiento Moderno, como la fascinación por la estética de la máquina o la afirmación simplista de que lo útil es forzosamente bello, o la reducción de la forma al cumplimiento estricto de un programa. Pero considero que hay en esa actitud un principio de autenticidad y una apuesta por un aprendizaje honesto y crítico de la tradición.

Es difícil recuperar paraísos perdidos, pero nuestra obligación como arquitectos modernos es intentar recuperar los valores del paisaje en unos términos que excedan los estándares económicos o administrativos, llámense CTE o de otra manera. Ese paisaje en el cual todavía es posible asistir a escenas de plantación, cuidado, riego y cosecha, de redes y servicios para la actividad agrícola, de complejos y tipologías edilicias de formas sencillas, colores y técnicas constructivas artesanas, es el resultado de un profundo conocimiento, adquirido a lo largo de generaciones, del contexto,

de los rasgos climáticos y del comportamiento en el tiempo de los materiales. Querer recuperarlo y descubrirlo implica buscar en ese paisaje las buenas reglas del emplazamiento y prefiguraciones de arquitectura sostenible que permitan el rápido calentamiento en invierno, el filtrado del sol en verano o la canalización de los vientos dominantes que guíen las intervenciones futuras. Querer descubrirlo significa también “hacerlo legible”, considerar la constitución psicológica y perceptiva de quienes se asomarán o trabajarán en ellos –¿cuántos habrán nacido allí?– y hacer que ese paisaje tenga un doble protagonismo, como teatro de la memoria, pero también como teatro de la profecía.

¿Proyecto inacabado, el de la modernidad arquitectónica? Quizás haya que volver a Habermas para ver que, al margen de la defensa de la modernidad, cabe indagar en sus aporías, en sus propias dificultades lógicas. Y habrá que volver al iluminismo para ver que, como consecuencia del desarrollo de la razón en tres esferas autónomas –ciencia, moralidad y arte (Max Weber)–, la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio se ha ensanchado y distanciado de la comunicación diaria –todo ello, al margen de la incidencia de la mercadotecnia, que sería otro tema. ¿Cómo revivir las intenciones del iluminismo corrigiendo sus aporías? Habermas contesta pensando, desde los problemas de la modernidad artística, que “deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la modernidad”. El camino que Habermas indica es el de la

apropiación del arte por sus “usuarios”, el arte como proceso, y no como mera recepción, desde el punto de vista de la vida, como habían indicado los surrealistas en los años treinta, a distancia de la burocracia autónoma de los críticos profesionales, simétrica a la de los rectores de la economía y de la Administración.

¿Proyecto inacabado, el de la modernidad arquitectónica? ¡Claro que no! Apenas es una parte de otra modernidad mayor: la de la realidad en que vivimos, “infestada de modernismo”. Preferimos que *inacabado* no signifique “sin terminar”, “incompleto”, sino “inacabable”, “prolongado”, en la medida que a las razones iniciales se agregan otras nuevas, que las finalidades no se consuman esencialmente nunca, que la búsqueda es infinita. Y quizás también deberíamos hablar de *proyectos*, en lugar de *proyecto*, del mismo modo que varias historias atraviesan y se entremezclan en esa modernidad y se resisten a ser resumidas en una sola.

Modernicemos la modernidad, actualicémosla en su esencia transformadora.

La arquitectura en la crisis del progreso (1930-1987)

2014

Con el siguiente texto, arranca el libro *Historia del arte y de la arquitectura moderna* (1930-1989), realizado por Fernando Álvarez Prozorovich y editado por Iniciativa Digital Politècnica. Contiene una introducción teórica, histórica e historiográfica al programa de la asignatura Historia del Arte y de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), que se desarrolla en los quince capítulos posteriores.

Pese a que “La arquitectura en la crisis del progreso” puede ser solo un título y, como tal, un instrumento de trabajo conveniente al historiador, algunas cuestiones podrían dar razón a ese título desde distintos ángulos, y asimismo justificar el pliegue que producimos alrededor de 1930 dentro de una historia de la arquitectura moderna cuyos “inicios” –nunca en singular– situamos en el mundo del siglo XIX, que por contraposición se plantea en la primera parte como el del “triunfo del progreso”.¹

1 Seguimos aquí el criterio de Jacques Le Goff en *Pensar la historia* (1991[1977]). Toni Negri, en *Fin de Siglo* (1989), se refiere al período 1930-1971 como el de la “experiencia reformista del capital”.

La denominación “Movimiento Moderno”, así como las de “modernización” o “modernidad”, utilizadas con frecuencia a modo de “grandes palabras”, de “grandes categorías”, para hablar de lo ocurrido desde mediados del siglo XIX han ido perdiendo ese carácter y –si es que en algún momento lo han tenido– su valor de definiciones.²

Marshall Berman deja claros los límites de una definición: “Ser moderno es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominado por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar y, a menudo, de destruir las comunidades, los valores, las vidas, y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar el mundo y hacerlo nuestro.” Y, más adelante, afirma: “Ser moderno es formar parte de un universo en que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire».”³ Para quien sospechara de esas “definiciones” de Berman, por su exceso de poesía o por su carácter fragmentario, vale la pena recordar otros argumentos, menos “norteamericanos”, como los de Theodor Adorno: “Lo que tiene historia carece de definición o la tiene en la crisis de sus definiciones”, o

2 Con sus *Pioneers of the Modern Movement*, en 1937 Nikolaus Pevsner establece las bases de un paradigma histórico que se confirma en las narraciones históricas posteriores y cuya validez comienza a ser cuestionada a partir de la década de los sesenta por la historiografía italiana.

3 BERMAN, Marshall (1988[1982]): *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

los de Norbert Elías cuando explica la temporalidad moderna como la que ha transformado el “reloj fisiológico” en un “reloj social”, cuya medición entraña, sin duda, una mayor dificultad.⁴

Por ello, contra la imposición de las grandes categorías historiográficas, que desde una pretendida neutralidad ideológica intentan influir sobre cualquier razonamiento crítico, preferimos emplear los términos *movimiento moderno*, *moderno*, *modernidad*, etc., como sustantivos comunes, en minúsculas y en plural.⁵ Ello nos permitirá, por un lado, disfrutar de una mayor libertad, manteniéndonos “inocentes” y alerta ante los materiales del período y, por otro, reconocer en la dialéctica entre progreso y modernidad el denominador común de ese tiempo de “larga duración” en que se inserta nuestro discurso. Un denominador común que –como veíamos anteriormente– se caracteriza por su inestabilidad – pese a sus distintas formalizaciones– y que desde su génesis se concibe como antihistórico: su modernidad se construye sobre la negación de sus

4 ELIAS, Norbert (1988[1939]): *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*.

5 En el texto introductorio de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co en *Arquitectura contemporánea*, leemos: “Términos como *movimiento moderno* o *racionalismo* se emplearán solo por antonomasia, porque estamos convencidos que esconden conceptos contradictorios con las historias que pretendemos confrontar con ellos.” TAFURI, M.; DAL CO, F. (1978[1976]): *Arquitectura contemporánea*. Y George Kubler, en su artículo titulado “What the historians can do for architects?” (1965), insiste, contra la idea del estilo o del autor, proponiendo ideas como “proceso” o “secuencia”, presentes también en su obra *The Shape of Time* (1962).

raíces.⁶ Lo “moderno” singulariza la toma de conciencia de una ruptura con el pasado de una manera más precisa que sus necesarios conceptos vecinos: “lo nuevo” y “el progreso”.⁷ Actúa, como dirá Lefebvre, “como un concepto en vías de formulación en la sociedad difiere de los fenómenos sociales, como una reflexión difiere de los hechos”.⁸ En cuanto resultado ideológico del modernismo, lo moderno es también un impulso hacia la creación de lo “no cumplido”, en una ruptura explícita con todas las ideologías y las teorías de la imitación, basadas en las referencias a lo antiguo y la tendencia al academicismo.

El “movimiento moderno”, como referencia con validez universal, como auténtico parámetro unificador de las diversas experiencias que han vivido la arquitectura y

6 Tafuri lo explica de este modo: “Fundando la antihistoria, presentando sus propias obras no tanto como antihistóricas, sino más bien como productos que superan el concepto mismo de historicidad, las vanguardias realizan el único acto históricamente legítimo para aquel tiempo.” Vid. TAFURI, Manfredo (1972[1968]): *Teorías e historia de la arquitectura*.

7 La apoteosis de la ideología del progreso se produce durante la Revolución francesa, que vincula progreso social, libertad e igualdad y pone en contacto el progreso con el pasado y con el futuro. Pero, al mismo tiempo, la Revolución se presenta como ruptura, como un comienzo absoluto: “El tiempo abre en la historia un nuevo libro, y en su nuevo camino, simple y majestuoso como la igualdad, tiene que marcar con un buril nuevo los anales de la Francia revolucionaria”, dice Charles-Gilbert Romme, miembro de la Convención Nacional, al presentar el calendario republicano, citado en BACZKO, B. (1978): *Lumières de l'utopie*: quien esté contra ella será un *réactionnaire*.

8 LEFEBVRE, Georges (1974[1971]): *El nacimiento de la historiografía moderna*.

el arte de lo que podemos considerar “nuestro tiempo”, encuentra sus definiciones fundamentales a finales de la década de los años veinte, una vez transcurrida la época de las vanguardias. En ese período, el Movimiento Moderno queda perfilado como “institución” en torno a la cual se dan las relaciones entre las obras, los artistas, sus formaciones y sus públicos, sus conflictos y sus crisis.⁹ Esa misma pluralidad significaba, a su vez, una cierta “naturalidad”, una presencia por doquier de sintagmas del *International Style*, de los “estándares”, de los signos de “lo nuevo”, de sus medios de difusión, agentes y empresas. En definitiva, una funcionalidad dentro de un sistema mayor, la máxima relación entre la obra y lo “otro” de la obra, entre el objeto y sus condiciones de existencia, de producción y de uso, entre arte y vida.¹⁰

9 Por un lado, los que se relacionan con los cambios en la actividad de los artistas: la *Villa Savoye* o el Pabellón Suizo de Le Corbusier, la *Villa Tugendhat* de Mies, los pabellones de Asplund o el concurso del Palacio de los Soviets. Por otro, los que tienen que ver con los cambios en los sistemas de convalidación, difusión o reflexión sobre lo moderno: la exposición del *International Style* en Nueva York, la fase final de la Bauhaus, las crisis soviéticas, la incipiente actividad de Le Corbusier en los CIAM, la publicación de *Précisions* (Le Corbusier), de *Trotzdem 1900-1930* (Loos), de *Architecture and Democracy* (Wright), de *Russland* o de *Neues Haus. Neue Welt* (Mendelsohn), de *Von Material zu Architektur* (Moholy Nagy), de *The Brown Decades* (Mumford) o de *Gli elementi dell'architettura funzionale* (Sartoris). Todo ello ocurre entre 1930 y 1939.

10 Aún falta completar una “historia de la cultura material” del Movimiento Moderno ¿Sabemos acaso cuantos arquitectos, técnicos, delineantes, obreros, cuantos representantes desconocidos de la (cont.) producción alemana de la década de los años veinte –en el fondo, toda una cultura técnica y artística– cruzaron el mar en barcos dife-

Pero pronto nos daremos cuenta de que el sueño “moderno” se resquebrajará. La idea de “progreso” como camino hacia un futuro radicalmente diferente que, con su imponente presencia, determina todas las acciones del presente y las ordena en una única línea continua, causal, se irá desvaneciendo. A partir de 1930 o, más aún, de 1950, solo quedarán de ella caricaturas ideologizadas pretendiendo prolongar de manera verosímil sus “promesas”, diluir los misterios: medios, normativas, razones, “ciencia” aparecerán muchas veces para sellar vacíos, ocultar discontinuidades, disimular saltos en ese “código” que, aunque más joven y con menor fuerza que el clásico en su momento, había sido aceptado como el propio de la época. Una de las consecuencias más evidente de esta teleología modernista será una visión deshistorizada de la historia, ejemplificada en la total descontextualización que viven muchos procesos en la arquitectura y el urbanismo desde 1930 hasta hoy, en que un futuro imaginario es colocado como el terreno crítico desde el cual se juzgará el presente.

Con relación a estos puntos de partida, se formulan las principales preguntas que, en cuanto que hipótesis de investigación, constituyen los contenidos del curso. ¿Cómo transitan por el mundo desde los años treinta en adelante los valores desarrollados desde mediados del XIX o, aún más, desde la Revolución francesa hasta

rentes, en camarotes de clase inferior a los de Gropius, Grosz, Mies o Breuer? ¿Es suficiente con reducir los métodos de trabajo colectivo a los de The Architects' Collaborative de Gropius?

la década de los años veinte? ¿Cómo afrontan “lo moderno”, desprovisto de la frescura de “lo nuevo” o del dinamismo del “progreso” en los tiempos que comienzan a partir de la década de los años treinta? O ¿cómo se comporta “lo moderno” ante las crisis, las guerras, las mudanzas obligadas, los cambios de escenario? Estos son algunos de los interrogantes que se plantean a lo largo del temario.

Pero, al margen de estas verificaciones, interesa preguntarse, dado que lo moderno, en cuanto ruptura, siempre es cambiante: ¿Qué será considerado “moderno” en los distintos momentos de ese tiempo? ¿Qué nuevas relaciones se establecen entre los nuevos autores –o los viejos transformados–, sus temas, sus obras, sus lenguajes, sus públicos? ¿Nos será igualmente válido utilizar categorías como “metrópolis” en 1960, o deberemos ajustar más –McLuhan mediante– la definición del “escenario” de lo moderno? ¿Cómo se producen o reproducen las nuevas obras? ¿A qué nuevas formas de arte y de arquitectura da lugar la modernización?

De Cézanne a Picasso, de Taut a Mendelsohn, de Morris a Gropius, de Vischer a Lipps, en cualquiera de sus lecturas historiográficas, la época propia había sido pensada como un período de progreso lineal e ininterrumpido. Los personajes de la modernidad pueden ser vistos hasta finales de los veinte en convivencia –incluso hostil– con los “agentes modernizadores”, definitivamente enfrentados con lo clásico como período concluido. La ideología del progreso –desde principios de siglo– opera un cambio de escenario fundamentado

en las propuestas de racionalización-sistematización del trabajo y la sociedad, siguiendo los caminos marcados por las doctrinas de Taylor y de Ford.

El progreso como evolución indefinida es un valor ampliamente reconocido, que reúne las parejas inseparables de “civilización y progreso”, “libertad y progreso”, “democracia y progreso”; en definitiva, el progreso de la Razón y la Virtud, identificado con el de la Ciencia y la Técnica que había soñado la Revolución francesa. Como manifestación de la hegemonía de unas clases sobre otras, de unas naciones sobre otras, el progreso muestra su otra cara en la Guerra de 1914, y, a pesar de ello, el mito de la “última vez” mantiene vigente la fe en sus bondades.

Alemania es el paradigma de este verdadero comienzo del siglo xx. Los restos de historicismo y clasicismo que se demoran en la Werkbund, los intentos por singularizar el aura de la mercancía, la simulación de una síntesis *Stil-Form-valor-verdad*, la vieja ciudad-*Gemeinschaft*, todo ese “drama musical wagneriano” denunciado en su momento por Loos, se convierten durante la primera posguerra en mera prehistoria de la *Zivilisation*, de la *Mechanisierung*, de la nueva *Seele* (“alma”) alemana, única capaz de encarnar la autoridad de la nueva *Kultur* alemana de Rathenau en adelante, y proyectarla planetariamente.

En arquitectura, ya sabemos que –pasados los Behrens, Poelzig o Taut– a eso se le llamará *Baukunst*, y Bauhaus la organización capaz de reproducirla desde la pedagogía, y la Frankfurt de Ernst May será su

modelo de *Stadt*. El *Sozialismus* constituirá en toda Europa uno de los ejes de este intento de superar el liberalismo burgués, manchesteriano, y *Deutschland über Alles* será el otro eje, que emergerá en la Alemania posterior a la República de Weimar, herida de muerte tras las elecciones de 1930.

Tras la crisis de 1929, en los Estados Unidos de América la ideología del progreso indefinido sufre un duro golpe, que fuerza un cambio de dirección. Las soluciones que traerá Roosevelt para los millones de víctimas hundidas en la miseria y la desesperación no serán muy diferentes –aunque democrático-parlamentarias– a las alemanas: la anterior hegemonía de la esfera de la producción pasará más que nunca a la política, cuya expresión fundamental será el *New Deal*, “regeneradora” mezcla de Providencia y Policía.

El realismo áspero y pastoral de John Steinbeck en *Las uvas de la ira* o las pinturas de Ben Shahn son la cara americana de la exquisita melancolía austríaca de Joseph Roth en *Fuga sin fin*; todas proceden de las condiciones del mundo de los años treinta: el exilio interior del judío europeo; el exilio forzado del granjero del Middle West americano. Resumiéndolos a todos, Charles Nicolle sentencia el progreso “como un río que arrastra consigo sus dos orillas”.¹¹

11 Entre 1929 y 1939, tanto en el mundo europeo como en el americano, abundan las reacciones contra la ideología del progreso, en primer lugar, entre sus cultores, de Charles Nicolle a Alexis Carrel. *Vid.* CARREL, Alexis (1935): *L'homme, cet inconnu*. DUHAMEL, Georges (1933): *L'Humaniste et l'automate*.

Pero también es precisamente 1929 la fecha del lanzamiento del I Plan Quinquenal soviético, que iniciará la hegemonía del totalitarismo de Stalin, abriendo paso a nuevas errancias, a campos de trabajo o sitios de promisión. El mundo de comienzos de la década de los treinta es un territorio de nómadas –nunca mejor dicho, tratándose de estos dos gigantescos procesos de la humanidad– de paso hacia otros más “radiantes”, igualitarios, democráticos, nuevamente futuros.¹²

Anatole Kopp ha identificado el sentido de la tensión que se da entre los procesos que coexisten durante la década de los treinta. Por un lado, el producido como culminación del esfuerzo colectivo –pero elitista y nada anónimo– del Movimiento Moderno en torno a la “casa”, sintetizado en la modelística racionalista. Por otro, el que generó el exilio –anónimo y masivo– dentro de y hacia los Estados Unidos del *New Deal* o la Unión Soviética de los primeros planes quinquenales. ¿No son las primeras casas de Kahn, de Neutra, de Breuer –exiliados que proyectan para otros exiliados– para la Tennessee Valley Authority un híbrido entre el *Existenzminimum* y la cabaña –incluso carromato– de madera? Pero, al mismo tiempo, ¿no anuncian la “supra-

12 Todo lo concerniente al nomadismo es utilizado negativamente por los enemigos de la arquitectura moderna. Son conocidas las imágenes de la *Weisenhof*, caricaturizada como una aldea árabe. Paul Schultze-Naumburg publicará en 1927 *ABC des Bauens*, donde acusa a quienes utilizan tejados planos de negar la historia y la tradición germánica, y justamente Emile Hogg, uno de sus discípulos, acusará a los “arquitectos del bolchevismo” de conducir a una arquitectura “nómada”, desarraigada, proletarizante.

funcionalidad” palpable en los *devices* tecnológicos y los materiales de vanguardia de Neutra, una superación de las coherencias abstracto-esencialistas del racionalismo?

Luego, *wachsende Haus, wachsende Stadt, wachsendes Land*, pero en otros escenarios: en la URSS, en los Estados Unidos, y ya no en la Alemania en que Martin Wagner quería todavía soñar –esperanzado quizás en una izquierda nacional-socialista, más allá de la disolución del Parlamento en 1930.¹³ Pero, ya adentrados en el período estalinista, la reedición del enfrentamiento entre *das Haus y die Wohnmaschine*, que ya había tenido lugar en la Alemania hitleriana, hunde los sueños de quienes habían imaginado que la Unión Soviética sería la verdadera patria de la arquitectura moderna. Y, con la excepción de Lurçat –sumiso ante “la crítica de las masas”, fiel a la teorización de Lukács–, el peregrinaje no acabará allí para May o Meyer.¹⁴

13 Oportunidades ambas para la aplicación de la teoría de la intervención del Estado en la planificación, prólogo del Estado empresario. Como Rathenau en la Alemania de entreguerras o Keynes en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, las experiencias de Geddes y Unwin pasan a la actividad de la Regional Planning Association of America, se reelaboran durante el *New Deal* de Roosevelt y en la organización de las ciudades soviéticas de los primeros planes quinquenales, para volver a aparecer en la *Urban Renewal* de la época de Kennedy.

14 La relación de Le Corbusier con la URSS se desarrolla en tres momentos fundamentales: los que conciernen a los problemas urbanos y de equipamiento territorial, el del Tsentrosoyuz (1928-1934) y el concurso del Palacio de los Soviets (1933); todos ellos acaban en frustración. Paradójicamente, Albert Kahn, el gran constructor de fábricas de Detroit, será el arquitecto extranjero que construirá más obras en la URSS.

Es precisamente esa característica común –la movilidad no ya solo de las cosas (algo que podía inquietar a von Hofmannsthal), sino la de los propios protagonistas y autores– la que no permite fáciles unificaciones ni rápidos razonamientos causales. Desde principios de los treinta hasta el final de la Guerra, cualquier explicación especular se hace trizas, o el espejo en el cual mirarse está ya roto. ¿Cómo unir en un solo relato a Max Ernst o Wright en la desértica Arizona, a Eisenstein o a Hannes Meyer en México, a Louis Kahn o a Marcel Breuer en el valle del Tennessee, a Rudolph Schindler o Richard Neutra en un Los Ángeles de 30.000 habitantes, a Aalto en la deshabitada Finlandia o a Lubetkin en los zoológicos de Inglaterra, a Sert en Harvard, a Reidy en el metropolitano Río de Janeiro o a Bonet en el solitario Uruguay, a Le Corbusier sobrevolando grandes ríos sudamericanos, cadenas montañosas asiáticas o costas africanas? ¿Dónde situar las resonancias emersonianas de la *Broadacre City* o incluso las de las reflexiones de Martin Wagner en *Das wachsende Haus* (1932)? ¿Cómo explicar, cómo dar forma, a un mundo que se exilia o se asesina? ¿En qué contexto entender el paso del “montaje de fragmentos” del Melnikov del Pabellón de 1925 al “montaje de símbolos” del Palacio de los Soviets de 1933?

De 1930 en adelante, los autores y las obras nos llegan como relámpagos, movedizos, tráfugas, incluso excepcionales, luego –y quizás deberíamos decir, por fortuna– difíciles de integrar en algún “botín cultural”. Y, aunque algunas características hagan pensar en

continuidades, el cambio de escenario marcará todo el período. Es a partir de la conclusión de su período “heroico” cuando se expresan bajo el sistema formal del Movimiento Moderno unas actividades correspondientes a distintos saberes, a modos de producción intelectual en que las elecciones del proyecto están siendo cada vez más condicionadas por esa “organización” del trabajo que Benjamin había sintetizado como “la pérdida del aura”. La resistencia a esa “pérdida” o, mejor dicho, “el desplazamiento hacia adelante de los bordes del ser”¹⁵ que encarna la obra de Le Corbusier desde 1930 en adelante, servirá para justificar lo dicho y como uno de los ejes principales para este programa que se inicia con *Précisions*.

En un arte tan norteamericano como el musical –*La Calle 42*, de Busby Berkeley, por ejemplo–, parecen recrearse los sueños de las vanguardias históricas, de Appia a Schlemmer: la coralidad es el protagonista absoluto. Pero el camuflaje de las bailarinas ha cambiado: su máscara son los rascacielos de Nueva York que invitan a entrar en una fiesta a los prófugos de la Depresión. En ese espectáculo –evidentemente

15 *Véase Vid.* BENJAMIN, Walter (1936): *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, y NEGRI, Toni (1989): *Fin de siglo* (1989). Citamos a este último: “‘Para definir lo sucedido en ese período y en ese marco, nos podemos referir a un pasaje que, hipotéticamente, alude, o, mejor, establece las características generales del siglo: transformación radical, conquista de una nueva realidad, más allá de la crisis capitalista, desplazando hacia adelante el borde del ser. Tal vez, pues, tenemos por fin un elemento de definición del siglo. Este momento es aquel que va de la crisis del 29 a la puesta en marcha de las políticas del reformismo capitalista.’”

político— lo que predomina es el universo simbólico sobre el montaje y la narración sobre el artificio. La narración mítica y no el montaje cubista es el procedimiento que acompaña las obras del Picasso de Boisgeloup.¹⁶ Y es justamente ese Picasso, el de las figuras fósiles de la serie de Dinard, capaces de saltar de la mansedumbre a la furia, *Los bañistas* o el *Guernica* (ambos de 1937), sobre el que Eisenstein vuelve sus ojos, cuando él mismo pasa del “montaje de atracciones”, del “montaje temporal” de *La huelga* (1924) o de *El acorazado Potemkin* (1925) al “montaje espacial”, a la narración en ¡Que viva México! o *Iván el terrible* (posteriores a 1930).

Esta nueva sensibilidad prepara un regreso de “lo Otro” en el arte: *Afrique, Mexique, Océanie*, son algunas de las palabras que suenan en las revistas *Minotaure* o *Documents*. En sus artículos, no hay rastros de una idea de progreso como necesidad saludable —y aún menos de una ideología de progreso desde la cual Europa, desde Darwin y Spencer, confundía la civilización con su civilización—, sino interés por el

16 De manera excesivamente simple, Tafuri ha visto una “inevitable escalinata” hollywoodiana, pura ascensión en el dispositivo escenográfico. ¿Por qué no ver algún parentesco con los movimientos inútiles de Kérenski en *Octubre* o con los del camarero servil en *La huelga*? Preferimos pensar en algo más antiguo, un efecto de perspectiva significando lo que se aleja, lo que nos abandona, y que, deformado, se hace recuerdo, caricatura. O lo que no nos lleva a ninguna parte, como las rampas de Lubetkin en la *Penguin Pool* del zoológico de Londres, otra obra de 1933.

mito.¹⁷ La valoración del arte como “revolucionario” pasa, por momentos, a desempeñar la misma función en los discursos del arte moderno que el descubrimiento de la significación formal por la crítica de las décadas anteriores. Ello hace que el arte se aleje de la autonomía relativa de que había gozado hasta ese momento, buscando al mismo tiempo una vía de salida a los permanentes esfuerzos de reducir el salto entre el objeto de arte y sus condiciones de existencia, de producción, de uso. ¿Qué había que investigar sobre el carácter ético y político de la cultura moderna a través del diagnóstico de sus formas artísticas? Pregunta urgente y compleja. Urgente por la prevalencia de lo revolucionario como un valor para el arte y por el sentido de inminencia e impredecibilidad del cambio. Pero, pese a que la Revolución rusa había contribuido a dar un nuevo impulso a las esperanzas

17 Además de las referencias a Picasso y el inconsciente colectivo que hace Jung, es bastante elocuente la presencia mítica del toro: en la *Minotauromaquia* de Picasso; en la elección del nombre de la revista *Minotaure*, en cuyo n° 7 aparece la foto de Man Ray de un torso que, ambiguamente, es a la vez la testa de un toro, o en las pinturas de Le Corbusier a partir de 1945. Dentro de este proceso, en 1941 podemos encontrar en el mismo barco, zarpando desde Marsella hacia el Caribe, a André Breton, Wifredo Lam, Fritz Lang, Víctor Serge y Lévi-Strauss, entre otros. Y veremos a otros personajes esenciales para nuestro relato en ese trance: Nabokov, Brecht, Grosz..., la lista es interminable. Por fortuna, de esta nueva irradiación sobre lo moderno comienzan a existir interesantes trabajos, todavía escasos en nuestra área lingüística. *Vid.*, también, CONRAD, Peter (1998): “Amériques, Amerika”, en *Modern Times, Modern Places. Life and Art in 20th Century*, Londres: Thames & Hudson.

de “progreso”, los relatos de los viajeros que volvían de la URSS, como *Retour de l’U.R.S.S.*, de André Gide (1936), y los rumores sobre los procesos estalinistas –la propia desaparición física de artistas, arquitectos y técnicos revolucionarios– no tardaron en amortiguar el entusiasmo, y la idea de “una arquitectura que no es estilo, sino bandera”. La actividad artística y arquitectónica de la época queda afectada por esas paradojas: las corrientes artísticas (abstracción, realismo y surrealismo, etc.) o las formaciones del Movimiento Moderno (CIAM, MIAR, GATEPAC, Tecton) están marcadas por igual por las llamadas contra el fascismo, por la decepción frente al estalinismo, por la ausencia de una comunicación sistemática –salvo casos excepcionales– entre los artistas y el poder.¹⁸ Cuando, en ese marco, el proyecto moderno comienza a difundirse, Philip Johnson y Henry-

18 Las ideologías actúan siempre “en franjas” que se entretajan. En un plano menos “lingüístico” que el del arte, es típico el caso de la ideología antiurbana que, con la obra de Geddes y Unwin y su influencia en los filones del conservacionismo y el regionalismo norteamericanos de los años veinte, asume connotaciones inéditas y es el fundamento de las técnicas modernas del *planning*. Lewis Mumford es un buen ejemplo de esa convivencia: su polémica contra el *International Style* en defensa de un *Bay Region Style*, inspirado en una línea que va de Maybeck a Wurster, recuerda la posición de Tessenow o a un insuficientemente estudiado Werner Hegemann, cuyo recuerdo en los Estados Unidos se prolonga bastante más allá de su muerte en 1936. En los textos de Giedion (*The New Regionalism*, 1954) o Gropius (*Eight Steps Toward a Solid Architecture*), puede verse una confluencia de intereses. Y también en la combinación de modernidad y *Englishness* que rezuma, a finales de los años cuarenta –interesada por el proceso del neoe empirismo sueco– la *Architectural Review* y que puede sintetizarse en los términos *townscape* y *sharawaggi*.

Russell Hitchcock (1932), por un lado, y Giedion (1941), por otro, construyen su historia desde afuera, presentándolo como un ciclo unitario de forma similar a la del proyecto clásico, reiniciando una nueva construcción historicista.¹⁹ Pero ni esas ni las explicaciones consoladoras y evolutivas de Giedion en *Space, Time and Architecture* alcanzan ya a disimular la diferencia entre su mundo y el de Behne, Platz o Taut: su operatividad ingenua y apasionada no oculta los límites de una reducción a una improbable “coherencia” en la actividad de los “maestros”, a quienes intentaba situar al margen del desorden irreductible de los hechos y de su propia obra, cada vez más divergente, cada vez más alejada de un único centro de referencia. En las declaraciones finales de los CIAM de Frankfurt (1929) y Atenas (1933), antes y después de 1930, ya se anuncian esas divergencias.

Las obras elegidas por Henry-Russell Hitchcock en la introducción a *Built in USA 1932-1944*: el edificio de administración de la S. C. Johnson & Son en Racine, de Frank Lloyd Wright (1936-1939); el Pabellón del Brasil en la Exposición Internacional de

19 Vale la pena recordar los “principios generales” que, según Argan, subyacen en la arquitectura moderna, desarrollada ya mundialmente: 1) la prioridad de la planificación urbanística sobre la proyección arquitectónica; 2) la máxima economía en el uso del suelo y en la construcción; 3) la racionalidad rigurosa de las formas arquitectónicas; 4) el recurso sistemático a la tecnología industrial, a la estandarización y a la industrialización, en general; 5) la concepción de la arquitectura como factor condicionante del progreso social y de la educación democrática de la comunidad.

Nueva York, de Costa-Niemeyer (1939), y los proyectos de Le Corbusier en la URSS, obligan a Giedion a nuevas formulaciones en torno al tema de la “monumentalidad”, que hasta ese momento había rechazado sistemáticamente, como ajeno al sentido del Movimiento Moderno. Los autores que aparecen en el libro de Hitchcock, así como la actividad de los restos del naufragio alemán: Gropius en Harvard, Mies en el IIT, Moholy Nagy en la New Bauhaus de Chicago o Josef Albers en el Black Mountain College, permiten hablar de un traslado de la experiencia europea en vivo –con lo que ello tiene de intercambio, de selección y de conflicto–, más que de meras “influencias”.²⁰ Cuando Mies van der Rohe deja Europa, con 51 años, para ocupar su cargo de director del Armour Institute of Technology de Chicago, su filosofía de la arquitectura (*Baukunst*), influida por sus lecturas de Guardini, Schwarz y Dessauer, está ya madura, pero este no es el caso de Albers o de Breuer en arquitectura o de Arshile Gorky o De Kooning en pintura, o de todos los que no accedieron a puestos de importancia en la docencia universitaria, pero que forman parte del “proyecto moderno” europeo trasladado a América, y más aún

20 Es importante reconocer la línea de pensamiento que hay entre Moholy Nagy (*The New Vision*, traducción de *Von Material zu Architektur*, 1929, y *Vision in Motion*, 1946) y el de su compatriota György Kepes (*Language of Vision*, 1944), el de Rudolf Arnheim o el de Josef Albers dentro de la reflexión sobre el arte moderno y la imaginación en los años cuarenta y cincuenta. Es interesante comparar estas actividades con las de la Escuela de Ulm, bajo la dirección de Max Bill (1955-1957) y Tomás Maldonado (1957-1968).

cuando se comprueba que la que en algún momento había sido considerada la patria natural de lo “moderno” –la Unión Soviética– se cierra definitivamente.²¹

Argan lo explica así al hablar de “la crisis del arte como experiencia europea”: “Husserl [...] veía inevitable, pocos años antes de la Segunda Guerra Mundial, la crisis [...] del sistema cultural basado en la racionalidad y, naturalmente, en la conciencia de sus límites y en la complementariedad natural de la imaginación y la fantasía (el arte) respecto de la lógica (la ciencia). Por el contrario, la cultura norteamericana ignora esta proporcionalidad básica: la ciencia no es una actividad que esté en contradicción con una cultura fundamentalmente humanística, y nada limita su progreso [...]. En todo caso, el problema no nace antes (de realizar la obra), sino después, pues solo más tarde se puede preguntar, si se quiere, para qué sirve o qué significa la creación del artista.”²² Argan nos recuerda a Camus en su primera visita a Nueva York en 1946, cuando, a la vista de las grandes moles edificadas, remarca que

21 Solo desde esa formación puede entenderse la posición que Mies adopta frente a la ideología del progreso de raíz positivista y las expresiones estilísticas que lo rodean, su laconismo (“*Bilde, Künstler, rede nicht*”, decía Schwarz –y también Berlage– citando a Goethe).

El prudente distanciamiento que Konrad Wachsmann adopta respecto de Buckminster Fuller se aproxima a la posición de Mies: “Los objetivos de época serán servidos por el diseñador universal, el cual, como el diseñador industrial, usará la industria como una herramienta compleja. La línea de frontera entre producto, elemento constructivo y estructura se irá diluyendo hasta desaparecer” (*Wendepunkt im Bauen*, 1961).

22 ARGAN, Giulio Carlo (1991): “La crisis del arte como ciencia europea”, en *El arte moderno* (1991).

“el corazón tiembla frente a tan admirable inhumanidad”. El historiador italiano parece entender lo que pasa en América, pero, sin embargo, en Europa reacciona contra el viraje “irracional” de Le Corbusier en Ronchamp, sin ver que la prestigiosa Escuela de Ulm, bajo la dirección de Max Bill, heredera de la Bauhaus y víctima de su persistencia en la racionalización y metodización del objeto con que él coincidía, iniciaba una larga crisis en 1957, que culminaría significativamente en 1968.²³

La Segunda Guerra Mundial demostró que el *ethos* racionalista, basado en la ideología del progreso, en la determinación funcional y en el avance tecnológico, no había podido garantizar los valores humanos más elementales –basta con recordar los genocidios realizados conforme a una precisa planificación a gran escala o la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima y Nagasaki– ante una guerra que se presentaba como

23 Véase, además, su escrito polemizando con Rogers: “Contro Ronchamp”, en *Casabella-Continuità*, enero-febrero de 1956. Fiel a Croce, Argan rechazaba extender el juicio sobre el fallo del racionalismo como ideología a sus aportes estéticos y técnicos –“la gran herencia”– anticipando un argumento que Jürgen Habermas plantearía 23 años después en *La Modernité, un projet inachevé*.

De otro modo, Argan, arremetiendo contra un dogmatismo reductivo y contra las extrapolaciones de los métodos y de los conceptos aplicados para analizar otras épocas, dice: «Ya no podemos decir con seguridad que el concepto de espacio en la arquitectura de Wright, o de Le Corbusier, o de Gropius, o de Aalto, sea “el concepto de espacio de nuestro tiempo”, mientras que con una notable aproximación podríamos afirmar que el concepto espacial de Brunelleschi es “el concepto de espacio de principios del 400”.»

expresión culminante de la destrucción sistemática y organizada del hacer-para-destruir, de lo que posteriormente Henri Lefebvre llamará, no sin ironía, “la obsolescencia planificada”.

Pese a que las doctrinas heredadas comenzaron a ser revisadas, la orientación positivista se mantuvo más allá de 1945, concentrada –ante los apremios de la reconstrucción y las necesidades de vivienda– en la estandarización, el planeamiento científico y las nuevas tecnologías.²⁴ En Marsella, Le Corbusier todavía pudo anclar el paquebote de la *Unité d’habitation*, emblema supremo de su “antigua” estética urbana (1947-1953). Antigua en cuanto vinculada al racionalismo iluminista y porque los textos sobre *L’espace indicible* de la misma época traducen objetivos más trascendentes, coincidentes con los de Barthes, Bachelard o el propio Heidegger.²⁵

24 En el fondo, la Guerra había sido pura planificación funcional y organización industrial. No es casual que, en 1943, una década después del IV CIAM, se publique la Carta de Atenas o *Sur les 4 routes*, instando a aprovechar las “inmensas posibilidades en una alianza entre planificadores y la industria”. Basta con repasar el tomo IV de la *Cŕuvre Complète* para confirmar los esfuerzos del maestro suizo en ASCORAL, pero también los casos de Marcel Lods y Jean Prouvé, apoyados por Eugène Claudius-Petit, ministro francés de la Reconstrucción. Los proyectos de “Bucky” Fuller para transformar la industria de guerra en industria de la construcción del futuro, los programas para “La casa del soldado que vuelve de la guerra”, los de las *Case Study Houses* de John Entenza, son representativos de esa línea en los Estados Unidos.

25 Las fechas son significativas: *L’espace indicible* (Le Corbusier, 1946); *La Terre et les rêveries du repos* (Gaston Bachelard, 1948); *Bauen, Leben, Denken* (Martin Heidegger, 1951). Este último texto es pre-

En ese marco, y cuando el *New Deal* agoniza en unos Estados Unidos debilitados por las deudas de la guerra, el Estado comienza a abandonar proyectos o a rechazar las propuestas más utópicas (como la de Wright en 1943 para construir su sueño para las clases medias suburbana –la *Broadacre City*– a lo largo y ancho del país) y cede su iniciativa a una industria cada vez más autónoma, lo cual provoca un rápido crecimiento de las periferias urbanas, un proceso en el cual un simplificado *International Style* se presentará como el más disponible a gran escala.²⁶

sentado en las reuniones que congregan en Darmstadt a Heidegger, Ortega y Gasset, Otto Bartning, Paul Bonatz, Ernst Neufert, Richard Riemerschmid, Wilhelm Kreis y Rudolf Schwarz para debatir sobre la “deshumanización del arte” –la “pérdida del centro”, diría Sedlmayr en 1948– en una línea que intenta poner a salvo la tradición de la “auténtica” cultura alemana de la debacle nazi. Schwarz, un exalumno de Poelzig, había sido un activo miembro de los movimientos juveniles católicos orientados por el filósofo y teólogo Romano Guardini, que permanece en Alemania durante la guerra. Los escritos de Guardini (*Briefe vom Comer See*, 1927) y de Schwarz (*Wegweisung der Technik*, 1951) afirmaban el potencial de la tecnología como una “archiproducción”, pero advertían sobre la necesidad de controlarla. En este mundo, habría que situar un filón cultural prácticamente olvidado: el que encarna Moore, proveniente de la raíz iluminista inglesa. El tema de lo continuo presente en su escultura, entendido como devenir o crecer de lo orgánico, se encontraba ya en las líneas curvas u onduladas de Hogarth o en la relación cíclica entre cosas y espacio que hay en Turner, y remite a un estado de armonía entre el hombre y la naturaleza muy próximo al que Le Corbusier sugiere en *L'espace indicible*.

26 El “*better living through technology*” de las clases medias americanas, la globalización de la información y de las comunicaciones y la movilidad han sido opuestos, ingenua o morbosamente, a las relaciones entre la arquitectura y la sociedad europea de los años veinte. El he-

Una auténtica arquitectura de la burocracia se pone en pie en América del Norte, en Europa y también en Asia y en América del Sur. Desprovistos de la calidad, trágicamente consciente de sí, de un Mies atemporal, los desnudos paralelepípedos de vidrio de la arquitectura del SOM o de Bunschaft en América, o los de Jacobsen o Eiermann en Europa, acentúan el acuerdo entre la gran industria y los nuevos instrumentos de proyectación. La vieja consigna “*Form follows function*” devendrá flexibilidad anónima, y la planta libre, mero planeamiento modular. Frente a este panorama, las neomonumentalidades de Nowicki, Nervi, Morandi, Yamasaki y otros aparecen como las defensoras del lenguaje.²⁷

Las reflexiones de Giedion en los años de la guerra sobre la compatibilidad entre monumentalidad, democracia y arquitectura moderna llevaban un se-

cho de que los Estados Unidos llegaran antes que Alemania a la *Zivilisation* no puede ocultar las referencias comunes a ambos procesos: el *Existenzminimum*, como bien advertían los nazis, no era el domicilio definitivo del hombre moderno. Las intervenciones de Neutra, Breuer y Gropius en la configuración del nuevo ambiente americano así lo demuestra, curiosamente, solo afectada por los comités de McCarthy. Tampoco lo era la metrópoli, reducida a la escala de un nudo histórico en el camino de lo que McLuhan describiría años más tarde como *The Global Village* (1964), pero que los escritos y la obra de Victor Gruen habían anticipado. No solo son anglosajones los autores interesados en esa “prosperidad”: *vid.* FOURASTIÉ, Jean (1949): *Le grand espoir du xx^e siècle* (1949) y *Machinisme et bien-être* (1950).

27 Recuérdese el extraordinario texto de Matthew Nowicki, “Origins and Trends in Modern Architecture”, publicado póstumamente en MUMFORD, Lewis (1952): *Roots of Contemporary Architecture*.

llo rooseveltiano y una intención de apartar algo de la arquitectura del mercado implacable. El final de la guerra y el espíritu de magnanimidad internacionalista que rodea la creación de la ONU²⁸ no hacen más que aumentar aquel espíritu, que no tarda en manifestarse en una serie de proyectos “modernos” fuera de los límites habituales hasta 1930.²⁹ La aspiración a la modernidad como elemento constitutivo del Nuevo Mundo en su ilusión de mayor independencia, la ausencia de una tradición previa a la cual oponerse, la necesidad de símbolos tras los cuales encolumnar a poblaciones inmigrantes –en algunos casos, europeos exiliados–, las relaciones entre la arquitectura moderna, el gusto altoburgués y los procesos populistas hacen salir la arquitectura moderna de su ámbito “occidental” más estable. Niemeyer en Brasil, Le Corbusier en la India o Kahn en Bangladés son los ejemplos paradigmáticos de esta renovación –que al-

28 El episodio del concurso del edificio de la ONU y su ejecución final por Harrison & Abramovitz se inserta en el proceso descrito.

29 La reanudación de las reuniones del CIAM en Bridgwater (1947) está impregnada de ese espíritu, al tiempo que crece el disenso interno, encabezado por el grupo holandés, en torno al tema de la imaginación, el medio ambiente y la tecnología moderna, y por el nuevo rumbo de la obra de Le Corbusier. En el encuentro de Hoddesdon (1951), se agrega la discusión sobre los trabajos y las necesidades de la posguerra, en especial el tema del “corazón de la ciudad” y la interpretación de Le Corbusier en torno al problema de la monumentalidad: la síntesis de las artes.

gunos ven, en un principio, como una salvación— del proyecto moderno.³⁰

Pero la posguerra incorpora otros intereses, especialmente en el ámbito europeo: las ideas de “crecimiento” —“evolución”, en el lenguaje de los ideólogos del progreso, en su mayor parte economistas—, informan de un interés por lo biológico como metáfora correctora. Su traslado “positivo” a la arquitectura, aunque nada lineal, no se hace esperar: el *Modulor* de Le Corbusier, los argumentos “ecológicos” —lentos de contradicciones poscoloniales— de Neutra en *Survival Through Design* o de Fry y Drew en *Tropical Architecture*, los proyectos de Louis Kahn,³¹ el antiurbanismo de Scharoun, el determinismo biológico de Moholy Nagy y sus herederos, o la idea de “crecimiento y cambio” en los proyectos del Team X —Van Eyck en especial— reflejan las distintas articulaciones de esas

30 Las clásicas extrapolaciones de esos modelos en la América del Sur de la posguerra parten de un grave error histórico: el de no entender que difícilmente el fascismo —al menos el italiano o el alemán— perdedor en la guerra podría interesar como modelo frente a la triunfante combinación de providencia y policía que encarna el *New Deal*. Vale la pena recordar quiénes son los primeros en teorizar acerca de esa arquitectura, al margen de los propios brasileños: Alvar Aalto, Stamo Papadaki, Philip Goodwin, Henry-Russell Hitchcock. En “The International Style Twenty Years After” (1951), este último relee críticamente los puntos de vista de la exposición del año 1932, anuncia el cierre histórico de un ciclo que ha generado su propia “academia” y una mayor diversidad, que no “perderá contacto con el *International Style*, si este es interpretado tan ampliamente como se pretendía en 1932”.

31 Época de su asociación con Anne G. Tyng —ávida lectora de *On Growth and Form*, de D’Arcy W. Thompson (1944)—, Fuller o Le Ricolais y de su frecuente aparición en la revista *Perspecta*.

búsquedas,³² al tiempo que permiten la consolidación de sus alternativas y de formaciones más “ideológicas”, las más conscientes de los cambios ocurridos.

Por otro lado, la nostalgia de Gaston Bachelard en *La Poétique de l'espace* (1958), en parte enraizada en Heidegger, aboga por una casa como envoltorio, como retiro, como centro de la vida, como condición para la existencia del alma, frente a la desmesura de la gran ciudad. Su reacción es paralela a los ataques que Jane Jacobs en *The Death and Life of Great American Cities* (1961) y Lewis Mumford desde el *New Yorker* –aunque opuestos– dirigen sobre la *urban renewal* del *common sense*, encabezado por el *Public Works Commissioner* de Nueva York, Robert Moses.³³

Signos del final del Plan Marshall y del *welfare state* de posguerra, dos exposiciones europeas refundan el romance europeo con los Estados Unidos. La primera es la que miembros del Independent Group organizan en Londres: “*This is tomorrow*” (1956), fantásticamente explicada en el *collage* de Hamilton: *Just what is it*

32 Durante el CIAM IX, reunido en Aix-en-Provence (1953) y el CIAM X, en Dubrovnik, ya sin la asistencia de Le Corbusier (1958), se opera la crisis final tras la reunión de Oterloo, hegemonizada por el Team X. Es importante recordar la posición de Argan en ese momento. Vid. ARGAN, Giulio Carlo (1965): *Progetto e destino: Saggi di arte e di letteratura*.

33 Véase también la nota 13. De manera paralela, Ernesto Nathan Rogers introduce el concepto de “preexistencia ambiental”, cuyo ejemplo más desafiante es la Torre Velasca (Milán, 1950-1957), severamente atacado por los Smithsons en Oterloo y en relación ambigua con la erupción ecléctica y *neoliberty* que domina el ambiente italiano de los sesenta.

that makes today's homes so different, so appealing? La exposición anticipa al pop, basado en una identificación de la tecnología con la libertad, contra el puritanismo moderno, contra el sentimentalismo del *welfare state*.³⁴ La segunda es la Interbau de Berlín (1957), cuyos objetivos más “profesionales”, incluso claramente políticos –actúa como la “alternativa occidental” a la Stalinallee del Berlín comunista– no ocultan los ecos de la primera en la cubierta del catálogo: *Wir wohnen gern modern*.³⁵ Pese a este triunfo de la arquitectura moderna dentro de un proceso racionalizador, la crisis del CIAM es imparable y solo puede ocurrir en el marco de una completa institucionalización de la cultura arquitectónica moderna o, mejor dicho, contra ella, en cuanto puro pragmatismo alejado ya de compromisos teóricos o sociales y como constitución de una nueva opción.

La aparición o la transformación radical de una serie de revistas como *Casabella-continuità*, *Le Carré Bleu*, *Forum*, *Metabolism*, *Archigram* o *Internationale*

34 El Independent Group se forma en una típica institución del *welfare* cultural inglés, el Institute of Contemporary Arts, y su actividad permanece estrechamente vinculada a la *Architectural Review*, editada por Reyner Banham. Entre los miembros del grupo, están los Smithson, James Stirling, John McHale, Peter Carter, John Voelker, Richard Hamilton, Nigel Henderson y William Turnbull.

35 Brillante ejemplo de su generación, siguiendo el camino de Grosz o Hesse antes que él. Wim Wenders –nacido en Düsseldorf en 1945– crecerá bajo este mundo alemán ansioso de América que dará frutos importantes. Recuérdese como dos caras de una misma personalidad *Paris, Texas*, ambientada en *Kings of America* y *Kings of the Road*...

Situationniste, más o menos orgánicas en el surgimiento de nuevas formaciones, habla de un intento de recuperación de “lo moderno como causa”, de un regreso al espíritu de estar yendo *vers une architecture*, y no de estar ya en ella.³⁶ Los Smithson transitan imperceptiblemente de lo popular al pop, para el cual el ámbito inglés y su *welfare state* están afinados, y su gusto por la inmediatez empírica tendrá una derivación megaestructural y tecnologista en *Archigram*. La estética del cambio y de lo consumible alcanza el objeto arquitectónico y la ciudad que este sugiere: la *instant city* o la *walking city*, en un principio, y luego la no-casa, el no-edificio, la no-ciudad –que Banham celebra–, pero en el fondo nada cambia y las metamorfosis prometidas se transforman en eternidades programadas.

Habrá que tener en cuenta otros signos de preocupación que se precipitan en este último tramo, para poder acercarnos a nuestras actuales preocupaciones, que provienen del campo de la actividad artística. El decir “¡no!” con voz de trueno de Pollock, expresivo

36 La *Internationale Situationniste* es fundada en Italia en 1957 por Guy Debord, Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio y otros, provenientes o en contacto con otros grupos experimentales como Letterist International o el International Movement for an Imaginist Bauhaus. Este último había sido fundado en 1953 por Asger Jorn, un exmiembro del grupo CoBrA (Jorn, Constant Nieuwenhuys y Dotremont) y a él se unen Roberto Matta y Ettore Sottsass. En *Le gran jeu à venir*, Constant Nieuwenhuys, tras abandonar a los situacionistas en 1960, anticipa el optimismo tecnológico y las analogías orgánicas de Banham, de *Archigram* o de los metabolistas japoneses: “El *homo ludens* de la sociedad futura no tendrá que hacer arte porque podrá ser creativo en su vida cotidiana.”

del *Angst* americano contra la progresiva tecnologización, en contra del surrealismo –aunque próximo a él en sus ingredientes “azarosos”– a finales de los años cuarenta, tiene una contrapartida europea en el decir “¡no!” con aire de farsa de la obra de Beckett. “¡No!” contra el horror de la Segunda Guerra, pero fundamentalmente “¡no!” contra las torturas francesas en Argelia de los años 1950, prolongado por otros “¡no!”, o contra la guerra de Vietnam de los años sesenta y contra las de las policías y ejércitos africanos, asiáticos o latinoamericanos durante los años setenta. El cuerpo sin órganos de Beckett es el inverso del maquinismo de que se había alimentado el arte que correspondía a la ideología del progreso, el arte anterior a 1930, pero incluso lo es respecto de los reguerones vitalistas de Pollock. Entre el teatro de Beckett y el *Totaltheater* de la Bauhaus, hay una distancia similar a la que podría darse entre este y la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Al mundo de la economía escénica, la supresión de los gestos, la concentración verbal de Beckett; al “volver a empezar desde ninguna parte, desde nadie, desde nada”; a la consigna de “fracasar como nadie se atreve a fracasar”, corresponden las “antinaturalezas” de Yves Tanguy, el espacio que deshace la figura en las esculturas de Giacometti o las licuefacciones de las figuras en las pinturas de Bacon. Hay ahí uno de los orígenes de una vertiente importante de la imaginación de nuestro tiempo, la forma de los sonidos que nadie escucha de John Cage, la no-danza de Merce Cunningham o Twyla Tharp, los actores-pintores del teatro de Kantor,

el narrador sin nada que decir de Alain Robbe-Grillet, el *Art as Art* de Ad Reinhardt, el material duro y acuoso de los *hard edges* o de los objetos de los minimalistas. Contra la épica del expresionismo abstracto, contra la reproductibilidad técnica, se propone el aura de la visibilidad del objeto, que incluye al espectador y lo hace itinerar y experimentar rítmicamente escalas y dimensiones.

Pero no todos los silencios ni todos los cortocircuitos arte-vida significan lo mismo, y habrá que establecer matices. Cuando Barthes se refiere al escritor moderno diciendo que “vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o la vida social”, coincide con la posición de Clement Greenberg en las artes visuales,³⁷ pero se sitúa lejos de la “tradición de derrocar la tradición” de Harold Rosenberg, de la “cultura adversaria” de Lionel Trilling, de la “cultura de la negación” de Renato Poggioli o de una visión “afirmativa” del modernismo, desarrollada por un grupo heterogéneo, coincidente con la aparición del *pop art*, entre

37 BARTHES, R. (1973): *El grado cero de la escritura*. GREENBERG, C. (1961): *Arte y cultura: ensayos críticos*. Véase también Blanchot: “Escribir es romper ese vínculo [el del lenguaje con el mundo]. Es, además, retirar el lenguaje del curso del mundo, soltarlo de cuanto hace de él un poder mediante el cual, si yo hablo, es el mundo quien habla.” BLANCHOT, M. (1955): *L'espace littéraire*. Y Cage podría completar la frase: “lo cual no significa que dejemos de enfurecernos”. CAGE, J. (1985[1961]): “Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)”, en: *A Year from Monday*. Londres, Nueva York: Marion Boyars.

los cuales incluimos a John Cage, Lawrence Alloway, Leslie Fiedler e, incluso, a Marshall McLuhan.

En el ámbito europeo, la crítica que se produce en la Internationale Situationniste –inspirada, en buena parte, en la prédica de Henri Lefebvre–³⁸ rebusca en la ciudad, los *mass media* y las relaciones cotidianas, augurando la aparición de una cultura de la oposición que estará presente en la actividad insurreccional de mayo de 1968. Pero no menos importante que sus puntos de vista son sus formas de actuación –que evocan el “flaneurismo” onírico del *paysan de Paris* de Louis Aragon, lo insurreccional de Rosa Luxemburgo, la indistinción intencionada del hecho estético de Rauschenberg o Johns y los ejercicios lingüísticos de Velimir Khlebnikov, enmarcadas por los conceptos programáticos de “situación construida”, “psicogeografía”, “deriva”, “urbanismo unitario” y “sociedad del

38 Desde la *Critique de la vie quotidienne*, comenzada en 1940 y centrada en las relaciones entre la vida cotidiana y el urbanismo en la sociedad moderna, Lefebvre había continuado desarrollando sus temas centrales –la necesidad diaria de juego y espontaneidad, la supresión de la vitalidad humana en el planeamiento burocrático, el rol eruptivo de “momentos” de posibilidad radical en la experiencia urbana. Como Goddard en *Alphaville* (1965), la periferia de la posguerra francesa es el objeto central de la crítica, condensada finalmente en *Le Droit à la ville*. Allí busca vincular la teoría con la práctica urbana, delineando una praxis de la ciudad que sintetice el análisis objetivo y la utopía experimental, mediante el despliegue del “imaginario” en la producción de nuevos conceptos de vida urbana. Crítico de lo que veía como las tres ideologías dominantes en la arquitectura de los cincuenta –estructuralismo, formalismo y funcionalismo–, Lefebvre atacaba a los arquitectos, meros aplicadores dogmáticos de esas teorías.

espectáculo”. En ellos existen síntomas de superación del problema del arte-objeto, invitaciones al uso artístico del ambiente, de las formas artísticas plurales, de atención a las formas blandas y los materiales artísticos, de interés por las técnicas y los escenarios múltiples.³⁹ Como en el teatro de los años setenta, el sujeto, desaparecido en la obra colectiva de la década anterior (The Living Theatre, Open Theater, San Francisco Mime Troupe), se reconstituye aceptando el proceso de desintegración como marco de nuevos tipos de integración: el nuevo lenguaje-mundo es poder de determinación del sujeto, camino hacia las profundidades de su vida individual. Algunas obras finales de Le Corbusier, la *Endless House* de Frederick

39 Existen muchas derivaciones de esta nueva concepción de “trabajo inmaterial” y “cooperación colectiva”, en el “desgarro ontológico” ocurrido a finales de la década de los años sesenta –Negri incluso describe el 1968 como “el comienzo del siglo XXI”. Pueden rastrearse paralelos y divergencias interesantes entre estos procesos y las posiciones de Michel Foucault sobre la modernidad. Al englobar la arquitectura como disciplina y discurso, relacionándola con la “espacialización del conocimiento” dentro de su proyecto “arqueológico”, de desmitificación y reconstrucción de los orígenes de la razón moderna y sus instituciones, necesariamente afectó la relación entre espacio y tiempo. Después de 1968, Foucault comenzó a describir su método como “genealógico”, con el objeto de establecer “no el poder anticipatorio del significado, sino el azaroso juego de las dominaciones”. De este modo, el racionalismo, un fenómeno histórico más allá del bien y del mal, fue visto como capaz de producir terror a través de su régimen disciplinario y, a la vez, indispensable en la evolución del conocimiento humano. La complacencia en la crítica y en la lucidez descriptiva de las armas panópticas y ubicuas del poder conduce, por distintos caminos, a la aceptación de la inutilidad de todo esfuerzo y a un estado de desolación paralizante.

Kiesler, el *Guggenheim Museum* de Wright, los trabajos de Mathias Goeritz con Luis Barragán en México, los escritos y las propuestas de André Bloc, Claude Parent o Paul Virilio, los *empaquetages* de Christo o los *earthworks* de Robert Smithson dan indicios sobre las nuevas sensibilidades.⁴⁰

Tres textos cierran un ciclo y abren otro, más allá de los eventos de mayo de 1968: *El final de la utopía* (1967) de Herbert Marcuse, *Complexity and contradiction in architecture* de Robert Venturi (1966) y *L'architettura della città* de Aldo Rossi (1966). Los dos últimos verifican “desde afuera” la ruptura del collar del pensamiento funcionalista operante para lanzarse en otras direcciones. Pero esa negación, ese deseo moderno de borrar cualquier cosa anterior, no crea un mundo nuevo *ex nihilo*, sino que recobra lenguajes de

40 El concepto de “arquitectura oblicua” en Virilio (*De la sculpture à l'architecture*) deriva de una crítica de la forma en que la organización vertical y horizontal separaban arquitectura y urbanismo, canalizando el movimiento a lo largo de obstáculos construidos. Radicalizando elementos implícitos en Le Corbusier desde el Palacio de los Soviets en adelante, Virilio crea grandes planos inclinados, “circulaciones habitables”, verdaderas topografías en torno a las cuales se integran el movimiento y la vivienda. En “La arquitectura es una forma de conciencia”, Virilio y Parent (1968) señalan: “La sumisión a la idea de estabilidad y equilibrio vertical es todavía un absoluto en arquitectura, mientras que, en campos como la filosofía y la teoría económica, este vocabulario ha sido superado por las ideas de transferencia, desplazamiento e inestabilidad sucesiva [...] la estabilidad no es nada más que la imagen del hombre sometido al magnetismo de la Tierra. Desde ahora en adelante, esta representación es anacrónica. Solo puede estorbar nuestra imaginación”. *Vid.* también VIRILIO, Paul (1980): *Estética de la desaparición*.

otro pasado, oponiendo el prestigio del patrimonio a la aceleración de la historia. Por un lado, la afirmación de la ciudad como artefacto fundamental de la cultura y como depósito de la memoria colectiva se orienta en Rossi a una tautológica serie onírica. Por otro, Venturi realiza una compleja operación: partiendo de la crítica americana moderna, de Eliot a William Empson (*Seven Types of Ambiguity*), sus argumentos se deslizan hacia una polémica populista, muy marcada por la experiencia de Scott Brown en el Londres de los cincuenta –el de la exposición de 1956. La *Mother's House* en Chestnut Hill (1962) y la *Guild House* en Filadelfia (1960-1963) actúan como ejemplo de que la única “institución” es lo real y eso es lo que habla: América tal como es, los objetos tal como hablan, las mercancías tal como gobiernan, la ciudad como suprema mercancía. Quien parece haber desaparecido allí es el sujeto, quedando el proyecto reducido a un tipo, a un puro signo, y el mundo, ya sin forma, ha pasado a ser solo apariencia: es, por tanto, político. Como en el *pop art*, la regresión del objeto a la cosa –al tipo– implica una condición de indistinción y, como resultado, una regresión de la noción diferenciada de espacio a la noción indiferenciada de ambiente. Es, en consecuencia, el fin o la negación radical de la concepción humanista, para la cual el arte era la diferenciación entre sujeto y objeto, y la definición de su relación a un tiempo espacial y dialéctico.

Pero, en ese proceso, hay mucho más que un solitario Rossi o un mero Venturi. El trayecto entre los tem-

pranos escritos del cenáculo milanés, y la forma que ese filón de pensamiento fue adoptando, está orlado por una serie de circunstancias relevantes y constitutivas del paso de la “genialidad” modernista al aparente antivanguardismo tipologista de los setenta: la fortuna de la obra de Louis Kahn y su compromiso con lo ontológico, el reconocimiento de las aportaciones del viejo tronco neohegeliano del eje Warburg-Courtauld (Panofsky, Wittkower, Rowe, incluso Colquhoun), las arqueologías de modos proyectuales modernos (el Eisenmann de los Five Architects, Rossi, Ungers) y de proyectistas marginales del Movimiento Moderno (de Loos a Hilberseimer, pero también figuras externas a la vanguardia, como Tessenow o Plecnik).⁴¹ Berman registra el cambio con nostalgia: “El eclipse de la ideología de lo moderno en la década de los setenta ha significado la destrucción de una forma vital de espacio público. Ha apresurado la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes de mónadas sin ventanas.” En esa inquietud, nos recuerda el final de manual de Tafuri: “Es un verdadero malestar el que advertimos al terminar esta obra...” Como Berman, Tafuri se niega a aceptar la desaparición de la racional-

⁴¹ Dejamos de lado con entusiasmo, por demasiado simplistas, los regionalismos críticos, tan caros a Frampton (imposible entender a Siza o a Barragán a partir de ello), y la episteme internacionalista de los gurús del posmodernismo que, por razones obvias, han desarrollado una vocación tipologista adecuada a sus fines. Berman adjudica una cierta importancia a la influencia de la crisis energética en las actitudes intelectuales de finales de los sesenta.

lidad, de la relación científica y proporcional entre el valor y el trabajo, y su nostalgia parece orientarse, más que hacia lo “expresivo” de Pollock o de los gestos monumentalizados de Hartung, al “nada que estructurar, sino experimentar” de Tony Smith. La esperanza en la nueva síntesis, en un nuevo paradigma, parece reunir a estos autores de tradiciones intelectuales diferentes; resuena en ellos el “sí dije Sí quiero Sí” de Molly Bloom, la frase que cierra el libro modernista por excelencia.

La desaparición física de los maestros anticipa, nubla el final de este relato, pero somos conscientes de que, a diferencia de otros “ciclos” históricos, que a efectos didácticos podrían considerarse cerrados, nuestro ciclo se prolongará más allá del tema de la última lección, hasta 1987, momento de la caída del Muro de Berlín. A partir de allí, entraríamos en el terreno de la crónica, de la crítica a secas o, para decirlo con palabras de los *Annales*, de una “historia del presente”.

Rastrear proyectos, contar historias

2011

El siguiente artículo, publicado en la revista *Diagonal*, número 28, en las páginas 10-13, en junio de 2011, introduce el portal Historia en Obras <historiaenobres.net>, desarrollado en el marco de las asignaturas Historia del Arte y de la Arquitectura II y III. En el portal, se recogen los resultados de los trabajos realizados por los alumnos a lo largo de los numerosos años en que Fernando Álvarez Prozorovich impartió estas asignaturas y que sirvió para recopilar y difundir sus resultados.

La redacción de *Diagonal* me ha invitado a participar en este número con unos comentarios sobre aspectos metodológicos de la docencia de Historia del Arte y de la Arquitectura III. Esto coincide justamente con la celebración del quinto aniversario de nuestro portal-revista electrónica *Historia en Obras*, herramienta docente compuesta por un archivo gráfico y fotográfico consultable de maquetas y dibujos realizados por los estudiantes, acompañado de unas reseñas crítico-descriptivas. Por ello, creo que la primera sugerencia que puedo hacer al lector es dedicarle un tiempo a esa publicación que, en forma y en conte-

nido, resume nuestras intenciones, reseñadas en la página de créditos.

A lo largo de nuestra práctica docente, ha sido central la insistencia en la comprensión de la obra y de sus procedimientos técnicos y elecciones formales como requisito para que el estudiante –y nosotros mismos– se desinhiba y se abra paso a unas relaciones más complejas entre teoría, diseño y tecnología. Sin negar la existencia de algunas constantes, de un “espíritu del tiempo” que pueda enmarcar a autores coetáneos, hemos huido, entusiasmados –quizás contra Croce–, de una comprensión de la historia de la arquitectura reducida a una serie de combinaciones infalibles y buscando afirmar la conveniencia de reabrir los catálogos y dejar que las obras tengan la posibilidad de renovarse delante de un nuevo observador. En esta actitud, no hay nada de neutral, de acumulativo, de intento de construcción de una “historia historizante”, como diría Febvre. Por el contrario, hemos entendido que la historia no debe cumplir el papel de darle carta de naturalidad a todo lo que ocurre, buscando o repitiendo tranquilizadores “ismos” que, como si el historiador fuese un notario, solo hay que medir o “dar fe” de su existencia.

Por ello, nos parece importante entender cada obra en su singularidad y, a la vez, en su relación con el *continuum*, con unos inicios, unas transformaciones, unas finalidades. Quizás lo más importante en ese camino que procura el desmontaje y el descubrimiento de los significados de las obras no sea tanto un resultado fi-

nal, completo y cerrado, sino su carácter de permanente ejercicio crítico de todo lo que nos resulta nuevo o incomprensible y ante lo cual necesitamos reaccionar. Esa “historia de obras” pretende acercarse con modestia a la “historia a contrapelo” de Benjamin, como historia de fragmentos y partes vivas, como una incesante elaboración de borradores. Esta “historia de obras”, concebida como historia de fragmentos y de borradores provisionales, pretende acercarse a la “historia a contrapelo” de Benjamin, pero sus análisis prolongados y siempre inacabados no han de verse como una manifestación de impotencia, sino como una afirmación de voluntad y de búsqueda de sentido por parte de quien estudia.

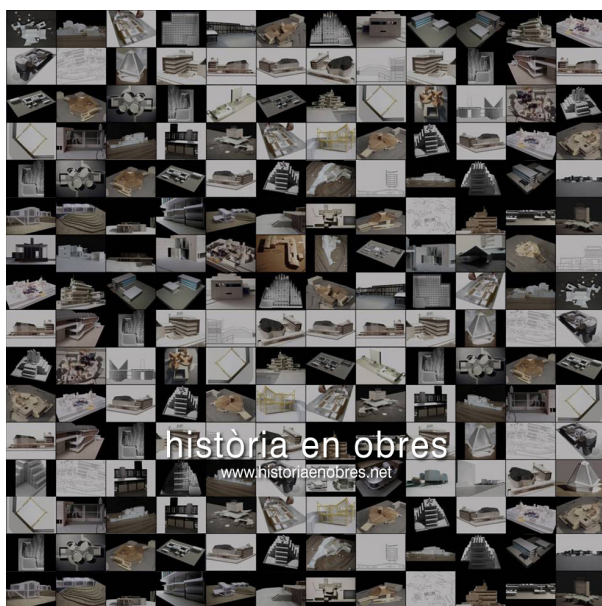
Como se sabe, nuestro ámbito de trabajo ha sido la historia de la arquitectura moderna y, en los últimos años, se ha concentrado fundamentalmente en el período 1930-1980, dentro del programa de Historia III. Corresponden aquí dos consideraciones. Una, relacionada con las características de los estudiantes: el tercer curso es un momento de la carrera en que los estudiantes ya tienen varios ejercicios proyectuales a sus espaldas y están más dotados de instrumentos técnicos, intelectuales y perceptivos, que los capacitan para ser introducidos al análisis de la dialéctica entre el trabajo intelectual y el trabajo productivo presente en las obras de los maestros, sin necesidad de mostrarse dóciles repetidores de lo dicho en las lecciones teóricas o leído en los manuales. Otra, relacionada con el contenido de la asignatura: en el universo de la arquitec-

tura moderna, los años treinta actúan como un “nuevo inicio” a partir del cual esta comienza su rápida difusión internacional, al tiempo que pierde su condición de vanguardia en cuanto sistema formal en agitación constante. No obstante, la arquitectura continúa conservando una capacidad basada en la disyuntiva de ser forma construida –técnica– “inmóvil” y, a la vez, fuerza comunicativa “móvil” (en cuanto mercancía, signo, o simulacro). Pese a la progresiva “pérdida del aura” que reconocía Benjamin hace ochenta años frente al mundo industrial, pese a su evidente absorción por el poder, pese a su dificultad para crear –como el arte– su propia dialéctica negativa, la arquitectura continúa siendo vista como “lo real”, al menos hasta finales del siglo XX. Por ello, si el espacio es el conjunto de las determinaciones de proximidad o de alejamiento de las cosas, fundadas en su poder ser utilizadas –y justamente por ese “poder ser” útiles, concretas y objetivas–, habrá que preparar nuevos instrumentos de trabajo para comprender a quienes atraviesan este período como creadores, y a ello nos referiremos a continuación.

El marco cronológico de nuestra asignatura coincide con la crisis de la idea de “progreso lineal” dictonómica y la reforma continua del sistema económico-técnico-social (Keynes, Roosevelt, Stalin, Kennedy, etc.), cuando algunas de las anticipaciones relativas a la gestión económica del espacio, de la producción de arquitectura, de las propuestas artísticas o del mercado editorial elaboradas por las vanguardias, se hacen realidad, incluso bajo sistemas políticos de distinto signo.

Por ello, el curso contiene, convenientemente repartidas, continuas referencias instrumentales al urbanismo, al arte o a la tecnología. Es esta simultaneidad “espacial”, y esa interactividad entre textos, imágenes y espacio, la que nos mueve hacia el estudio de algunas coyunturas, tipologías edilicias, formas de acción y organización, en las cuales encontramos mayores vías de penetración.

Los estudios y las maquetas sobre proyectos de esa época (construidos o no) son la consecuencia de nuestro interés por profundizar en ese proceso por el cual los manuales de historia parecen pasar superficialmente, ansiosos por explicarlo “todo”.



Conviene citar algunos ejemplos.

1. “Síntesis de las artes” es la denominación que Le Corbusier da, desde sus textos de los años treinta, a la intención de diluir los límites entre los distintos dominios artísticos, en el espacio de su arquitectura, en el espacio de sus escritos, en el espacio de su obra pictórica. Para comprender las transformaciones de su sistema formal en Ronchamp o Chandigarh, se hace imprescindible referirse a su obra plástica de una manera más intensa, que en sus casas parisinas anteriores a 1930. De este período son particularmente interesantes los estudios emprendidos sobre los proyectos no realizados en Argel, las distintas versiones del Palacio del Gobernador y de la Mano Abierta, las casas no construidas en Ahmedabad, la iglesia de Firminy o la capilla del Hospital de Venecia, el edificio de la Olivetti-Rho. Las maquetas realizadas muestran con claridad la incorporación del *brise-soleil*, el cambio en el uso de las rampas o las cubiertas, las nuevas relaciones entre estructura y cierre, la incorporación de mecanismos de expresión simbólica, el uso del *Modulor*, las modificaciones en el cromatismo y otros cambios en la composición.
2. Los concursos de arquitectura son, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, espacios privilegiados de debate entre clientes institucionales, arquitectos y ciudades (muchas de ellas

total o parcialmente destruidas por la contienda). En ellos, se tensan diferentes ideologías muy horizontales de expectativas que la realidad construida hace pasar por la prueba del tiempo. El concurso para la Biblioteca de Washington (con la participación de Kahn y Stone, entre otros), el del Teatro de Mannheim (con propuestas de Mies van der Rohe, Schwarz y Scharoun), el del Ayuntamiento de Marl (con propuestas de Bakema, Scharoun y Jacobsen), el de la Universidad Libre de Berlín o el de Frankfurt-Römerberg, y muchos otros, han servido de punto de partida para trabajos de gran valor. Ahí donde todavía ha sido posible encontrar algún protagonista directo, como el caso de Schiedhelm –el colaborador alemán de Candilis-Josic-Woods–, la entrevista ha sido el método más adecuado.

3. La producción de Aalto o de Wright, muchas veces reducida en los manuales a una decena de obras admirables, contiene una gran cantidad de proyectos no realizados que, como los dibujos en la arena, invitan al trabajo de descifrar. Es, justamente, el carácter de fértiles fracasos y de ejercicios de una gran libertad lo que hace estos proyectos sumamente atractivos, planteando preguntas sobre aspectos que no quedan claramente resueltos o el inicio de nuevas series proyectuales. Tal es el caso del sistema de iluminación en los proyectos de la Biblioteca de Kokkhola o del Museo de Shiraz

de Aalto, del inicio de la serie de proyectos basados en el círculo en la Casa Jester o de la aparición de formas que preludian la espiral invertida del Guggenheim en la *House on the Mesa*.

4. En los tres últimos años, nos hemos acercado a otros protagonistas de los años cincuenta y sesenta en Europa y en Latinoamérica, lo cual nos aproximó a las obras de Aldo van Eyck, Alison y Peter Smithson, Antonio Bonet, João B. Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Werner Düttman, Egon Eiermann, Sep Ruf y Paul Waltenspuhl, entre otros. Algunos de estos proyectos ya se pueden ver en el portal *Historia en Obras* y el resto irán apareciendo más adelante.

Todos estos trabajos están unidos por una metodología común, que confluye, tras una paciente búsqueda y análisis, en unas maquetas que, por vía del portal, han trascendido el marco de la asignatura. Estas maquetas surgen de la propia esencia de la obra, no siempre por el mismo camino, pero sí asumiendo las condiciones del emplazamiento, las medidas, la escala y las intenciones del proyecto. No son trabajos de maquetista, pero atienden el problema del material y de las transformaciones que este experimenta en la reducción de la escala real; obligan, en ese sentido, a asumir la maqueta como un nuevo proyecto, con toda su carga de decisiones y de traducciones de materialidad. Como una variación de la idea de *Stoffwechsel* en Semper, se

produce una transformación de lo que es, en principio, meramente cuantitativo en algo cualitativo, y en ese camino hay un trabajo de abstracción –no siempre fácil de programar– que pasa por los sentidos y los gestos, por las yemas de los dedos, por las uñas, por la mirada y por la comparación.

A veces, las propias maquetas elaboradas en su momento por los maestros para sus proyectos sirven de guía, como es el caso de dos maquetas de Ronchamp: la primera, en yeso para expresar/explicar los muros y las perforaciones que definen las innovaciones formales de Le Corbusier y corresponden textualmente a sus dibujos, y la segunda, en madera y “papel avión”, para estudiar la solución estructural, pero que supera su cometido descriptivo y adquiere más fuerza, aunque la primera se acerca más al sentido de la palabra *modelo* (más cercano al significado de la palabra inglesa *model*, algo “organizado y replicable”) y la segunda, al de la palabra *maqueta* (del italiano *macchia*, una “mancha”, un esbozo, una idea). De ese acercamiento a la construcción que acaba mostrándose como la mejor representación de la esencia del proyecto, podríamos encontrar otro ejemplo en la maqueta de Mies para el edificio de la Friedrichstrasse.

De este modo, en estos ejercicios hay un espacio amplio de creación, de invención, pero también hay, como en la música, una posibilidad de “tocar a la manera de” o de introducirse en una especie de “juego de rol” que nos permite entrometernos en los procedimientos de cada autor estudiado. Como cuando John

Berger comenta los dibujos basados en las obras de arte, a través de estos ejercicios “se intenta tocar, aunque solo sea un instante –como jugando al pillapilla–, la visión del maestro”.

Entre estos conceptos, discurren las lecciones del curso y los trabajos de los estudiantes; estos constituyen la base desde la cual se “plantean problemas y formulan hipótesis”, comprendiendo y enseñando a comprender, evitando que las obras se nos escapen.

Presentación del programa de la asignatura Historia del Arte y de la Arquitectura II (ETSAB-UPC)

2005

Los alumnos de Historia del Arte y de la Arquitectura recibían al inicio del curso una breve guía en que se describían las lecciones que se iban a impartir, sus contenidos y una aproximación metodológica. Esta fue meticulosamente revisada a lo largo de los años, reflejo de un programa docente en constante evolución. A continuación, se reproduce parcialmente la guía que se entregó a los alumnos en 2005.

1. Nuestro curso se plantea como un espacio de estudio sobre las relaciones entre arquitectura y cultura a lo largo del período que va de 1851 a 1980. Aunque centrado en la producción de edificios, nuestro interés se prolonga necesariamente en la producción de los textos, las imágenes y los objetos que los acompañan. Ello nos llevará a movernos, en distintas medidas, según las épocas y los personajes, en los límites de distintos espacios especulativos: historia, teoría, arte, diseño o tecnología.
2. Nuestro *tiempo* se inicia en la coyuntura que rodea la Exposición Universal de Londres de 1851. Se trata de una elección necesaria y convencional –el

final y, a la vez, el comienzo de una era, como el “acontecimiento” de la caída del Imperio Romano de Oriente o el descubrimiento de América, que marca el inicio de la historia moderna—, un atajo propio de la necesidad de un apoyo cronológico subyacente en todo comentario histórico. Ciertamente, entre esos acontecimientos iniciales, se deberá recordar la coronación de la reina Victoria (1837) y la expansión inglesa, o las consecuencias de la Revolución francesa y sus regresiones (ya nunca definitivas), el apocalipsis del Imperio austrohúngaro o la aparición republicana—pero, a la vez, imperial— de los Estados Unidos, para imaginar escenarios cada vez más vertiginosos. Pero ¿qué otros “acontecimientos” específicamente arquitectónicos nos podrían servir para justificar ese “límite”, ese “inicio”? Por un lado, los que se relacionan con las innovaciones en las técnicas de construcción y de producción de la ciudad industrial, que pondrán en entredicho el *statu quo* de la arquitectura que vive su última reedición clasicista y ecléctica, y el de los objetos que acompañan la vida de la humanidad. Por otro, los que tienen que ver con los cambios en los sistemas de producción, convalidación, difusión o reflexión sobre la arquitectura y el arte: el artista emancipado (Turner), el intelectual que reflexiona sobre un pasado que desaparece, pero que aún ha de servir para forjar unidades nacionales modernas (Viollet, Riegl) o compromisos morales (Ruskin) o simbolizaciones

(Sullivan, Olbrich, Mackintosh) capaces de representar el espíritu y los protagonistas de ese tiempo en continua disolución.

3. En la primera parte, hasta la lección 11, nuestra narración histórica adopta una cierta linealidad cronológica y una previsible relación causa-efecto; no hay duda de que algunos de los paradigmas interpretativos establecidos por los primeros historiadores de la arquitectura moderna son válidos y que, sin duda, entenderemos mejor la aparición de Frank Lloyd Wright si pensamos en una línea que viene de Furness y Richardson y pasa por su *lieber Meister* Louis Sullivan, o la de Le Corbusier, si vemos la progresiva transformación del pensamiento académico en Choisy o Viollet-le-Duc. Pero la crisis de 1929 y sus consecuencias hacen insostenible una narración plácida y lineal, en la medida en que el mundo que había alojado la primera actividad moderna se va cerrando, reproduciendo sus viejos fantasmas –los previos a la Primera Guerra Mundial–, expulsando sus obras y a sus autores más interesantes a otros territorios. El final de la “edad heroica” del Movimiento Moderno que coincide con la Alemania de Weimar; el inicio de un deambular por el mundo sin eco y en retroceso, previo a la Segunda Guerra Mundial; la necesidad de refugio; el surrealismo; la invención pura; la búsqueda de armonía; el regreso circular al mito: son los signos de ese nuevo estado. Los materiales

de trabajo que esta época ofrece son incómodos, difícilmente aprehensibles desde el método historiográfico “clásico” que acompaña el *iter* del llamado “Movimiento Moderno” y que podría mantenerse relativamente eficaz frente al período que va desde mediados del siglo XIX hasta el final de las primeras vanguardias. La reducción *ad unum* de los manuales se muestra poco operativa y el análisis de cada caso se vuelve aún más necesario.

4. El lugar donde actúan nuestros personajes, el origen de sus búsquedas desde principios del XIX hasta finales de la década de 1920, es claramente la ciudad moderna, producto de una determinada idea de “progreso” que, aunque no todos comparten, a todos condiciona. A favor o en contra de la ciudad se mueven los principales intelectuales de la época, desde Morris hasta Edgar Allan Poe, desde Delacroix hasta Baudelaire, desde Guys hasta Flaubert, desde Engels hasta Dickens, desde Wright hasta Mumford, etc. Pero, a partir de la crisis de 1930, lo que ocurre en el mundo ya no podrá ser resumido solamente desde la relación con la ciudad, y menos aún con la “ciudad europea”; el propio carácter de “lo urbano” cambiará y dará lugar a la aparición de nuevos escenarios que hacen imposible una visión reductiva o simplista. ¿Cómo unir en un solo relato a Max Ernst o a Wright en la desértica Arizona, a Eisenstein o a Hannes Meyer en México, a Louis

Kahn o a Marcel Breuer en el valle del Tennessee, a Rudolph Schindler o a Richard Neutra en un Los Ángeles de 30.000 habitantes, a Aalto en la deshabitada Finlandia o a Lubetkin en los zoológicos de Inglaterra, a Sert en Harvard, a Reidy en el metropolitano Río de Janeiro o a Bonet en el solitario Uruguay? Se trata de autores y obras que nos llegan como relámpagos, movedizas, huidizas, incluso excepcionales, difíciles de integrar al botín de los dueños de la cultura –de la historia–, válidas, por tanto, para interrogar nuestro presente.

5. Por todo ello, preferimos no simplificar el final –cerca ya de la caída del muro de Berlín en 1989– hablando de una “crisis del Movimiento Moderno” después de la Segunda Guerra Mundial, porque no es la arquitectura la que naufraga en solitario, sino, como nuestra actualidad evidencia, una idea de progreso sobre la cual navega buena parte de la intelectualidad internacional (que, obviamente, sí incluye a los arquitectos). El desarrollo progresivo de las nuevas capacidades de la crítica cultural por parte de algunos personajes y procesos –expresados en imágenes y en proyectos– surgidos a principios de los años sesenta nos obliga a recorrer la historia, en busca de sus fuentes.

Dictado de las clases

Las clases teóricas serán de hora y media (dos lecciones cada martes, con un intermedio) y las clases prácticas, de una hora y media y una hora los miércoles. Las clases prácticas se estructuran en tres ciclos de cinco semanas, aproximadamente, en que se intercalan correcciones públicas, entregas, proyecciones de películas o actividades vinculadas al programa teórico.

TEMARIO DE LAS CLASES TEÓRICAS

Introducción: Metrópolis y modernismo

Lección 1. Londres y la Gran Colección: Soane, Paxton, Ruskin, Arts and Crafts.

Lección 2. París y las nuevas miradas: Haussmann, Labrouste, Viollet-le-Duc, Impresionismo.

Lección 3. Los Estados Unidos o el porvenir presente: Furness, Richardson, Sullivan, el primer Wright.

Lección 4. Líneas ondulantes entre Viena y Bruselas: Otto Wagner, Joseph Olbrich, Henry van de Velde.

Vanguardia y reforma de la vida

Lección 5. La espiritualización de la producción alemana: de la *Glaskultur* a la *Neue Sachlichkeit*.

Lección 6. Frank Lloyd Wright: de las casas de la pradera a Usonia.

Lección 7. De la abstracción cubista a la armonía neoplástica: Picasso, Mondrian, Van Doesburg.

Lección 8. La obra de arte como procedimiento: Tatlin, Melnikov, Malevich, El Lissitzky.

Lección 9. Le Corbusier hasta 1929.

Lección 10. Mies van der Rohe hasta 1929.

Lección 11. Adolf Loos: *Raumplan* versus *Zeitgeist*.

Lo moderno en movimiento

Lección 12. Le Corbusier: de las *Précisions* a “*L’espace indicible*”.

Lección 13. Rudolph Schindler y Richard Neutra. Modernidad vienesa y cultura física.

Lección 14. Giuseppe Terragni: lo moderno como representación.

Lección 15. Hans Scharoun: lo moderno como refugio.

Lección 16. GATCPAC, Tecton, Austral, TVA. Lo moderno en movimiento.

Lección 17. Mies Van der Rohe en América.

Lección 18. Frank Lloyd Wright: el regreso a la América de las maravillas.

Lección 19. Alvar Aalto: la utopía afable.

Lo moderno entre la continuidad y la memoria crítica

Lección 20. Le Corbusier y “el espacio indecible”: Ronchamp y la India.

Lección 21. Le Corbusier: los últimos años.

Lección 22. Neoempirismo y nueva monumentalidad.

Lección 23. Louis Kahn: forma, diseño, crecimiento.

Lección 24. Louis Kahn: tiempo, silencio, luz.

Lección 25. Team 10 (+ 20).

Lección 26. Aldo Rossi y Robert Venturi: ciudad y memoria.

El patrimonio histórico como punto de vista

2011

El siguiente artículo, publicado en la revista *Visions*, número 9, páginas 94-101, en mayo de 2011, recoge las reflexiones en torno a la asignatura optativa La Intervención en el Patrimonio Histórico.

Es probable que quien lea estas notas, destinadas a comentar el programa y la metodología de la asignatura optativa La Intervención en el Patrimonio Histórico. Fundamentos y Casos de Estudio, espere una defensa de la necesidad de esta frente a los abusos sobre el patrimonio histórico arquitectónico. Creemos que la defensa del patrimonio constituye un compromiso permanente dentro y fuera de la ETSAB y no es exclusivo de quien escribe estas notas; por ello, nos parece más útil incidir en los aspectos internos de una disciplina – la restauración– que, pese a su remoto origen y su largo recorrido histórico, parece adolecer de una exposición sistemática que la sustente plenamente.

Las razones de esa ausencia son muchas y variadas, desde la compleja vinculación de la restauración a las distintas corrientes historiográficas, instrumentales en la elaboración de los distintos discursos culturales e identitarios, hasta una cierta tendencia al pragma-

tismo por parte de quienes la han practicado. Y, entre ambos extremos, cabe hacer notar algunos aspectos – no menos ideológicos– que, en tanto arquitectos formados dentro de la tradición del Movimiento Moderno, podemos comprobar. Por un lado, la progresiva y voluntaria –pero no inevitable– desvinculación de las técnicas modernas del saber constructivo tradicional, con la consiguiente pérdida de matices y lenguaje, del *savoir faire* capaz de abarcar la variedad del patrimonio edificado. Por otro, la pérdida del carácter orgánico de nuestra disciplina a manos de una exagerada afirmación de parcialidades disciplinarias provocada por el carácter “hiperespecializado” –por no decir autista por conveniencia– de la investigación universitaria. Así, en unos casos, la historia de la arquitectura corre el riesgo de acercarse a un juego de coleccionismo de casos, objetos, situaciones agradables o curiosas, pero no siempre fértiles para incitar la comprensión profunda de las obras del pasado ni la propia práctica de la arquitectura, y, en otros, la construcción puede devenir un mero ejercicio de física o de química, de obligada hermenéutica normativa, o un despliegue de habilidades manuales o mecánicas, sin una sólida base cultural.

Desde hace muchos años, hablar de intervención en el patrimonio histórico supone asumir el hecho de que este ya no se restringe a una serie discreta de objetos definidos como monumentales desde su aparición, como consecuencia de su valor funcional, técnico o simbólico, sino que el concepto de patrimonio se ha extendido a otros muchos edificios de variados usos,

conjuntos edilicios, cascos y sitios históricos y otros elementos de interés. Esa ampliación del listado tiene que ver, principalmente, con dos procesos paralelos característicos del siglo XIX: el desarrollo de la historia como disciplina científica –y su consiguiente necesidad de testimonios explícitos– y los procesos de destrucción-construcción de las ciudades. Alois Riegl hablaba en 1900 del “culto moderno de los monumentos”, en cuanto producto de la necesidad moderna de honrar el pasado, y abogaba por el establecimiento de un sistema de “valores” capaz de interpretar y establecer los modos de intervención apropiados para cada tipo de patrimonio. Desde ese momento, quien se vuelca sobre este trabajo se ve abocado a la tarea de estudiar, interpretar, valorar e intervenir sobre unos objetos que no siempre se le presentan con prístina claridad, ni envueltos en razones incontestables.

Una labor que Carlo Ginzburg sitúa entre un rompecabezas –una forma precisa– y un juego de construcciones –una creación–, advirtiendo que, para el investigador, “... las piezas están disponibles en parte y las figuras que se han de componer son más de una. Siempre existe el riesgo de utilizar, conscientemente o no, las piezas del rompecabezas como bloques de un juego de construcciones. Por ello, el hecho de que todo esté en su sitio es un indicio ambiguo: o bien estamos totalmente en lo cierto, o bien erramos del todo”. El historiador italiano acierta respecto de los riesgos de una interpretación superficial y también nos deja entrever las contradicciones entre el trabajo de análisis,

necesariamente abierto, y el de proyecto, que necesita cerrarse, concretarse en una figura. Por ello, se ha considerado necesario abrir el curso con unas clases destinadas a reflexionar sobre el concepto de historicidad de la obra, entendida como un *unicum* irrepetible, situado en una red espaciotemporal que la connota y a la que la obra denota. Con estos instrumentos, el curso se adentra en la labor de los principales restauradores de los siglos XIX y XX (Viollet-le-Duc, Ruskin, Riegl, Giovannoni, Pane, Brandi, Carbonara, Tarragó, etc.), para concluir con una reflexión sobre el papel del patrimonio en la vida contemporánea.

Interpretar para intervenir

Al hablar de historicidad de la obra, nos colocamos en un territorio distinto del de las periodizaciones estilísticas o las denominaciones binomiales todavía habituales, tales como “románico lombardo”, “renacimiento alemán” o “minimalista”, que poco nos dicen sobre el verdadero “tiempo de la obra”. Contrariamente al tiempo cronológico, uniforme y granular de los relojes, este “tiempo histórico” –uno de los materiales fundamentales de la restauración– está compuesto por una superposición de acontecimientos, duraciones e intervalos siempre diferentes y cambiantes. Y, si el problema del tiempo pertenece fundamentalmente a la pregunta por la *historia*, la cuestión del *espacio* nos acerca a una serie de conceptos perceptivos o simbólicos con los cuales el estudiante de arquitectura se

encuentra más familiarizado. Pero, en el caso del patrimonio histórico, no todo se resuelve desde una mera ecuación “edificio-entorno” o “fondo-figura”, que suelen satisfacer los proyectos de nueva planta, ya que la idea de *continuum* espaciotemporal abarca dimensiones topográficas, geohistóricas, legales y ambientales más complejas. Solo desde la comprensión de esas relaciones expresivas del intercambio entre la espacialidad de la obra y la del cuerpo, la de la ciudad o la del territorio, se podrá especificar sus valores y, eventualmente, regenerarlos.

Para comprender una obra, será necesario acercarse a sus leyes generales, definidas por los marcos culturales del cliente (criterios de gusto, de validación social; usos, costumbres, programas, etc.), los del arquitecto (contextos estilísticos, articulaciones disciplinares, manuales, técnicas, *manieras*, etc.) y también los del espacio en que la obra se inserta (trazados urbanos, marcos jurídicos del territorio, etc.). Esas leyes se expresan más claramente en algunos programas expresivos de soluciones a necesidades concretas o institucionalizadas, como los que pueden verse en los edificios religiosos, escolares o militares. A partir de ese marco, es posible encajar en un relato mayor las transformaciones que el edificio experimenta como consecuencia de su vida útil y que, en ocasiones, implican innovaciones técnicas o espaciales que lo enriquecen. En algunos casos, estas innovaciones condicionan los edificios que se construyen más tarde, constituyendo una secuencia que puede ser estudiada como un ensayo continuo de

solución y expresión de un programa. De este modo, es posible leer, en el último ejemplar de la secuencia, el espíritu del primero, como ciertamente ocurre en la arquitectura monástica. En cuanto objeto único ubicado en ese *continuum* temporal y espacial, el edificio debe ser entendido también en un sentido microhistórico, que permita incorporar sus “leyes particulares”, los aspectos más específicos de su producción: los procedimientos técnicos regionales, la organización de los gremios locales, los sistemas de medidas, las costumbres constructivas, la disponibilidad de los materiales y su comercialización, etc.

A modo de ejemplo, un breve repaso a la historia, desde el Renacimiento hasta Chandigarh, nos permite observar que, aunque poseedores del poder simbólico por delegación, los arquitectos –en cuanto integrantes del campo intelectual– viven en una permanente tensión con sus clientes, que se expresa de múltiples maneras. Esa “dialéctica del encargo” será diferente si se habla del arquitecto del Faraón, de la Corte, de la Iglesia, de un gobierno representativo, de una dictadura, de una institución privada, etc., y lo será también en función de las formas de organización de los propios profesionales de la arquitectura o la construcción a lo largo del tiempo: en gremios, en academias, en sociedades profesionales, en “movimientos”, en “grupos”, en “asociaciones”, etc. Y, aún más: esos grados crecientes de institucionalización cultural afectan no solo las relaciones con los clientes o con los compañeros de oficio (gremios, *compagnons*, *guilds*, colegios profesio-

nales, etc.), sino que determinan formas diferentes de reproducción y convalidación de una cultura técnica. Para valorar cada caso, en algunas ocasiones habrá que centrarse en la institución educativa (programas, currículos, autoridades, criterios de selección, etc.); en otros, habrá que ver en la tradición un instrumento menos institucionalizado, pero igualmente válido, de reproducción de la cultura (con su idea de continuidad, de reproducción casi genética de pautas de producción y consumo).

En síntesis, la comprensión y la consiguiente intervención de una obra, entendida como un monumento, supone no solo su descripción física, su afinado levantamiento o su adscripción a una categoría global (estilística, programática, etc.), sino el estudio de las relaciones entre los agentes que intervinieron en su construcción. Teniendo en cuenta, como se ha dicho, que lo habitual es que un monumento histórico haya atravesado épocas diferentes, el análisis deberá integrar la concepción original (el objeto original, más que el proyecto –no siempre accesible), las transformaciones debidas a las nuevas demandas funcionales, las condiciones de mercado, los cambios técnicos, los códigos retóricos, los modos de percepción que constituyen la historicidad de la obra. De este modo, la obra emerge como producción cultural, reuniendo y haciendo operativas las dimensiones artística e histórica inherentes a un monumento.

Los arquitectos que se dedican a la restauración trabajan con profesionales del ámbito de la historia, la

arqueología, el derecho, la técnica o el medio ambiente, una relación que requiere rigor, apertura mental y paciencia. Cabe una consideración de tipo metodológico: la investigación sigue varias pistas simultáneamente; se recrea en aspectos parciales; se concentra en datos individuales; es esencialmente abierta, y su fuerza reside en esa capacidad. La intervención es una síntesis, una elección razonada, donde algunos elementos se presentan más cerrados y, por tanto, su forma no puede reflejar la del análisis. “La restauración acaba donde comienzan las hipótesis”, se dice desde Viollet en adelante, pero el límite entre ambas no siempre es claro y continúa siendo una fuente de discrepancia, cuya solución no puede ser otra que trabajar sobre una base más amplia de justificaciones que expliquen la “historicidad de la obra” y que se constituyan marcos de comunicación eficaces entre las distintas disciplinas.

Intervenir, insertar, injertar

Sobre esta base, conviene introducir dos temas que desempeñan un papel importante en la asignatura: los cascos históricos y el patrimonio del Movimiento Moderno. El primero de ellos tiene relación con los análisis urbanos –en que la dimensión arquitectónica es imprescindible– y la tradición que encarnan Salvador Tarragó y algunos miembros del grupo 2C. Este modelo de análisis ha demostrado su fertilidad en el estudio de las interdependencias entre las formas de ocupación del suelo, la morfología urbana, la manza-

na, la parcela y las tipologías, ilustrado generosamente por los trabajos de análisis y proyectos realizados en el Máster de Restauración de Monumentos en los últimos veinticinco años. Es ese conocimiento adquirido el que guía la reflexión sobre las posibles estrategias de conservación o transformación de los cascos antiguos, fuertemente marcados por la actividad de los maestros de obras en el siglo XIX, siguiendo unos patrones clásicos o eclécticos, expresivos de un anhelo de urbanidad, a medio camino entre una ciudad basada en los “valores de uso” y la futura ciudad, dominada por las leyes del mercado. Justamente, los resultados de muchas transformaciones operadas sobre estas áreas de la ciudad, basados en criterios funcionalistas y especulativos, y en unos patrones estéticos como mínimo discutibles, no son precisamente alentadores y constituyen una de las demostraciones más claras de las contradicciones irresueltas de nuestra cultura arquitectónica y urbanística, que requiere una mayor atención. Más aún cuando nos estamos refiriendo a un porcentaje mínimo de la superficie edificada de la ciudad –que Françoise Choay establece en un 4%, en el caso francés.

Indagar sobre cómo se debe producir esa “reescritura” de la ciudad histórica, necesaria para su supervivencia y para satisfacer la necesidad de construcción –ese complejo “dedálico”, según Choay– del hombre contemporáneo, requiere una reflexión lenta. Solo así esa escritura podrá devenir, en algún momento, lenguaje propio y cargado de significado, porque de lo que se trata es de la conservación de la vida, no de la conser-

vación *per se*. La inserción, el injerto –con su connotación de mejora y fortalecimiento, pero también de abnegada contención y paciente espera– parecen ser los caminos más seguros que garantizan ese juego entre memoria y futuro, totalmente contrario a los desgarros y rediseños que estamos acostumbrados a ver y lamentar. Si la optativa tiene un sentido, este es justamente el de investigar en ese terreno, devolviendo a la ciudad histórica ya no su “eficacia ambiental”, muchas veces mal traducida en mediocres ejercicios filológicos o, peor aún, pintoresquistas, sino su unidad potencial y su integración a la ciudad, como parte de un juego infinito.

El segundo tema tiene relación con los trabajos de intervención en el patrimonio del Movimiento Moderno y su larga herencia, prolongada entre nosotros hasta finales de los sesenta, con los cuales hemos estado especialmente involucrados. Nunca como en el caso del patrimonio moderno se cumplen tan claramente las consecuencias negativas de la escisión entre el discurso académico y la preservación del patrimonio. Los edificios vinculados al desarrollo del Movimiento Moderno –el ejemplo más lamentable es el de las tan mentadas “casetes del Garraf”, de Sert y Torres Clavé–, tan atendidos por la crítica y las exposiciones, son, con toda probabilidad, los que encuentran más dificultades de reutilización y menos aceptación por parte del gran público. Mientras nadie duda en reverenciar una antigua torre o un ignoto y vetusto muro, pocos aceptan que las agrietadas y sucias superficies de una obra

construida en los años cincuenta o sesenta pueda haber pertenecido a alguna historia digna de mención. Ni recurso económico, ni recurso sociocultural claro, el patrimonio moderno medra por su supervivencia, inmerso entre reconocimientos académicos e institucionales –que poco o nada han hecho para ocuparse de los edificios– y precipitadas operaciones de rescate *in extremis* que acaban desacreditando el trabajo investigador.

Para terminar, creo que es oportuno citar a Bruno Reichlin: “... no hay motivo para que el arquitecto (moderno) continúe asociando la ‘creación’ con la idea arcaica de objeto material visible, palpable y seguramente voluminoso, y de concebir la restauración como un torneo caballeresco entre lo viejo y lo nuevo donde la restauración con resultado positivo es un monumento muerto en honor de las armas. Una estocada cognoscitiva, a nuestro parecer, un nuevo punto de vista que modifica la percepción de un objeto también quiere decir “hacer obra”, al menos si consideramos que, parafraseando a Marcel Duchamp, «*c’est le regarder qui fait l’œuvre*»”.

Reichlin, uno de los estudiosos más interesantes de Le Corbusier, nos propone repensarlo todo a la luz de la relación con el patrimonio arquitectónico moderno y fuera de cualquier oportunismo coyuntural. Pero la respuesta no es fácil, porque también el tiempo ha pasado para las técnicas utilizadas en la construcción de la obra moderna; creemos entenderlas porque nos hablan en un lenguaje similar al aprendido en la Escuela,

pero la Escuela dice poco sobre el estado “histórico” de la técnica, el que tenía en el momento en que esas obras fueron construidas, trasladando quizás esa responsabilidad a las asignaturas de Historia. Así, mientras nos parece estar cerca de lo ocurrido hace cincuenta años porque sus formas nos son familiares, no somos capaces de comprender que nos llegan desprovistas de sus otros valores auténticos. Justamente estos valores son esenciales para la restauración y, si bien puede llegar a hacerse un inventario de estilemas y de soluciones técnicas, ellos no se manifestarán de la misma manera en La Ricarda, en el Pabellón Alemán o en el Dispensario Antituberculoso, por ejemplo. Luego, lo dicho más arriba respecto del estudio monográfico –microhistórico– de la obra y sus autores de épocas pasadas pasa a ser vigente, también, para las obras que todavía no han cumplido ochenta años de vida y de las cuales tenemos tanto que aprender. En este sentido, y siguiendo con el magnífico ejemplo del trabajo de Bruno Reichlin o Franz Graf, sería interesante construir en las escuelas una base científica más estable y menos privada del patrimonio del siglo XX, a la que nuevamente puedan aportar las disciplinas más técnicas (construcciones, estructuras, instalaciones, etc.), en un proceso de gran potencial pedagógico.

La conservación del patrimonio histórico moderno: entre la regla y la excepción

2010

Este texto es la transcripción de la conferencia inaugural del 3.º DOCOMOMO Norte/Nordeste, realizado en João Pessoa, Paraíba (Brasil), entre los días 26 y 29 de mayo de 2010, publicada posteriormente en el portal *Vitruvius*.

Lejos de las acostumbradas autocelebraciones que acompañan con cierta frecuencia algunas explicaciones sobre Barcelona, lo que sigue pretende demostrar que, pese a que hemos empezado a andar, todavía nos queda un camino largo por recorrer. Voy a exponer tres casos recientes, ilustrativos del tratamiento del patrimonio arquitectónico moderno de Barcelona, en que se mezclan, en distintas proporciones, la investigación, la restauración y la política cultural.

En primer lugar, como sabéis, el racionalismo en España se ha resumido historiográficamente en las siglas del GATEPAC: “Grupo de arquitectos y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura contemporánea”, que en Cataluña cambia la letra “E” por la “C” y que es como se autodenominó el grupo reunido en torno a las figuras de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé entre 1931 y 1938. En ese período, se

produjeron una decena de obras significativas cuyo reconocimiento histórico ha ido en aumento, a tal punto que difícilmente es posible articular un relato sobre la arquitectura moderna española sin la mención de ese origen mítico.

Entre 2005 y 2010, el GATCPAC ha sido extraordinariamente publicitado a través de cuatro grandes exposiciones en Madrid y Barcelona, riquísimas en documentos de y sobre el citado movimiento, a lo cual debemos agregar una decena de libros sobre sus protagonistas más destacados y hasta un congreso sobre el mismo tema, con un nivel de participación más que respetable.

Sin duda, con estos eventos se ha reconstruido y revivido un acontecimiento de la historia de la arquitectura, vinculándolo de una manera muy oportuna al recuerdo de los 75 años de la II República española. Al mismo tiempo, ello ha hecho crecer la renta intelectual de quienes participaron en esas publicaciones y exposiciones y el prestigio de las instituciones que las apoyaron. Frente a este panorama exitoso, me gustaría plantear dos preguntas críticas.

¿En qué medida esa serie de actos académicos y editoriales sirvieron para proteger las pocas obras que restan de las pocas que se llegaron a construir en un período brevísimo que no supera los ocho años del sueño moderno de la República española? ¿Son proporcionales los beneficios en términos de cuidados de conservación que recibieron las obras originales? Porque, en el fondo, ¿no son ellas los documentos que sirven

de punto de partida para cualquier ensayo, análisis o interpretación?

Me arriesgaría a decir que la visibilidad pública del Dispensario Antituberculoso, de la Casa Bloc o del edificio de la calle Muntaner no ha aumentado en gran medida; las tres obras ya habían sido restauradas en la década de los noventa y ya forman parte de la memoria colectiva e institucional que las protege. Y, en el extremo de la mitificación malentendida, tenemos el Pabellón de la República Española de 1937, que ha sido, más que reconstruido, clonado en un lugar evidentemente diferente del que lo acogió en su época.

Existen, sin embargo, una serie de obras muy mencionadas por la historiografía, pero que, paradójicamente, han sido abandonadas entre tanta celebración oficial. Me refiero al ejemplo de las *Casetes* del Garraf, una interesantísima experiencia tipológica compuesta por seis casas que hacia 1935 emprenden Sert y Torres Clavé en las costas del mediterráneo cercanas a Barcelona y cuyo lenguaje, instalado en un proceso de revisión del racionalismo más ortodoxo, recuerda el de la *Villa Mandrot* del propio Le Corbusier. Pero, en ese excitado barullo de voces y de publicaciones en torno al GATEPAC o al GATCPAC, no recuerdo una sola voz, un solo artículo, que recordara el mal estado de esas obras y la urgencia de su recuperación. Hoy en día, la situación es todavía peor: una imagen de una revista inmobiliaria mostrando la destrucción de la Casa B nos libera de presentar más pruebas.



*Casetes del Garraf, Sert y Clavé, 1932-1935 (Sitges)
Fuente: Revista AC, 19*



*Casetes del Garraf desfiguradas, proyecto original de Sert y Clavé,
1932-1935 (Sitges)
Fotografía de Fernando Álvarez Prozorovich, 2003*

Creo que esto muestra claramente que, cuando el trabajo documental y académico abandona un necesario activismo a favor de la conservación de la obra, entramos en el terreno de un peligroso e irresponsable historicismo. Porque entiendo que los historiadores se deben, antes que nada, a las obras y a sus autores, y que dan razón a su trabajo. La materia de la obra se nos ofrece como una frágil, pero, a la vez, contundente clave de lectura de los mensajes que custodia implícitamente. Sin duda, la investigación monográfica, minuciosa y detallada es condición previa para cualquier restauración, aunando el trabajo documental y la reflexión crítica sobre la tectónica, el estilo, la función, lo ideológico, etc. De lo contrario, la restauración sería ciega o la historia, un conjunto de anécdotas para coleccionar. Y solo de esa manera es posible no solamente entender una obra en profundidad, sino comunicar entre sí distintas experiencias individuales, separadas geográficamente, creando un inventario de técnicas, materiales y textos, capaz de documentar una época –marcada por la industria y la estandarización– y hacerla comprensible. Por tanto, no es un problema de la actividad académica en sí, sino de cualquier enfoque que renuncia a la acción a favor de la obra.

En relación con este tema, me gustaría enseñar nuestra intervención en La Ricarda, una casa de fin de semana construida en un bosque de pinos situado a la orilla del mar, en los alrededores de Barcelona, entre 1956 y 1963. Su autor, Antonio Bonet, se formó en Barcelona durante la época de la República, participó

en el GATCPAC, colaboró con Sert en el Pabellón de la República Española en París y, en 1937, se exilió a Buenos Aires y allí vivió hasta su regreso a España en los años sesenta. El proyecto de la casa para La Ricarda se inició después de un primero contacto con la familia Gomis Bertrand en Barcelona, ciudad a la cual Bonet regresó por primera vez en 1949, pero el proyecto definitivo es de 1953. Este consiste en una casa de unos 900 m², resuelta en planta baja, cuya característica principal es la repetición de una serie de bóvedas de 8,80 × 8,80 metros en planta, apoyadas sobre pilares metálicos.

Once módulos cuadrados abovedados, distribuidos sobre un damero dentro del cual se definen los espacios interiores o exteriores de la casa, manteniendo un pulso entre dos monografías: la de la naturaleza definida por la repetición de los pinos, por un lado, y la de la arquitectura, definida por la repetición de las bóvedas. La casa se ejecuta con materiales de gran calidad, tanto los utilizados para su arquitectura como para todo el interiorismo: madera de olma, latón sulfurizado, piedra caliza, gres. Todo ello transforma la casa en un suceso de su época, que se alargará muchos años hasta el fallecimiento de sus propietarios y del propio Bonet a finales de los ochenta.

La relación que Jordi Roig y yo tuvimos con la casa de La Ricarda y su restauración nació como consecuencia de dos investigaciones que publicamos en forma de libro en 1996: una sobre la obra completa de Bonet y la otra, un monográfico sobre la casa,

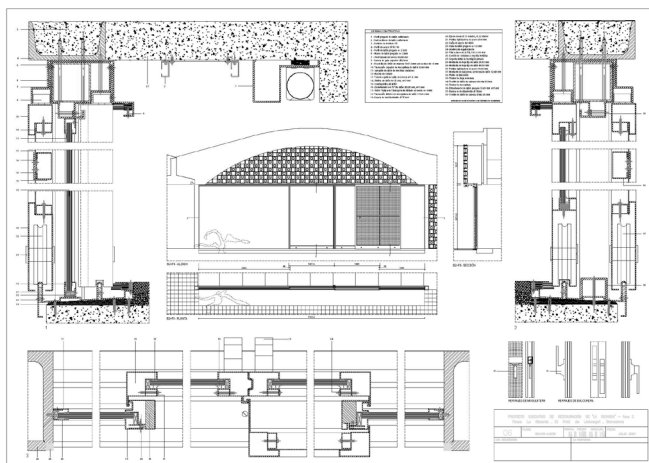
cuyo archivo encontramos en el interior del legado que la familia de Bonet había cedido al Colegio de Arquitectos de Barcelona y que completamos con el propio archivo familiar. Los libros tuvieron una buena acogida, fundamentalmente por parte de los estudiantes y arquitectos más jóvenes, para quienes Bonet era un personaje prácticamente desconocido, ausente en los relatos usuales de la historia de la arquitectura española. Casi inmediatamente, fuimos contactados por la familia Gomis Bertrand, propietaria de la casa, compuesta ahora por los hijos de la pareja que fue cliente de Bonet en los años cincuenta, quienes nos solicitaron, probablemente animados por los argumentos del libro, un diagnóstico más profundo y técnico del estado de la casa y, posteriormente, un proyecto de restauración en etapas. Las razones de esas etapas tuvieron que ver con el carácter privado del encargo y con la esperanza de que, en el transcurso de la obra, alguna institución pública se interesara en la adquisición de la casa, ya que, desde hacía unos años, ya no se utilizaba como vivienda.

Las manifestaciones externas más notables del paso del tiempo eran la corrosión de las partes metálicas, sometidas al clima marino y a la condensación, y el natural envejecimiento de los estucos, yesos y pinturas, todo ello sumado a reparaciones deficientes. Para indagar sobre las causas, nos resultó útil no solo estudiar más a fondo la casa, sino también repasar la evolución de la arquitectura de Bonet, en la cual verificamos algunas preocupaciones constantes, concernientes a las ca-

racterísticas técnicas de la bóveda y de la modulación. Podría trazarse una línea “genealógica” a lo largo de la cual se distribuyen y entretajan temas presentes en las Cuatro casas en Martínez (1942), la Casa Berlingieri (1947), el Pabellón Berlingieri (1951) y, finalmente, la Casa Oks y La Ricarda, cuya forma definitiva nace alrededor de 1953. En ese proceso, la sección había evolucionado desde una bóveda simple de hormigón a una doble bóveda, compuesta por una hoja de hormigón aligerado con ladrillos y una segunda bóveda no estructural que cierra una cámara aislante y resuelve la evacuación de aguas. La Ricarda aparece así como la última versión de la serie, sintetizando la doble bóveda con cámara de aire sobre un módulo cuadrado, uniendo estructura y forma. Desde el punto de vista del apoyo de la bóveda, los muros continuos de apoyo de los primeros casos evolucionan hasta la utilización de una estructura de vigas de hormigón, columnas y pilares metálicos que liberan por completo la planta. Es en esta serie de consideraciones históricas donde realmente empieza el proyecto de restauración.

Las operaciones de nuestra restauración se basaron en el principio de la “mínima intervención aparente”, lo cual no solo implica invisibilidad de las actuaciones, sino un cierto placer en lo que Bruno Reichlin denomina la *Enstzung*, la “abnegación” que requiere el trabajo del restaurador. Ciertamente, conocíamos y apreciábamos la forma de construir de Bonet, pero no teníamos detalles completos de todo; por ello, a los propios planos de la casa incorporamos nueva docu-

mentación, particularmente detallada en el caso de la carpintería metálica, dibujada –dado su carácter no industrial– a escala 1:1, con la idea de reemplazar las piezas de latón dañadas y mantener la mayoría de las piezas originales, depositarias de parte del aura original de la obra.



*Láminas de detalles de La Ricarda.
Restauración dirigida por Fernando Álvarez y Jordi Roig.*

Como tercer caso, muy reciente –tanto que solo hubo una inauguración parcial–, nos gustaría mencionar otra obra de Antonio Bonet, inaugurada en 1963 en Barcelona: el Canódromo Meridiana. En 1999, publicamos otro libro para la editora Santa & Cole, junto con Edicions UPC, dedicado a la faceta de Bonet como diseñador. Esta publicación nos permitió mostrar, junto con otras muy significativas y mobiliarios de distintas épocas, una información muy completa sobre el Canódromo, que incluía plantas y una buena cantidad de fotografías de detalles de esa obra fascinante.

Dado que el edificio estaba casi oculto por la valla que delimitaba la pista y situado en una zona alejada de los circuitos habituales para los arquitectos, la publicación de ese material contribuyó a crear una cierta alerta. La obra fue catalogada con un nivel de protección mínimo pero suficiente para iniciar una reflexión sobre el futuro uso del edificio. Se habló entonces de posibles programas futuros que no implicaran cerrar los espacios semicubiertos, como escuelas de circo, de teatro callejero. Algunas causas aclararon el proceso y la presión de los ecologistas forzó el cierre de la actividad de las carreras de galgos –una especie de hipódromo para una sociedad empobrecida, característica de la posguerra española–, pero la falta de uso provocó el consiguiente abandono y deterioro del edificio.

Dado que el Canódromo se ubica en un barrio popular, muy denso, ante la situación de progresivo deterioro la asociación de vecinos comenzó a presionar al gobierno municipal para demolerlo y construir en

su lugar un gran edificio polideportivo, para satisfacer las necesidades del barrio. Por fortuna, una acción combinada entre el Ayuntamiento de Barcelona y el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA) propició una salida favorable para la supervivencia del edificio, consistente en tres acciones hábilmente combinadas: 1) el Ayuntamiento construiría un polideportivo en otro terreno disponible y cercano, 2) el antiguo Canódromo se transformaría en un centro de investigación de arte contemporáneo y 3) el financiamiento de la obra de restauración se emprendería con fondos públicos, derivados de un programa de reactivación económica impulsado por el presidente Rodríguez-Zapatero.

Conclusión: no hay duda de que, en esta tercera ocasión, la publicación de nuestra investigación ayudó, junto con otras acciones, a crear el clima y argumentar la restauración de esta obra. Lamentablemente, no fue mérito suficiente para que se nos hiciera un nuevo encargo de restauración; esta fue llevada adelante por un equipo formado por los arquitectos Monteys y de Lecea, con el apoyo de Puig Torné, como socio sobreviviente de Bonet, y Robert Brufau, como asesor estructural. Las obras van bien y ya se ha realizado una inauguración parcial y organizado algunas actividades que, poco a poco, servirán para generar una nueva vida.

Y, para terminar, un último comentario para fomentar la reflexión y el trabajo que viene en estos días y no bajar los brazos. Sin duda, hoy en día sabemos más y las listas de edificios a proteger son más largas, pero

la situación del patrimonio moderno no es necesariamente mucho mejor –diría que es bastante peor que la del patrimonio en general. Las razones de este deterioro –y también sus maneras de morir, como diría el amigo Luiz Amorim– tienen normalmente que ver con un contexto de abuso que es inherente al funcionamiento de nuestra sociedad. O, si lo queremos decir de una manera más suave, de esa necesidad del hombre de asumir la “competencia de edificar” su época, como dice Françoise Choay.

Muchas veces, nos encontramos discutiendo con urbanistas, con constructores, con otros arquitectos, sobre los mecanismos de protección de algún edificio valioso histórica o estéticamente, como si este fuera un problema, una molestia, una desviación romántica que amarga o amenaza lo nuevo, lo que todavía es una improbable promesa.

Sé que estoy en el país donde, por un tiempo, convivieron en una misma persona, como en ninguna otra parte, el arquitecto que miraba el futuro y el arquitecto amante de la historia: me refiero, naturalmente, a Lúcio Costa. Pero debemos comprender que no estamos ante la misma circunstancia de los años cuarenta con respecto de la actividad constructiva: los agentes han cambiado, son más grandes, más veloces, más peligrosos. Por ello, creo que nadie explica mejor nuestra tarea que este canto final que entonan los actores (un explotador y dos explotados) de *La excepción y la regla*, una pieza de teatro pedagógico escrita por Bertolt Brecht a fines de la década de los años veinte:

*Así termina
la historia de un viaje.
Ustedes vieron lo habitual,
lo que constantemente se repite.
Y, sin embargo, les pedimos una cosa:
Tomen como raro lo que ocurre siempre;
tomen como inexplicable lo habitual;
síéntanse perplejos delante de lo que es cotidiano.
Lo que es usual, que os asuste;
lo que es regla, véanlo como un abuso.
Y cuando vean un abuso
ponedle remedio.*

Muchas gracias y buen congreso.

La memoria de Mercedes: diapasones o peinetas

2013

El siguiente texto inédito, obtenido del archivo personal del autor, es el texto preparatorio de la ponencia impartida en el Museu d'Història de Barcelona el 29 de abril de 2013, con motivo de la jornada “Construir la imatge de Barcelona, 1947-2007”. En ella, se desarrollan algunas de las ideas surgidas a partir del proyecto de investigación “*Archivo crítico del Model Barcelona*”, realizado en los años previos.

En primer lugar, me gustaría explicar desde dónde pretendo desarrollar mi intervención. Parece que, al hablar de “construcción de la mirada”, de “representaciones” o de “retrato verdadero” de la ciudad, nos estemos situando en el territorio de la fotografía. Ello viene bastante justificado históricamente por el papel que asumen los fotógrafos desde que comienzan a salir de sus estudios para sumergirse en el flujo de unas ciudades en transformación. Nuestro trabajo en el seno del proyecto de investigación “*Archivo crítico Model Barcelona*” no se desarrolló en esa dirección, pero en muchos momentos sentimos la necesidad, y por ello agradezco a Joan Roca y al equipo del MUHBA la invitación para compartir esta mesa.

Nuestra labor, parcialmente publicada en el libro *Archivo crítico modelo Barcelona*, estuvo centrada en el estudio de documentos de planeamiento, básicamente planos, memoria y legislación, producidos entre 1973 y 2003, con la idea de ordenarlos y desentrañarlos. Pensábamos que así se podría nutrir, desde lo procedimental, el debate sobre la dinámica conflictiva entre los cambios urbanísticos y la tutela del patrimonio, y eventualmente apuntar alternativas. Y los distritos elegidos para esa tarea fueron Sants, Sant Martí y Nou Barris (que incluyen una veintena de barrios), porque consideramos que era necesario salir del centro histórico y el Ensanche para abrirnos a otros territorios, más vírgenes. Debo decir también que éramos conscientes de que nos encontrábamos frente a una realidad con poca historia aparente y físicamente mejor que la de hacía cuarenta años, lo cual ciertamente complicaba la labor crítica.

Para utilizar un símil fotográfico, queríamos volver a meter dentro de los límites de la foto lo que había sido dejado de lado en esos barrios, lo que corría el riesgo de ser olvidado en una historia de Barcelona. Y, por eso, cuando finalizamos el trabajo y preparábamos la publicación, elegimos una foto de Marcelo Aurelio (*La memoria de Mercedes*), que nos pareció resumir alguna conclusión. Allí vemos en primer plano a una señora mayor, posando de pie delante de una gran fotografía de Can Basté, en el Nou Barris de los años sesenta. Mirando con atención, hacia la derecha de la foto podemos ver, al fondo, esa antigua masía restau-

rada recientemente. El fotógrafo encuadra la perspectiva de forma que la representación del primer plano se iguala en dimensiones relativas con lo representado y situado más lejos. El blanco y negro de la foto y el plano del pavimento se encargan de fundir los “tiempos” del primer plano y del fondo con una calculada ambigüedad. El pasado al cual se arrima la “modelo”, con la gente, los coches, el tiiovivo y los chiringuitos, aparece mucho más cargado de humanidad, mientras que el presente, pese a su obvia presencia, se delata como un plano abstracto, neutro, casi momificado.



la memoria de Mercedes
©Fotografía de Marcelo Aurelio

La foto enuncia claramente el problema: ¿Será capaz de superar los recuerdos de Mercedes ese paisaje nuevo que ofrecen el edificio restaurado y reciclado con su plaza? ¿A través de qué mecanismos los futuros habitantes harán suyo ese patrimonio? Una pista nos la dio tiempo después de la instalación de *Estrats*, que organizó el equipo de “Arqueología del punto de vista” junto con la gente de Can Basté, proponiendo seguir actuando con nuevas capas sobre esa fotografía, como una obra sin fin.

Aunque pertenecen a una generación más joven, Marcelo Aurelio, Fran Simó y otros miembros de Barcelona Photobloggers u otros colectivos, como “Arqueología del punto de vista”, ya ocupan un lugar junto a los más veteranos Manolo Laguillo, Xavier Basiana, Jaume Orpinell, Lluís Casals o Ferran Freixa, o los antiguos miembros del Centro Internacional de Fotografía de Barcelona (CIFB), recientemente recuperados por el MACBA, y los históricos Agustí Centelles, Joan Colom, Oriol Maspons, Julio Ubiña, Francesc Català-Roca o Quim Gomis. Todos han atravesado Barcelona con diferentes miradas. La generación de Laguillo o Basiana es, probablemente, la que ha mantenido una relación más fluida con las instituciones oficiales (Ayuntamiento, Colegio de Arquitectos, etc.) a lo largo de la transición, a través de la producción documental y de la difusión de obras e intervenciones públicas. Su labor ha sido fundamental también (en el caso de Orpinell y Basiana) en el reconocimiento de la arquitectura industrial. Hay en ella

una cierta reflexión crítica frente a la ciudad que se está yendo, que nos presenta esa realidad cambiante y, en cierto modo, inevitable, como ese “sólido que se desvanece en el aire” –como diría Berman, citando a Marx, al hablar de todo proceso modernizador.

Si bien en el recuerdo de los fotógrafos mencionados están Walker Evans, Dorothea Lange, Diane Arbus y otros representantes de la generación americana de la crisis del ‘29, los más jóvenes son los que seguramente, por encima de las mejoras técnicas digitales, más se les acercan en forma y contenido. Como aquellos americanos o como los miembros del CIFB (que desaparece en 1983), esta nueva generación se ocupa con frecuencia de esa parte más damnificada de nuestra sociedad, haciendo más explícito un creciente compromiso político. Pero también tengo la sensación de que lo hacen con la sospecha de que la exhibición de ese mosaico de miseria y de injusticia en nuestras ciudades nos pueda proporcionar algún tipo de placer estético, en lugar de indignación y compromiso.

Volviendo a nuestro trabajo en Nou Barris, debo decir que, significativamente, no hemos encontrado firmas de grandes fotógrafos de Barcelona, con la excepción del reportaje realizado en 1980 en el interior del Hospital Mental de Nou Barris por tres miembros del CIFB, Pep Cunties, Eduardo Subías y Jesús Atienza. La memoria gráfica de Nou Barris parece ser la de las fotos aéreas oficiales o las fotos de aficionados talentosos, como Manolo Álvarez Raigada, militante de la Asociación de Vecinos. O, ya muy tardíamente,

los fotógrafos de arquitectura Sergio Belinchón, Beat Marugg, Markus Bassler, que reciben el encargo de mostrar la obra del Parc Central (Fiol-Arriola) en la exposición “*Contemporary Landscapes. Nou Barris*” en el Colegio de Aparejadores (2004) y en la publicación *Barcelona, periferia cubista* (2005). Y existe, fuera de este ámbito, un documental excepcional titulado *Stultifera Navis*, de Josep Maria Comelles, que utiliza material del Archivo Histórico del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, de Tino Soriano y Josep Jaén, documentales del Nodo sobre la Guerra Civil y filmaciones realizadas entre 1973 y 1976.

Esa ausencia de una fotografía “al margen” de un propósito de difusión oficial de acciones relacionadas con el “*Model Barcelona*” resulta tan sorprendente como un grito sin eco delante de una obra de grandes proporciones (17 hectáreas) como la ejecutada en el Parc Central de Nou Barris. ¿Qué se quedó por el camino? ¿Qué pudo haber fallado? En nuestra opinión, algo que en el *Model Barcelona* fue una tendencia cada vez más marcada: la escisión y la falta de diálogo entre planeamiento urbano, patrimonio histórico y la representación popular. El Catálogo de edificios protegidos de Nou Barris, aprobado en 2000, significó un gran paso adelante: comparado con el de 1986, multiplicó por cinco o seis la cantidad de edificios protegidos. Es interesante recordar el trabajo de precatalogación a cargo de Antoni Font y una serie de jóvenes arquitectos (Oyón, Cordiviola), profesores de la Escuela de Arquitectura del Vallès, acabado en 1994. El do-

cumento, inédito, muestra todo tipo de información histórica, una serie de planos justificativos de las transformaciones territoriales, su consecuencia sobre los lugares significativos y una generosa propuesta de catalogación. Esta será objeto de una reducción importante, probablemente determinada por los proyectos en curso, animados desde el propio distrito. Ya en ese momento se habían consumado varias amputaciones sobre el Hospital Mental, un edificio de dimensiones excepcionales (600 metros de largo por 100 de ancho, 5 enormes patios) que durante mucho tiempo reinó solitario en la zona norte de Barcelona. Nada se hizo para evitar los últimos golpes de gracia, las nuevas demoliciones que lo dejaron reducido a menos de la tercera parte, el repicado de sus muros, el descuido de sus espacios; en fin, la obra del urbanismo porcionista continuó, en este caso, hasta 2004. No deja de sorprender que, en la memoria publicada del proyecto del Parc, no se haga ninguna referencia a estos documentos y, en lo que se refiere al Hospital –que atribuyen a Jaussely, en lugar de Bernardet– se lo considere casi un lastre para la creación de un nuevo espacio.

Creo que este desconocimiento del territorio y de las investigaciones en torno a él o su apreciación como entidad meramente física lastraron el diagnóstico de lo que evidentemente era una buena intención. No era fácil descubrir a simple vista, a golpe de pura inspiración, las valencias históricas libres del lugar para reaccionar con ellas. O, incluso, las que aparecían potencialmente en las proclamas vecinales u otras actividades artísticas

menos musealizables, como el cine, el teatro, las obras de arte callejero o la música popular. Solo para tomar un ejemplo, las letras del rumbero Gato Pérez, fallecido en 1990, en *Luna brava* (1983) nos hablan de que:

“Los bloques del barrio elevan al cielo su voz / y un ángel flamenco se suma al clamor. / Luna brava de barrio nuevo, cemento y de cal, / que ronda por las ventanas al anochecer, / entre ropa tendida cuelga su soledad / y se contagia de la alegría del arrabal...”

Esa poesía urbana, oculta bajo un envoltorio festivo, miraba a la cara lo que estaba ocurriendo con las personas en ese proceso transformador. Pero, cuando leemos la memoria del proyecto del Parc Central, nos encontramos una visión muy diferente: “El sitio es un espacio vacío entre la masiva construcción de bloques de vivienda de los años 60 y 70” y “El distrito de Nou Barris es una parte de Barcelona sin identidad”. Y los remedios que se proponen para esa aparente anomia trasuntan un cierto paternalismo: “El eje principal de Pi i Molist fue transformado en una serie de plazas que conducían al centro del distrito. El patio central del edificio fue abierto [es decir, un ala del antiguo Hospital demolida] [...]. Varias fuentes centelleantes con juegos de agua cantando canciones catalanas y una serie de pérgolas fueron colocadas esporádicamente siguiendo los paseos [...] Nosotros las llamamos «palmas y diapasones». Objetos arborescentes, relacionados con el viento y el sonido. La gente los bau-

tizó «peinetas» y han devenido el símbolo de Nou Barris...” Un símbolo que nadie consensuó, pero cuyo sentido sufrió un interesante “desplazamiento” semántico, que los ensimismados autores reconocen como un nuevo triunfo. Cosas muy diferentes, un diapasón y una peineta: el primero alude al orden y a la voz de un director; la segunda, al adorno del pelo, a otro tipo de recuerdo.

No quiero cuestionar aquí las buenas intenciones de los políticos locales (Antoni Santiburcio) ni de los arquitectos; me consta que estaban deseosos de devolver, en forma de espacios generosos, buenas comunicaciones y aparcamientos, lo que el Ayuntamiento y las familias de constructores habían hurtado a los recién llegados desde los años sesenta. Se trataba de una deuda histórica y, evidentemente, se hizo mucho. Siguiendo a Berman, estoy seguro de que los sitios no tienen que ser muy antiguos para que surjan nuevas manifestaciones de creatividad ni sentimientos de identidad. Como sabemos, Berman proporciona los ejemplos de San Petersburgo en el siglo XVIII y de las reformas de París en el XIX y de Nueva York en el XX. No será fácil que muchas ciudades europeas del siglo XXI, con sus convenciones, sus formalidades y sus pasiones locales, sean capaces de una nueva síntesis. Sin duda, la metodología será diferente a la de la ciudad antigua y preindustrial, pero solo lo será como consecuencia de otras transformaciones que vayan más allá de lo físico y afecten todo el entramado sociocultural.

La *Resor House*: panorama desde el puente

2015

Algunos de los textos de Fernando Álvarez Prozorovich fueron publicados mucho tiempo después de haber sido escritos. Para la publicación del siguiente, transcurrieron hasta 30 años, aunque previamente ya había sido citado por Josep Quetglas en el artículo *Habitar*, publicado en el número 15 de la revista *Circo*.

Escrito originalmente en 1985, fue revisado para su publicación con motivo del libro en homenaje a Carlos Sambricio: *Otra historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*, publicado en 2015 por la editorial Lampreave.

Solo una “vista desde el interior” y la fotografía de una maqueta en la monografía *Mies van der Rohe*, de Philip Johnson (1947), constituían las únicas imágenes conocidas de la *Resor House* (1937-1943) hasta la aparición del catálogo de la exposición “*200 Years of American Architectural Drawing*” (editado por David Gebhard y Deborah Nevins en 1977), donde se publicaron tres nuevos dibujos (un alzado y dos perspectivas interiores). Más tarde, en 1985, en *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses* (versión inglesa

de su monografía en alemán de 1981), Wolf Tegethoff incorporó una importante selección de dibujos del archivo, junto a una lectura crítica de la correspondencia entre cliente y arquitecto. A la luz de esa nueva información, podía comprobarse que la casa proyectada por Mies no era la caja apoyada sobre un basamento sólido que mostraba aquella primera monografía, sino una caja elevada sobre pilares. Vista desde el exterior, el proyecto se muestra como una caja flotante, a modo de puente, entre las dos orillas de un curso de agua. Visto en el conjunto de su vida, ese puente se presentaba como el primer paso de Mies hacia su exilio americano, trascendiendo la dimensión del encargo.¹

Se trata de una solución de compromiso, insólita en la obra miesiana, hasta el extremo de que Mies elabora su proyecto trabajando sobre la base de algunas construcciones dejadas en el terreno por un archi-

1 Este artículo es una reescritura, con muy pocas variaciones, de lo que escribí en 1985 sobre la *Resor House* (1937-1941), primer proyecto de Mies va der Rohe en los Estados Unidos, cuando me iniciaba como docente en la Cátedra de Historia y que, por circunstancias varias, ha permanecido inédito. Desde entonces, el conocimiento de la documentación disponible en el Mies va der Rohe Archive ha aumentado notablemente a través de su publicación en la editorial Garland (1986 y 1992) y del catálogo de la exposición "*Mies in America*" (2001). Sin embargo, se trata sobre todo de documentación técnica del proyecto (hay 844 dibujos en total), que no afecta los argumentos del artículo. Lo que en aquel momento me atraía –la vida y el trabajo creativo de aquellos intelectuales obligados al exilio o invitados al viaje– ha continuado guiando buena parte de mis investigaciones. Por esa vía, me he acercado a otros maestros y compañeros, entre los cuales Carlos Sambricio ocupa un papel fundamental. Por ello, me ha parecido apropiado ofrecer este texto para la publicación en homenaje a su trayectoria.

tecto anterior, Philip Goodwin, autor de la primera sede moderna del MoMA. La mediación del director del MoMA, Alfred Barr, ante Helen y Stanley Resor, profesionales exitosos del mundo de la publicidad y colaboradores activos del museo, les convencerá para asumir su rol de “clientes” y, durante varios años, serán *Amerika* para Mies, que vive una larga y contradictoria demora hasta decidirse a abandonar Alemania. Es sabido que, desde la precoz obra de Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (1929), hasta el conocido catálogo de la exposición “*Modern Architecture: International Style*” (1932), alojada en la primera sede del MoMA, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson se entregan a la tarea de difundir el lenguaje moderno europeo en América del Norte. La publicación de una foto de la *Villa Tugendhat* en la cubierta del catálogo de la exposición es un ejemplo de la representatividad de Mies como nuevo pionero de un nuevo paradigma estético. Decía Hitchcock en *Modern Architecture*: “La ingeniería puede cambiar de año a año, pero la estética de los Nuevos Pioneros ha mostrado una definida continuidad de valores independientes y, a veces, en oposición a aquellos derivados de lo práctico y estructural [...]. La arquitectura de los Nuevos Pioneros representa en muchos aspectos [...] el triunfo del punto de vista técnico, en la misma manera que la arquitectura del Romanticismo representaba, en general, el punto de vista antitécnico.”

Los pasos de esa incorporación de arquitectos europeos a la escena americana desde la década de los

veinte se suceden rápidamente. El caso de Richard Neutra es el más notable: inmigrado en 1923, en 1927 construye la *Lovell House* y publica (traducido a varios idiomas) *How America Builds*, verdadero manifiesto programático de fuerte resonancia técnica, y en 1932 su obra ya es seleccionada para la exposición de Hitchcock y Johnson. En su artículo de 1927, tras su aparente envoltorio técnico, Neutra toma posición frente a la historia local, rinde homenaje a Sullivan y a Wright, critica el eclecticismo del *bon goût* académico y habla a favor de una enseñanza menos individualista y comprometida con la investigación y del trabajo interdisciplinario como base para la racionalización y estandarización de la arquitectura. Pero también se dirige a sus colegas europeos, elogiando la amplitud del mercado americano, la ventaja de la inexistencia de barreras aduaneras y su favorable influencia sobre una estandarización creciente.

Pese a los apoyos de Barr y del mundo académico norteamericano, el camino de Mies hacia América parece, en cambio, mucho más cargado de silencios, desprovisto de innecesarios halagos. Cuando, en enero de 1965 –Mies moriría en 1969–, Katharine Kuh lo entrevista para el *The Saturday Review of Literature*, ante la pregunta acerca de la posible influencia de la Escuela de Chicago sobre su modo de pensar, Mies responde negativamente y apenas admite recordar un dibujo de Sullivan, “de uno de sus edificios” y, de Wright, la *Robie House* y, de paso, cita la exposición de

Berlín de 1910.² Sorprendente negativa, cuando la sinceridad expresiva de esos edificios de oficinas de finales del XIX era el pasado reconocido de los modelos –el edificio de oficinas de Hormigón Armado de 1923, por ejemplo– que Mies oponía a los “volúmenes amasados o torres acorazadas” de los expresionistas alemanes, en su artículo de la primera entrega de la revista *G*. Cuando Mies escribía esos textos, un Louis Sullivan en retirada todavía advertía que “el daño ocasionado por la Feria Mundial de Chicago duraría medio siglo”. Para el Giedion de *Espacio, tiempo y arquitectura* (1942), Mies había llegado para llenar ese hueco y unir el paradigma berlinés al de Chicago. Sin embargo, el interés más evidente del alemán parecía dirigirse hacia las grandes fábricas de Albert Kahn, ausente en esa “nueva tradición” que Giedion pretende construir. De ellas tenemos clara noticia en la fotografía del inmenso hangar de estructura metálica, red caótica de líneas infinitas sobre la cual Mies suspende, en forma de fotomontaje, los signos de su arquitectura en el proyecto de una *Sala de conciertos* (1942).

Mies abandona Alemania definitivamente en septiembre de 1938, tras su primera visita a los Estados Unidos en 1937. A partir del cierre de la Bauhaus y el concurso del *Reich Bank* en 1933, sobreviene una larga y tediosa demora hasta su inevitable partida. Atrás quedarán proyectos como la segunda Casa Lange, las casas Gericke, Hubbe y Lemke, que, como las “casas

2 KUH, Katharine (1965): “Mies van der Rohe. Modern classicist”, *The Saturday Review of Literature*, 23 de enero, pp. 22-23 y 61.

patio”, expresan en el cierre de sus patios y sus miradas a paisajes cada vez más lejanos una tendencia a situarse –y la metáfora tiene sentido– fuera de un confuso exterior. Demasiado maduro y coherente como para negociar con la nueva generación alemana, que rechazaba lo que él ofrecía –y el proyecto del *Pabellón Alemán en Bruselas* (1937) es una prueba de que lo hacía–, pero demasiado joven como para retirarse al silencio total, en el último y terrible momento decidirá emigrar a los Estados Unidos, animado por diferentes ofertas, entre las cuales la *Resor House* es la más concreta y acotada. Con cincuenta y dos años y un limitado manejo del inglés, iniciará esa travesía en que deberá incorporar sílaba a sílaba las claves de la realidad americana y, al mismo tiempo, desplegar controladamente su lenguaje. Había salvado su vida; podía y podría construir su gloria. Tendría éxito; sería, nuevamente, moderno.

Para otros exiliados centroeuropeos, no fue tan fácil. El poeta Ernst Toller, desesperado, se ahorcó con el cinturón de su bata en su habitación de un hotel de Manhattan, al igual que Karl Duncker, uno de los creadores de la teoría de la Gestalt. Thomas Mann no produjo nada importante en su estadía americana. George Grosz perdió las motivaciones del ambiente berlinés; en América, su mordacidad ya no tenía los mismos estímulos. Los aires jazzísticos que Piet Mondrian pretendía atrapar con el *boogie-woogie* de su producción americana son ejercicios decorativos al lado de la densidad de los años neoplásicos. Mendelsohn solo cultivaría una *manera* expresionista, alejado de los estímu-

los metropolitanos y abducido por sus compromisos político-confesionales. Y podríamos seguir con Béla Bartók, Stefan Zweig y tantos otros.

La razón de la fortuna miesiana es compleja. Es evidente que, “desde fuera” del personaje, más allá de la construcción histórico-estilística elaborada por Hitchcock y Johnson, desde la América de los años treinta, la del *New Deal* de Roosevelt, se intuían en Mies una serie de virtudes necesarias. Sus antecedentes como eficaz organizador de la exposición en la Weissenhof de Stuttgart (1927), donde Mies había mostrado su sensatez tanto en la disposición urbanística como en el planteamiento de su prototipo, resultaban fundamentales en un proceso donde la planificación y la necesidad de superar un liberalismo salvaje ganaban adeptos. Su espíritu práctico y realista cerraba un ciclo cuyo origen podría rastrearse hasta la colonia para artistas en la *Mathildenhöhe* de Darmstadt de Olbrich o en los escritos de Muthesius, hasta la República de Weimar. Por ello es importante recordar sus posiciones en el momento en que empieza su crisis, camino de la *Deutschland über alles*, volviendo sobre las cautelosas palabras que pronuncia en su conferencia en la Deutsche Werkbund, en 1930:

La nueva era es un hecho; existe pese a nuestro sí o nuestro no. Sin embargo, no es mejor ni peor que cualquier otra era. Es puro dato, carente de contenido de valor. Por tanto, no trataré de definirla ni de aclarar su estructura básica.

No debemos sobrevalorar la mecanización, la tipificación ni la normalización [...]. Lo importante no es preguntar qué sino cómo. [...] Intelectualmente, no tiene relevancia cuáles sean los bienes que producamos, o los medios que utilicemos. [...]

Debemos implantar nuevos valores, fijar nuestros objetivos definitivos para poder establecer normas [...]. Y es que lo adecuado e importante para cualquier era es esto: ofrecer al espíritu la oportunidad para su existencia.

En el clima de retirada de la vanguardia a finales de la década de los veinte, Mies se detenía para solicitar una oportunidad para el espíritu, una nueva y última posibilidad de supervivencia. Cuando Mies gana el concurso del *Reichsbank* –en el mismo año en que los nazis suben al poder–, un joven Philip Johnson sale en su apoyo: “Si Mies construye este edificio, consolidará su posición. Un buen *Reichsbank* moderno satisfaría el nuevo afán de monumentalidad, pero por encima de todo demostraría a los intelectuales alemanes y a los países extranjeros que la nueva Alemania no pretende destruir las espléndidas artes modernas que han sido construidas en los años recientes (*Architecture in the III Reich*, 1933). Y, en su cuidado lenguaje, Johnson agrega: “Mies siempre se ha mantenido al margen de la política y siempre ha adoptado una actitud contraria al funcionalismo [...]. Nadie puede acusar las casas de Mies de parecer fábricas.”

¿De qué casas hablaba Johnson?: ¿La del bloque de la Afrikanstrasse, las de la Weissenhof o, acaso, las casas Wolf o Tugendhat? ¿Y a quién dirigía Johnson su discurso de 1933?: ¿A los jefes nazis o a los hombres de negocios americanos? Porque, a excepción del *Philadelphia Saving Fond Society Building* (1930-1932) y del *Rockefeller Center* (1930-1939), no abundaban los buenos ejemplos a la salida de la Gran Depresión. ¿Qué podrían aportar unas casas? *L'Architecture d'Aujourd'hui* de enero de 1938 señala un dato que parece resumir los diez años posteriores a la crisis: “El 90% de la población de los Estados Unidos vive en viviendas individuales [...]. El estilo colonial tiene, en sus formas puras, *charme* y elegancia.” Poco más abajo, la revista habla de las tendencias modernas más destacables y cita a Gropius y Breuer en el este, y a Neutra y Schindler en el oeste, mostrando también la actividad de algunos seguidores locales, centrada en el tema de la vivienda y “en línea directa con la industrialización, los procedimientos de estandarización y la técnica moderna de la construcción”. En ese marco se inscribe el otro gran proyecto –más prometedor, pero más difícil– de participar en la transformación del Armour Institute de Chicago a través de la construcción del campus y la dirección de su escuela de arquitectura.

En su discurso inaugural en el Armour Institute en noviembre de 1938, Mies afirma:

Toda educación debe comenzar por el lado práctico de la vida. La educación real debe, sin embargo, trascenderlo para modelar la personalidad del estudiante.

El primer objetivo debe ser equipar al estudiante con el conocimiento y el oficio para la vida práctica.

El segundo objetivo debe ser desarrollar su personalidad y permitirle un correcto uso del conocimiento y del oficio.

La verdadera educación no se relaciona solamente con los objetivos prácticos, sino también con los valores.

Por nuestros objetivos prácticos, nosotros estamos ligados a la estructura específica de nuestra época. Nuestros valores, por otro lado, están basados en la naturaleza espiritual de los hombres.

Nuestros objetivos prácticos solo miden nuestro progreso material. Los valores que profesamos revelan el nivel de nuestra cultura [...]. ¿A qué otra cosa deberían referirse, en realidad, los valores, sino a nuestros objetivos en la vida? [...]

Pondremos en claro el principio orgánico de orden como una determinación del sentido y la proporción de las partes y su relación con el todo. [...]

El largo sendero desde el material, a través de la función, hacia el trabajo creativo, tiene un solo objetivo: crear orden desde la desesperante confusión de nuestro tiempo [...]. Nosotros no queremos más; nosotros no podemos hacer más.

El tono de “*rappel à l'ordre*” de este largo discurso de Mies podría recordar el de ocho años atrás en la Bauhaus, pero los “qué” y los “cómo” adquieren diferentes sentidos en ambos. El “qué” americano será “crear orden desde la desesperante confusión de nuestro tiempo”, y ya no “los artículos que produzcamos” o las “herramientas que utilicemos”. El “cómo” serán ahora los “hechos”, y no los “valores”. “Qué” y “cómo” se han invertido, pero siguen igualmente divorciados, sin excluirse, frente a lo cual Mies se mantiene a distancia, ya que “nosotros no podemos hacer más”.³

En el proyecto de la *Resor House*, hay una pareja de cliente –el papel de Helen Resor es fundamental en el encargo–, dos arquitectos, dos versiones (como mínimo) del proyecto, dos o tres vistas desde el interior que no se relacionan y tres maquetas –dos de trabajo y otra que aparece en el libro de Johnson, pero que no representa las condiciones específicas del proyecto. Según el catálogo *200 Years of American Architectural Drawing*, el proyecto previo de la *Resor House* había sido realizado por Philip Goodwin, miembro del consejo de administración y arquitecto del primer MoMA en 1939. Según Tegethoff, el arquitecto no es Goodwin sino el bostoniano Marc Peter, ya que Goodwin se ha ocupado de otras construcciones de la propiedad. Lo

3 La invitación del Armour Institute es de marzo de 1936 y contemporáneamente se registran contactos con Harvard (cuando Joseph Hudnut era decano). Mies acepta el ofrecimiento del Armour Institute en agosto de 1937, con la ayuda de John Barney Rodgers, William Priestley y Bertrand Goldberg.

cierto es que el primer contacto del matrimonio Resor con Mies tiene lugar en junio-julio de 1937 en París y que en agosto Mies llega a América para visitar el emplazamiento, llamado Jackson Hole, en Wyoming, junto a las Teton Mountains, y permanece en Nueva York hasta marzo de 1938. El proyecto seguirá distintas alternativas, basadas en requerimientos de los propietarios que solicitan ajustes en las superficies y cambios menores. El 5 de abril de 1938, se le notifica la suspensión “momentánea” de la realización, aunque el estudio sigue adelante. En noviembre de 1938, se entrega el primer proyecto y, según una carta de marzo de 1941, consta que Stanley Resor y Mies aún están en contacto.

A petición de su cliente, Mies accede a la reutilización y conservación del ala de servicios ya construida y de los cuatro pilares, dos de los cuales estaban ya construidos en el agua. Su propuesta es una caja armada con columnas de acero, revestida en cristal y madera de ciprés, sobre un basamento rehundido compuesto por los pilares existentes, y los dos basamentos de piedra natural. Todo el espacio del salón está dispuesto en puente sobre el agua, conectando ambos basamentos: el existente en el este, al cual Mies agrega una escalera y una habitación de servicio, y el del oeste, donde se ubica el acceso de nueva planta y se estudian soluciones para el garaje. En todo el proyecto, se nota una intención de reducir la altura (los pilares se recortan desde una altura de 2,74 hasta 2,20), una reducción que recuerda la planta baja de la

Robie House. Y no será esa la única conexión con la obra de Wright.

Con su forma de pabellón cerrado, la *Resor House* confirma el alejamiento de las interpretaciones domésticas de la gramática de pilares y paredes deslizantes del espacio continuo del Pabellón de Barcelona, presentes en la *Villa Tugendhat* (1928-1930), la *Casa para un soltero* de la Exposición de Berlín (1931) o algunos ejemplos de casas patio. Una notable serie de proyectos realizados entre 1931 y 1935, como el Club de Krefeld, los estudios de casas en las montañas del Tirol, o las casas Gericke, Hubbe, Nolde, Lemke y Ulrich Lange podrían servir de transición entre los dos modelos. Significativamente, en los dibujos de estos proyectos retirados de lo urbano es posible ver *chaises longues*, siluetas, coches, ventanas circulares, que recuerdan algunos dibujos de Le Corbusier, cuyo primer tomo de la *Obra completa* comienza a circular coetáneamente. Las fachadas de la *Resor House* refuerzan esa impresión: la solución del acceso de los coches recuerda la sensibilidad maquinista de la *Villa Savoye*, ausente en obras anteriores de Mies.⁴

Asimismo, la utilización de la mampostería de piedra y el revestimiento de madera de ciprés recuerdan el uso de materiales vernáculos de la *Villa Mandrot* de Le Corbusier –publicada en el catálogo de la exposición

4 Ello también podría colegirse de la disposición radial de la planta de la *Fábrica Verseidag* en Krefeld (1931) o de las *fenêtres en longueur* del *Reichsbank* (1933), reminiscentes del proyecto de la sede para la Sociedad de las Naciones de Le Corbusier (1927).

“*Modern Architecture: International Style*” – que marca, a su vez, el inicio de cambios importantes en el lenguaje del maestro suizo después de 1930. Esto nos hace pensar en dos posibles actitudes por parte de Mies: la de una solución de compromiso ante las presiones de un cliente demasiado influido por el modelo vernáculo americano o la de un homenaje a Wright, con quien tiene un largo encuentro en 1937 que incluye una visita a Taliesin East, la *Unity Church*, las casas *Coonley* y *Robie* y las obras de la *Johnson Wax*. El volumen de piedra de la chimenea de la *Resor House* atraviesa la caja de vidrio, fundiéndose con el basamento, y, como veremos, su protagonismo en el espacio interior del salón recuerda más a las obras de Wright.⁵

Ya en el interior de la planta baja, el banco en voladizo y las columnas exentas del vestíbulo parecen venir, sin cambios, del Pabellón de Barcelona. La escalera, cuya posición definitiva es perpendicular al eje longitudinal de la casa, nos introduce en el salón por uno de sus ángulos. Este se presenta como un espacio de grandes dimensiones, ordenado en torno al eje longitudinal, con la chimenea al este, las cristaleras al sur y al norte, y el

5 No deja de ser significativo, y a la vez irónico, que en sus días de visita a la propiedad de los Resor Mies comparte residencia con Grant Wood, el pintor vinculado al realismo americanista, antimoderno y antieuropeo, con quien seguramente no tuvo un diálogo fácil. Es evidente que, al margen de Wood, bajo las políticas culturales del *New Deal*, hay un impulso hacia la búsqueda de la belleza y el trabajo humano en el territorio que se canaliza sobre todo en la fotografía (Ansel Adams, el proyecto de la FSA, etc.) o en el cine (Raoul Walsh, John Ford, etc.).

bloque de los servicios al oeste. Pero la neutralidad que propone la clara distinción de soporte y cierre, con el delicado diseño de la columna en cruz –que hace aquí su última aparición en la obra de Mies–, se ve rota por la presión de los planos horizontales sobre el interior, algo que parecen captar los dibujos de Mies mostrando el vértigo horizontal de un paisaje que se ofrece infinito, congelado en el cristal. En el interior, triunfa la simetría que atraviesa el salón y lleva la mirada al prisma oscuro, negativo, del hueco del hogar de piedra. Pero, vueltos allí, se renueva la inquietud, porque el mobiliario – como ocurrirá en la *Farnworth*– se sitúa asimétricamente y porque la continuidad de los paramentos a los lados de la chimenea lleva al observador más allá de ese espacio. El eje secundario que corta el anterior en su punto medio refuerza el efecto centrípeto; es centralidad que se escurre. Es necesario recordar a Wright: el interior de la *Resor House* recuerda una sección estirada de la *Robie House* (1909), con su chimenea central separada de sus dos planos laterales, constituidos por secuencias de ventanas y maineles.⁶

Si volvemos a los primeros dibujos, a las impresiones que nos causan las “vistas” de la *Resor House* y que atrajeron nuestra atención al comenzar este texto, nos encontramos con dos temas fundamentales: el interés

6 Basta con recorrer los proyectos anteriores de Mies para comprobar que la utilización que hacía del hogar era distinta hasta ese momento: en las casas *Tugendhat* o *Ulrich Lange* no hay hogar; en las casas patio, el hogar es un plano grueso, articulado mediante pulseras vidriadas. No hay duda de que, en la *Resor*, la sintaxis adoptada es la de Wright.

de Mies por el mural (que ya se había anticipado en la Casa Lange) y el uso del *collage* y el fotomontaje de materiales-texturas, cuadros y paisajes, que Mies presenta en forma de perspectivas. Si bien muchas de esas representaciones se realizan a dos puntos de fuga, en busca de efectos tridimensionales, en la *Resor House* dominan las perspectivas y los *collages* con punto de fuga central, más planas, con apariencia de bajorrelieves. A primera vista, Mies parece estar intentando una versión particular de los ejercicios de Johannes Itten o de Paul Klee en la primera *Bauhaus*, o una domesticación de la gráfica del elementalismo y el suprematismo, creando en el caso de la *Resor House* unas perspectivas por superposición, en profundidad.

Pero, yendo más atrás, al margen del “cómo”, que es el hecho –cómo lo realiza–, surge el “qué”, lo que subyace detrás de esas miradas interiores, la realidad que parece estar sublimada en esas imágenes elementales, a priori tan fáciles de entender, pero inmediatamente complejas por su simultánea apelación a los sentidos y a la razón. Las fotografías que utiliza pertenecen a dos paisajes de los cuales Tegethoff dice que “uno es el lugar y el otro puede serlo”. La fotografía es aquí el pretexto. No hay intención de ligar el paisaje con el espacio. No existe intención de construir el espacio exterior contiguo que se observa en la Casa de campo de ladrillo o en el Pabellón de Barcelona. La tremenda distancia que exhibe la fotografía hace irrelevante la altura del punto de vista del observador y, por tanto, cuestiona su existencia, su mirada subjetiva.

Esa relación entre arquitectura y paisaje no se modificará con el movimiento del observador; seguirá estática, convertida en escarcha contra el vidrio. En ambas “vistas”, se introduce el sentido de la perspectiva cónica, y la forma en que aparecen dispuestos los elementos, superponiéndose unos sobre otros, sugiere una escena interior. Pero, en el caso de la perspectiva vista desde el sur que encabeza nuestro artículo, esa escena alcanza una mayor complejidad. En ella puede verse como, al agrandar la obra de arte y quitarle el marco (la pintura de Klee es sensiblemente más pequeña), la saca de su dimensión real para situarla en una disposición de planos de “atrás” hacia “delante”. Así, se suceden el paisaje natural “infinito”; los límites del forjado, del plano de cristal y de la línea de pilares cruciformes, y un paisaje artificial interior con la *Gay Repast* de Klee y un mueble citado a través de la textura de caoba. Con esa unión abstracta que desdibuja los límites del espacio subjetivo y objetivo, la naturaleza aparece tan irreal como en los árboles perfectos de una perspectiva de Schinkel.⁷

7 El *collage* 716.13 (numeración del Archivo Drexler), como gran parte de los dibujos de este proyecto, se atribuye a George Danforth y William Priestley, antiguos alumnos de la Bauhaus. La obra de Klee, titulada *Gay Repast* (en alemán, *Bunte Mahlzeit*, 1928), adquirida por los Resor en 1937 cuando Mies estaba en Nueva York, fue, según algunas versiones, expuesta en el Salón de arte degenerado (*Entartete Kunst*) en Múnich en 1937. En un trabajo reciente (2013), Elena Rocchi ha incorporado un argumento interesante, relacionando la utilización de estas perspectivas interiores con el inicio del uso del formato “*grandeur*” en algunas películas de la década de los treinta que, sin duda, Mies, sus colaboradores o clientes no desconocían y que era apto para la representación de los paisajes de los *western*.

Aquí está el centro del drama de la obra y aquí adelanta Mies su manifiesto americano; su “arquitectura para arquitectos”, según Drexler; su “tipo de edificación”, según Joedicke. Mies se coloca en el último punto de una búsqueda de reconciliación entre arquitectura, hombre y naturaleza que, partiendo de las villas romanas, pasa por las casas sobre el Brera de Palladio, las de Schinkel en Potsdam, las de la tradición moderna vernácula inglesa, las de Wright y las del Movimiento Moderno, más allá de 1930.

Y lo hace asumiendo que esa unión inmediata es casi imposible. No se pueden unir arquitectura y naturaleza sin poner en peligro la existencia del espacio arquitectónico: el paisaje físico, la realidad natural, necesita ser sublimada en un nivel más alto y más abstracto.

La respuesta a la “pared desnuda, con toda su prístina belleza” de Berlage, en Mies será la corpórea y transparente caja de vidrio, y su final será la Casa Farnsworth.⁸

8 El cuerpo más cerrado sobre el lado sur hace que Mies se someta a las necesidades del programa más rígidamente. Hay algo en aquellas soluciones en esvástica, o en aspas de molino, pero se trata de una solución más bien tradicional. Quizá lo más destacable sea la actitud de cerrar un espacio; en este caso, el porche con dos planos en “L”, como en las “casas patio”. Pero, a diferencia de aquellas, este patio no se divisa desde las habitaciones; no cumple ninguna función en relación con las habitaciones. Sin embargo, nos anticipa el espacio del porche en la Casa Farnsworth. Desde que Mies parece iniciar la búsqueda de un tipo de vivienda no urbana, desde el proyecto del Tirol de 1934 en adelante, la idea parece ser la misma: cerrar cada vez más la planta, buscando una conciliación entre transparencia y corporeidad. En la Casa Farnsworth, años más tarde, lo logrará sublimando la naturaleza en el plano de paisaje, sublimando la arquitectura en la estructura y la estructura, en signos sobre el paisaje.

Esa caja de vidrio, esos signos sobre el paisaje expresarán la relación entre un paisaje irreal y un observador ausente. Porque Mies nunca terminará de cruzar su puente.

El río del exilio solo tiene una orilla.

Bonet en Argentina: del exilio a la travesía (1939-1963)

2014

Texto recogido en el libro *Arquitectura española del exilio*, coordinado por Juan José Martín Frechilla y Carlos Sambricio Rivera, editado por Lampreave.

Emigración y arquitectura moderna

Ser “españoles en América” o ser “españoles de América”: esa parece ser una de las disyuntivas dichas a media voz por los exiliados; la que le da sentido a su paso por el mundo, a su idea de hogar, de punto de partida y de destino.¹ En un artículo anterior, ya nos hemos referido, desde ese punto de vista, al pequeño grupo de arquitectos modernos que durante o después de la Guerra Civil española marcharon al Cono Sur, recalando en Argentina, Uruguay y Chile: Zabalo, Etcheverría, Rodríguez Arias, Pi Calleja, Ribas Seva y Bonet. En este trabajo, volveremos con mayor intensidad a los que lo hicieron en Argentina y Uruguay y, muy en especial, a Antonio Bonet Castellana (1913-1989), dado que, trascendiendo el drama del exilio, la calidad

1 *Vid.* nuestro artículo “El exilio español en el Cono Sur”, en AA. VV. (Henry Vicente, ed.), *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, Madrid: Ministerio de Vivienda, 2007.

de sus propuestas arquitectónicas y urbanísticas ha marcado varias generaciones de arquitectos argentinos, uruguayos y españoles, y ha suscitado un debate que todavía no se ha terminado.

Como en otras actividades, el ejercicio de la arquitectura requiere una cierta urdimbre técnico-cultural sobre la cual enhebrar sus propuestas y sustentarlas, compuesta por estructuras docentes, instituciones gremiales, publicaciones, tradiciones técnicas, clientes, y empresas capaces de promover y hacer significativa esa producción. Si ese tejido existe y el territorio no es el propio, como ocurre con los españoles que se trasladan a algunos lugares de América Latina a lo largo de la historia moderna, el desarrollo de cualquier actividad supone procesos de intercambio con la cultura local, que van desde el conflicto hasta la hibridación y que varían mucho según los países. Más allá del papel de personajes providenciales y talentosos, habrá que detenerse a observar todo lo que compone el “campo cultural” específico de cada lado, en un desarrollo temporal significativo, en nuestro caso el período 1930-1960, aproximadamente.

Es sabido que la cultura urbana y productiva de la Argentina moderna se construye, más que “a partir de”, “con” las aportaciones inmigratorias de las últimas décadas del siglo XIX, en un fenómeno de hibridación constante. En consecuencia, en el análisis de las aportaciones de cada individuo, habrá que deslindar el papel que desempeña su comunidad de referencia inicial –su posible marco de trabajo– en la actividad arquitectó-

nica. Y, si pretendemos analizar en particular lo ocurrido con el exilio de arquitectos y técnicos españoles desde la Guerra Civil, habrá que preguntarse sobre sus relaciones con ese tejido previo de coterráneos. Esas relaciones no son siempre fáciles ni directas y, si repasamos la pequeña lista de seis nombres de arquitectos que citábamos más arriba, comparados con los más de cuarenta que se mueven entre México y Venezuela, podemos plantearnos la hipótesis de que el Cono Sur no aparecía como el destino más apetecido de muchos de ellos o no era el más permeable.

Si hacemos un rápido repaso de la colonia española de principios de siglo en las principales ciudades de Argentina, Uruguay o Chile, podemos comprobar que muchas de sus iniciativas inmobiliarias se dirigen a arropar físicamente las instituciones sociales, culturales o asistenciales de la propia colectividad (nacional o regional).² Dentro de esas coordenadas comunitarias, se produce una buena parte del trabajo realizado por los arquitectos y artesanos modernistas, que luego se extiende a otros tipos de edificación pública y privada, acompañando su integración. Se produce un tráfico de ideas, personas y capitales en el momento del auge “indiano” del cambio de siglo XIX-XX, cuando vemos

2 En Buenos Aires, el Hospital Español (Julián García Núñez, 1906), Centro Asturiano (1918) y el Teatro Nacional Cervantes (Aranda y Repetto, 1922). En Rosario, el Club Español (Roca y Simó, 1912). En Santiago de Chile, el Colegio Hispanoamericano (José Forteza Ubach, 1912) y el Mausoleo de la Sociedad de Beneficencia Española (José Forteza Ubach, 1902-1915).

expresiones modernistas a ambos lados del Atlántico, realizadas por los mismos autores y promovidas, muchas veces, por los mismos propietarios (Catalunya, València, Galicia, Asturias, Cantabria, entre otros). Julián García Núñez, que por sus naturales vínculos con Barcelona –su familia es catalana– realizó sus estudios en esa ciudad y en 1906 regresó a Buenos Aires, es un ejemplo paradigmático. García Núñez es argentino, pero se forma en Catalunya; realiza sus obras principales para necesidades de la comunidad: el Pabellón español en la Exposición del Centenario (1910), el Hospital Español de Buenos Aires, el Hospital de Temperley (1908) y un interesante grupo de edificios de renta. La elección de García Núñez por parte de la colectividad española para el Pabellón nacional –con claras referencias vienesas– deja claras las intenciones de presentarse como un grupo vinculado a todo lo que se relacionara con el progreso.³

Esa actividad de arquitectos relacionados con el mundo “indiano” pierde fuerza más allá de 1910; en su lugar, se produce un aumento de la actividad de la comunidad italiana, que poco a poco va penetrando en las distintas escalas de la construcción residencial o de la alemana, mucho más pequeña en número, pero asociada a programas técnicos propios de la modernización de la ciudad, como es el caso de la electrificación. Hay un cierto acuerdo en referirse a este proceso

3 GUTIÉRREZ, Ramon; ALONSO PEREIRA, José Ramón; ÁLVAREZ, Fernando (2005): *Julián García Núñez. Caminos de Ida y Vuelta*. Buenos Aires: CEDODAL.

como una verdadera “italianización” de la Argentina, que produce algunas reacciones contrarias por parte de quienes comienzan a reivindicar una cultura “propia”, básicamente en el campo de la expresión literaria. Pese al retroceso aparente en el campo de la producción arquitectónica, la valoración de determinados lenguajes arquitectónicos españoles –como es el caso del colonial español– como una variante de la arquitectura académica en el contexto de una búsqueda identitaria de una parte de la intelectualidad argentina fortalece la presencia de lo español desde una perspectiva ideológica.⁴ Esa tendencia tiene su culminación en la actividad de Martín Noel en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 –además de realizar el Pabellón argentino, es un personaje central del evento–, pero también dará lugar a algunas expresiones de índole regional, probablemente un reflejo del debate español.⁵ Podemos encontrar un caso ejemplar

4 No hay estudios comparativos, pero se puede tener una primera aproximación tomando las dos publicaciones que hizo el CEDODAL por separado, dedicadas a arquitectos y técnicos italianos y españoles en la arquitectura argentina. El listado de los primeros (más de trescientos) triplica el segundo. Vid. Gutiérrez, Ramón (2004): *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Presidencia de la Nación; CEDODAL; IILA; Fundación Tecnología y Humanismo. GUTIÉRREZ, Ramón; MÉNDEZ, Patricia (2006): *Espanoles en la arquitectura rioplatense. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires: CEDODAL; Embajada de España; Junta de Andalucía.

5 Vale la pena recordar que, tras los modernismos, aparece un repliegue sobre “lo propio” en los discursos regionalistas o novecentistas que se suceden tras el Congreso de Arquitectos de España de 1915 en San Sebastián. Creemos que habría que profundizar más en los alcances de esos cambios

—por lo paradójico— de esa posición hegemónica de lo español en Buenos Aires en el edificio de la sede central del First National Bank of Boston, inaugurado en noviembre de 1924 sobre el primer tramo de la avenida Diagonal Norte. A lo largo de la negociación con la municipalidad, el grupo de proyectistas (Chambers y Thomas desde Buenos Aires, York y Sawyer desde Nueva York —autores de la casa matriz en Estados Unidos) se ve obligado a encontrar una solución de compromiso estilístico, a instancias de lo solicitado por la administración municipal, cuyo intendente es hermano del “neocolonial” Martin Noel. En consecuencia, el diseño original de este edificio, de 8 plantas y 115 metros de fachada, será modificado eliminando una torre de su diseño original e incorporando referencias y detalles tomados del Convento de San Marcos de León, de la Librería de la Catedral de Santiago de Compostela y del Hospital de Santa Cruz de Toledo.⁶ Pese a que Noel podía coincidir con Lampérez Romea, que afirmaba en 1922 que “[...] el estilo hispanoamericano debe constituir el ideal nacionalista de la arquitectura moderna en las naciones de habla española”, el agente ejecutor será, en este caso, uno de los bancos más poderosos de América, propietario, entre otras, de la temible United Fruit. Sin duda, pese a su envergadu-

en la proyección cultural española en Argentina, pero no dudamos que, en comunidades como la vasca, aparecen ejemplos dignos de atención.

6 “Banco de Boston, 56 años con el país”, en la revista *Nuestro Banco en la Argentina*, Buenos Aires, año 8, n.º 46, julio de 1973 (publicación interna del personal del Banco).

ra, se trata de un episodio tardío; no habrá otros intentos de similar importancia más allá de 1925, y el resto de los edificios que se construirían hasta finales de la década de los treinta responderán a un monumentalismo más bien cercano a modelos metropolitanos de impronta alemana o norteamericana (incluso uno muy vinculado a una figura de la política catalana como Francesc Cambó: el Edificio Volta, de la Compañía Iberoamericana de Inmuebles y Créditos, cuyo proyecto definitivo firma Alejandro Bustillo).

Pero el problema principal no será tampoco el estilo de los edificios, sino la propia utilidad de una avenida trazada a partir de consideraciones neobarrocas. El urbanista alemán Werner Hegemann, autor de las primeras líneas lúcidas y críticas contra la propuesta, arremete desde la experiencia berlinesa: “Aperturas y ensanches de calles sirven para enriquecer a unos pocos propietarios terratenientes a costa de la mayoría. Con esas palabras, el abogado e ingeniero Dr. Múgica resume sus experiencias. Podría haber añadido que las nuevas aperturas de diagonales monumentales, de 26 metros de ancho, y muy caras significan unos embrollos de tráfico inextricables, más la aparición de numerosos terrenos agudos que solo permiten la construcción de edificios feos y poco prácticos.”⁷

Una de las características más importantes de la comunidad italiana, cuya inmigración continúa creciendo, es su rápida integración a la construcción y la pro-

7 HEGEMANN, Werner (1933): *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*. Berlín, febrero, p. 94.

ducción inmobiliaria en todas sus escalas. No solo son italianos los arquitectos, los maestros de obras y los artesanos, sino también los promotores, transformándose en agentes directos de ese crecimiento, algo que no ocurriría con la misma frecuencia en la colonia española, que se va volcando hacia el comercio. El ejemplo del desmesurado Pasaje Barolo, una obra de Palanti (1887-1978) de 1924, donde el promotor pretende realizar un homenaje a la cultura italiana y a Buenos Aires, una oda a la “*fiamma del genio latino*”. También podemos ver otras realizaciones excepcionales, con objetivos similares, en la obra de Francisco Gianotti (1881-1967) o Virginio Colombo (1888-1927), entre otros. Pero, más allá de esa obra de vocación monumental, conmemorativa e ideológica, la huella italiana se expande fundamentalmente en la producción de vivienda para las clases populares y medias, que responde a la acumulación del déficit habitacional generado por la propia inmigración y marca profundamente la morfología de la ciudad.⁸ Casi contemporáneamente a la visita de Hegemann, en sus recuerdos en las *Précisions* Le Corbusier se ocupa de las casas de Buenos Aires, construidas por italianos: “La alegría reina en toda

8 Hemos tratado este tema en “El sueño moderno en Buenos Aires”, tesis doctoral inédita, Barcelona, 1991. La inmigración y el aumento de la actividad económica en el período 1913-1933 habían generado un déficit habitacional que moviliza la evolución del mercado inmobiliario a finales de la década de los años treinta, con una incipiente participación de sectores medios y más “prouurbanos” de la burguesía terrateniente, lo cual va definiendo, en el plano político, una nueva alianza entre la oligarquía y las clases medias, incluyendo a los inmigrantes europeos.

la ciudad gracias a los italianos que, por una tradición implantada por los jesuitas españoles, siluetan a cada paso los balaustres de Palladio sobre el cielo [...] ¡Cuánta exageración! La trágica Buenos Aires intenta reír con sus balaustres italianos, pero no lo logra, sino fuera del centro comercial. Hay, evidentemente, exageración. ¡Me he sentido tentado de anatematizar el balaustre! Pero por ahí se afirma la latinidad que gusta de la sonrisa, y los balaustres aportan una riqueza de cartón y sonrisa latina [...]. Y he visto una vivienda obrera de plancha ondulada, pero muy bien puesta, en la cual un rosal adornaba la puerta. Era todo un poema de los tiempos modernos. Busco con verdadero afán esas casas, que son “casas de hombres” y no casas de arquitectos”.

A partir de los años treinta, con la mejora del transporte y una incipiente prosperidad, se comprueba un doble movimiento en la población inmigrante de la ciudad, que ya ha superado los dos millones y medio de habitantes. Por un lado, un desplazamiento de las nuevas clases medias hacia barrios menos densos y, por otro, una sostenida afluencia de nuevos inmigrantes europeos y argentinos del interior hacia el centro, replanteando el problema del alojamiento, frecuente en los editoriales de las revistas de arquitectura. Ese asentamiento va acompañado del desarrollo y la profundización de un tejido asociativo de índole sociocultural y asistencial que comienza a trascender la pertenencia a una comunidad nacional o regional. Poco a poco, las sociedades de “socorros mutuos” devienen clubes ba-

riales, sindicatos, agrupaciones estudiantiles, partidos políticos, y, con todo ello, aparecen en el horizonte nuevos conflictos, necesidades y liderazgos.

Pero, si bien es cierto que el flujo inmigratorio europeo no se detendrá una vez pasada la década de los años treinta, las motivaciones de esas nuevas clases medias ya no pasan solamente por la satisfacción de los objetivos económicos, sino que, al amparo del avance en la educación pública, se producen convergencias de intereses mutuos. En ese contexto, debe entenderse la evolución de una cultura argentina cada vez más híbrida, que acoge las visitas cada vez más frecuentes de personajes como Ortega y Gasset, Gómez de la Serna y otros.⁹ Y, en el caso italiano, a diferencia de las primeras generaciones de inmigrantes, marcadas por el drama económico y abandonadas a su suerte, en los años treinta se mezclan la búsqueda de horizontes por parte de los inmigrantes con el discurso cultural de un cierto tono vanguardista que se hace notar en el plano oficial. Hasta la caída del Mussolini en 1945, serán frecuentes las misiones de propaganda política en el Brasil, Uruguay y la Argentina, formando parte de embajadas culturales, caracterizadas por una relativa homogeneidad generacional –joven– muy del gusto fascista. Un buen ejemplo es el de la *Mostra Italiana*, organizada en 1933 por la Direzione Generale per gli Italiani all'Estero y el Instituto Argentino de Cultura Itálica, que

9 Gómez de la Serna dice, en referencia a este momento: “Sabido es que la Argentina es la primera consumidora de conferenciantes del mundo”. *Vid. Explicación de Buenos Aires*. Idea, 1948.

aporta imágenes de una Italia “redimida” por el fascismo que nos recuerdan las páginas de *Quadrante*. Si en 1933 viene Pietro Maria Bardi, dos años más tarde lo hará Alberto Sartoris, representando a esa nueva juventud italiana que visita la Italia “en el exterior”.

Pero esos brindis oficiales no entusiasman a todos por igual; no podemos olvidar que, en el origen del sindicalismo y de la izquierda política argentina, la inmigración italiana cumple un papel fundamental, junto con otras. Lejos de actuar como meras receptoras, las sociedades emergentes, cada vez más híbridas –más “argentinizadas”, podríamos decir–, comienzan a desarrollar un filtro muy activo, que será necesario considerar en la recepción de nuevas propuestas y protagonistas, como los mencionados más arriba. Puede constatararse que, con la fundación de las revistas *Martín Fierro* o *Sur* en los años veinte, aparece una franca oposición a las propuestas italianas venidas de la mano del fascismo. Uno de sus editores, el arquitecto Alberto Prebisch –que no es precisamente un hombre de izquierdas– critica el “estéril vanguardismo” de un Marinetti pasado de moda. En otro ámbito, más académico, los diarios informan sobre el boicot estudiantil a la conferencia de un intelectual como Massimo Bontempelli –cercano a De Chirico, director de la importante revista fascista *Valori Plastici*– en la Facultad de Derecho, en 1933. Y, definitivamente, no hay dudas de que algo nuevo está ocurriendo cuando, en 1939, la Universidad de Buenos Aires acoge en la Cátedra de Filosofía a Rodolfo Mondolfo, obligado a abandonar

su cátedra en Bolonia a causa de su orientación marxista y su condición de judío. Si consideramos que, contemporáneamente, el arquitecto italiano Marcello Piacentini, favorito del fascismo romano, recibe el encargo del edificio Matarazzo en São Paulo y actúa como asesor del Gobierno brasileño en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Río, podemos constatar la diferencia de opciones. Hasta el propio Le Corbusier exhibe en la época sus quejas al Gobierno francés por la falta de ayuda a sus esfuerzos en los proyectos del MES y la Ciudad Universitaria, y la compara con la actitud de apoyo del Gobierno italiano a Piacentini.¹⁰

La situación no será diferente en el ámbito de la colonia española en el momento de la tragedia de la Guerra Civil. A diferencia de la actitud solidaria de México, no habrá en Argentina –que vive una década de golpes militares y corrupción política– una solidaridad oficial declarada hacia el exilio republicano. Roberto Marcelino Ortiz, presidente argentino entre 1938 y 1942 –penúltimo de la llamada Década Infame (1930-1943)–, será de los primeros en reconocer el Gobierno de Francisco Franco, pese a la oposición de los partidos Radical y Socialista. Sin embargo, hay una

10 Hay numerosas constancias de contactos entre intelectuales italianos antifascistas y argentinos en París a lo largo de los años veinte y treinta, como el de Leo Ferrero, que escribe en *Sur*. Más que la política, les une la consigna vanguardista de luchar contra el fantasma de una provincialización de la cultura, de un nacionalismo que anule los valores universales de la cultura. Recordemos que Victoria Ocampo forma parte del círculo de posibles clientes argentinos de Le Corbusier y promotores de su viaje a Buenos Aires.

serie de acciones populares opositoras que ponen en evidencia el desacuerdo con el discurso oficial y demuestran que en la calle ocurren otras cosas, muy diferentes. En 1936, en una conferencia que Millán Astray lee en el Club Español de Rosario, se generan enfrentamientos con los antifascistas y, en 1939, en una de las últimas visitas de Ortega y Gasset, le llueven las críticas contra su neutralidad en el conflicto español. Por el contrario, algunos hechos revelan una mezcla de tolerancia y apoyo implícito a los exiliados políticos y a la causa republicana, y ponen en evidencia la relación de fuerzas entre los españoles residentes partidarios de las opciones en liza en la Península y su capacidad de presión sobre los distintos gobernantes argentinos. Tal es el caso de la celebrada visita de Indalecio Prieto a varias ciudades argentinas en 1939 o de la incorporación de científicos y humanistas españoles en las universidades argentinas en los años finales y posteriores a la Guerra. La lista es larguísima: Luis Jiménez de Asúa, Francisco de Ayala, Claudio Sánchez Albornoz, Niceto Alcalá Zamora, Felipe Jiménez de Asúa, Ángel Osorio y Gallardo, Luis Santaló, Manuel Balanzat, Ernest Corominas, Francisco Vera Fernández, etc. Y, en paralelo con todo ello, se produce una intensificación de la actividad cultural de esta última y connotada inmigración española, en que destaca, entre otras, la labor teatral de Margarita Xirgu en Argentina y Uruguay, y la fundación de editoriales como Losada, Espasa Calpe Argentina, Sudamericana, Emecé, Aguilar o Poseidón. A esa compleja realidad de partidarios y detractores de

la República, que viven un enfrentamiento que la distancia modera por momentos, se dirigirán algunos de los arquitectos y técnicos que dejan España en los años de la Guerra Civil.

El exilio arquitectónico en Argentina

Entre 1939 y 1943, Pedro Pi Calleja (1907-1986), Ricardo Ribas Seva (1907-2000) y Antonio Bonet Castellana (1913-1989) llegan a Buenos Aires por caminos distintos. Ni el medio, ni el momento, ni los contactos que los traen a las costas del Río de La Plata coinciden.¹¹ Pi Calleja llegará protegido por el entorno español en el mundo matemático y se encontrará con un ambiente internacional de gran valor para la continuidad de sus inquietudes. Ribas Seva se aproximará al entorno catalán del más alto nivel residente en Buenos Aires. Bonet, que llega de la mano de su amistad con dos jóvenes racionalistas argentinos que conoce en el despacho de Le Corbusier en París, mantendrá buenas relaciones con la comunidad española, de la cual propondrá algún encargo, pero su desarrollo profesional se verá, como en el caso de Pi Calleja, enriquecido por múltiples contactos. Alcanzada la madurez e impulsados por distintas motivaciones, todos regresan a España en algún momento de sus vidas, siendo Bonet –el más joven– el último en emprender ese camino y el

11 *Vid.* nuestro artículo: “El exilio español en el Cono Sur”, en AA.VV. (Henry Vicente, ed.), *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, Madrid: Ministerio de Vivienda, 2007.

único que, de regreso a España, conservará el hábito de retornar a Buenos Aires.

En el caso de Pi Calleja, es clave la solidaridad del matemático Julio Rey Pastor, residente en Argentina desde 1917, que lo agrega a la lista compuesta por las figuras de Ernesto Corominas, Luis Santaló y Manuel Balanzat (que llegarán en 1939) y a Esteban Terradas (1940). Tras su paso por varias universidades y una trayectoria brillante, se incorpora a la Universidad de La Plata, trabajando como asesor matemático-arquitecto en la Dirección de Arquitectura de Buenos Aires, dictando cursos de perfeccionamiento en el Ministerio de Obras Públicas. Pese a esta cómoda situación, tras el nacimiento de su hijo Enrique en 1951, y consciente de la situación de relativa calma que se vive en España, toma la decisión de regresar. Renuncia a sus funciones de profesor y se traslada a España en 1957. Tras un largo peregrinar desde Murcia a Zaragoza y de allí a Barcelona, recalca en un puesto poco halagüeño para quien había llegado tan alto en la estructura universitaria argentina: ser profesor de Matemáticas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Ricardo Ribas Seva se gradúa de arquitecto en 1932 en Barcelona y, como miembro de la generación que vive intensamente la República, se afiliará al GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània); sin embargo, cuando se acerca la Guerra Civil y las definiciones políticas se van haciendo más perentorias,

Ribas Seva toma distancia de Sert o Torres Clavé y su firma ya no aparece en los documentos o en las acciones más comprometidas del grupo. Sin embargo, y pese a las vinculaciones de algunos de sus familiares con la Falange, tampoco querrá alinearse con ellos –en él podríamos decir que hay un exilio que es producto del pundonor, más que del compromiso– y acabará alejándose de la España en guerra. Si las promesas modernizadoras de la República habían quedado agudadas, dejando en su lugar un contexto de divisiones familiares y enfrentamientos personales causados por la guerra, la opción del alejamiento era la única que despertaba en él un resto de entusiasmo. Podríamos decir que se trata más de un viaje largo, a la búsqueda de un refugio en las siempre míticas Américas, con todo el componente de libertad y aventura que eso podría suponer. De ahí que en él no haya ruptura con la España oficial, lo cual lo llevará a mantener, cuando lo necesite, relaciones con las distintas legaciones españolas de los países en que recala (Colombia, Chile, Argentina) y que, por esa vía, le lleguen auxilios económicos en los momentos difíciles.

Tras una estadía larga en Colombia, en diciembre de 1943, lo encontramos en Buenos Aires, ciudad donde permanecerá hasta 1951, coincidiendo con Bonet en el grupo de OVRA (Organización Integral para la Vivienda de la República Argentina). Las buenas relaciones con la numerosa colectividad española y catalana –Cambó, por ejemplo– le brindan nuevas oportunidades; proyecta un edificio comercial en el

centro de Buenos Aires (Uruguay y Santa Fe), la rehabilitación del Consulado Español y el Gran Hotel Vuriloche en San Carlos de Bariloche, su última obra en Argentina. Una serie de viviendas unifamiliares, un conjunto habitacional y varios establecimientos fabriles situados en la periferia de Buenos Aires y Mar del Plata y Necochea completan la actividad de Ribas en la Argentina. Aunque permanece sobre el papel, es interesante el proyecto del conjunto de viviendas para la sociedad RABSA (Quilmes, 1950), con circulaciones en la planta baja y la planta segunda, desde las cuales se accede a unas viviendas en dúplex. Tras un primer retorno a Barcelona en 1947, en que visita a su hermano, concejal en Barcelona, regresa al Río de la Plata, conoce a su futura esposa Matilde en 1949 y se casan al año siguiente en Uruguay. En diciembre 1951, regresan a España. Matilde escribe en su diario: “Abandonamos la jaula con lágrimas en los ojos pues quedan en ella y en Buenos Aires recuerdos de los mejores”.¹²

Antonio Bonet llega a la Argentina en 1938. Socio estudiante del GATCPAC, en 1933 participa en el CIAM IV a bordo del *Patris II* junto a Sert, Torres Clavé y Ribas Seva, y se gradúa en julio de 1936 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. A continuación, se dirige a París para colaborar en el estudio de Le Corbusier, que alternará con su participación en el Pabellón de la República Española como ayudante de Sert y Lacasa. Su estada principal en el estudio de Le

12 Ídem nota 10.

Corbusier tiene lugar entre noviembre de 1937 y marzo de 1938, coincidiendo con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, dos arquitectos argentinos recién graduados que desarrollaban el Plan de Buenos Aires sobre la base de los esbozos de 1929. Fruto de ese encuentro joven y del panorama bélico español, Bonet decide emigrar a Buenos Aires, ciudad a la cual llegará en abril de 1938, con la idea compartida de fundar un grupo de acción a favor de la arquitectura moderna, cuya referencia era, ineludiblemente, el GATCPAC. Su carta a Torres Clavé de febrero de 1938 es un monólogo trágico; sus ambiciones juveniles están marcadas por la desesperación: “Como arquitecto, quiero empezar a construir y tú ya sabes que aquí no hay nada que hacer. He decidido irme a Buenos Aires. Allí tengo familia y amigos. Y, sobre todo, allí se construye. [...] Creo que haremos grandes cosas. Si alguna vez llegásemos a hacer algo con el sistema del GATCPAC, creo que lo haremos mejor, pues yo conozco todas las cosas que no funcionaban en Barcelona y procuraré evitarlas.”¹³

La breve etapa heroica de Bonet y Austral

Con el regreso de Ferrari, Hardoy y Kurchan a la capital argentina en noviembre de 1938, el Grupo Austral se constituirá oficialmente, con la participación de una decena de miembros próximos a los primeros. El

13 ÁLVAREZ, Fernando; ROIG, Jordi (1999): *Bonet Castellana*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny; ETSAB; Edicions UPC. Col. “Clásicos del Diseño”, núm. 6, pp. 170-171.

manifiesto de Austral –cuya primera versión escribe a mano Bonet–, publicado en junio de 1939 como separata de la revista *Nuestra Arquitectura*,¹⁴ evidencia una madurez sorprendente frente al debate disciplinar europeo, en una línea muy cercana a la que hegemoniza el CIAM IV en Atenas (1933), al cual asiste Bonet como estudiante.¹⁵ A partir de ese primer número, se publicarán otros dos con patrones gráficos similares, claramente herederos de la revista *AC* y *D'Ací i d'Allà*. El segundo número se publica en septiembre de 1939, con el título “Urbanismo rural, plan regional y vivienda”. Esta nueva entrega destaca por la apertura de una nueva línea investigadora en torno al problema de la vivienda, caracterizada por un marcado alejamiento de las traducciones directas del lenguaje arquitectónico europeo y la aproximación a una cierta autenticidad lingüística. Podríamos decir que coinciden varios factores, desde el acercamiento a las arquitecturas populares de Le Corbusier –reflejado en sus proyectos de 1930-1935– hasta el descubrimiento de la realidad del interior argentino, pero también factores tan evi-

14 Revista dirigida por el socialista Walter Hylton Scott, volcada desde su aparición a la difusión del ideario racionalista de raíz centroeuropea hasta 1933, cuando, ante el retroceso del racionalismo, comienza a centrarse en los modelos norteamericanos.

15 BONET, FERRARI HARDOY, KURCHAN (1939): “Austral 1”. Separata de *Nuestra Arquitectura*. Buenos Aires, junio 1939. Existe una edición facsimilar de los tres números de *Austral*, publicada en Álvarez, Fernando; Roig, Jordi (1999): *Bonet Castellana*. Barcelona: Santa & Cole, Centre d'Estudis de Disseny; ETSAB; Edicions UPC. Col. “Clásicos del Diseño”, núm. 6.

dentes como la situación económica y la sustitución de importaciones, producto del inicio de la Segunda Guerra Mundial.¹⁶ Ese movimiento se ve reforzado por aspectos más subjetivos, como la conciencia que los integrantes del grupo van adquiriendo sobre la dificultad de incidir de forma decisiva sobre la arquitectura de Buenos Aires –poco controlable para un pequeño grupo de jóvenes– y una voluntad de buscar un territorio apto para un “nuevo inicio”. Citando el texto de *Des canons, des munitions? Merci! Des logis*, el propio número de *Austral* se refiere al compromiso de Le Corbusier con los campesinos franceses y a la reforma agraria, un tema constante en la década. Se trata de un proceso paralelo al que podemos observar en los Estados Unidos, al amparo de las políticas del *New Deal*, en especial el inmenso proyecto de la Tennessee Valley Authority, cuyos avances se difunden en la Argentina a través de distintos medios y formatos, acompañando el reflujó de los incentivos que llegan de Europa. Es evidente que esa reflexión, centrada en el territorio, tiene un significado diferente para los distintos miembros de *Austral* y permite entender el distanciamiento de un recién llegado Bonet respecto de opciones que no conoce en profundidad. Años más tarde, cuando,

16 En el *Austral 2* se percibe un papel más importante por parte de Jorge Vivanco, Valerio Peluffo e Ítala Villa, cuyo trabajo estará siempre más centrado en cuestiones urbanísticas. Sin duda, el interés por el mundo rural está marcado, en el ámbito de *Austral*, por el CIAM V, que se reúne en París en junio 1937 bajo el lema “*Logis et loisirs*”, en que aparecen distintas propuestas de planeamiento regional y de reorganización del espacio rural.

frente al terremoto que asola la provincia de San Juan en enero de 1944, Ferrari Hardoy y otros son convocados a idear soluciones, la similitud con el caso norteamericano –el vínculo entre los profesionales jóvenes y una intervención oficial enérgica– se hará todavía más patente.¹⁷

El *Austral* 3, último número de la revista, publicado en noviembre de 1939, está dedicado íntegramente a la “Casa de estudios para artistas en Buenos Aires”, situado en la esquina de Paraguay y Suipacha, en Buenos Aires. Walter Hylton Scott, director de la revista *Nuestra Arquitectura*, le da la bienvenida a este primer proyecto, claramente marcado por el liderazgo de Antonio Bonet: “Esta casa de tres jóvenes arquitectos del Grupo Austral tiene todos los méritos de un experimento realizado con éxito; experimento que incluye una distribución libre, el ensayo de montaje totalmente en seco del frente, la utilización de materiales sintéticos nuevos y una escala de alturas que, por la disposición de los volúmenes, ha conseguido zafarse de unos reglamentos demasiado rígidos. Nueva como técnica y como estética, esta casa ha de suscitar comentarios apasionados y contradictorios. ¿Pero, no sería ese, acaso, en el ambiente de nuestra arquitectura demasiado apegada a una receta, el reconocimiento de sus méritos?”¹⁸

17 PASTOR, José M.; TVA (1961): *Planificación del valle del Tennessee*. Buenos Aires: Contémpora.

18 *Vid.* “Austral 3” en *Nuestra Arquitectura*, diciembre 1939. Los coautores argentinos son Ricardo Vera Barros y Abel López Chas.

Esta primera realización se coloca así entre dos historias: la personal del joven arquitecto catalán que se exilia en Buenos Aires y otra colectiva que tiene que ver con su carácter de “experimento”, dentro de la búsqueda de nuevas tipologías habitacionales que reclama una ciudad en transformación metropolitana.¹⁹ En la historia personal de Bonet, hay dos proyectos anteriores, que contienen algunos elementos comunes que confluyen en el edificio de Paraguay y Suipacha: las terrazas del Sel y el edificio de la calle Cramer (abril de 1938). En el primero, Bonet realiza un breve y fugaz ejercicio a partir de un montaje de elementos flexibles sobre estructuras ligeras para acompañar el uso de un ático: un forjado curvilíneo, tulipas arracimadas para la iluminación, blandos tabiques de cañas, antepechos de lona tensada, fuentes, etc., definen un escenario festivo, cercano a las consignas surrealistas que aparecen en *Austral 1*. El proyecto de la calle Cramer ocupa un terreno entre medianeras sobre el cual Bonet propone un diálogo entre la cuadrícula y una variante del *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (Le Corbusier, 1925). Para ello, introduce una planta baja libre y nuevas ondulaciones en planta y alzado, que contrastan con la rigidez de la grilla estructural, vínculo *in extremis* con “esa pura creación del espíritu” –definición de Le

19 Y a la cual pertenecen una larga fila de buenos arquitectos: Vilar, Acosta, Kalnay, Casado Sastre, Joselevich, etc. He desarrollado este tema en el capítulo IV de mi tesis doctoral “El sueño moderno en Buenos Aires, 1930-1949”, tesis doctoral inédita, Barcelona: ETSAB, 1991.

Corbusier en *Précisions*– de la cuadrícula. No hay duda de que ambos proyectos iniciales reflejan también el mundo de los dibujos que Bonet y Matta Echaurren realizan para la *Maison de Week-end Jaoul* o los juegos surrealistas del Ático Beistegui.²⁰

Desde esta vocación experimental, Bonet y sus compañeros de Austral muestran su interés por realizar sus aportaciones al proceso edilicio del “inmenso *chantier*” –como lo llama Kurchan en su correspondencia– de Buenos Aires, caracterizado por una demanda de espacios de dimensiones mínimas –por lo general, en régimen de alquiler–, a medio camino entre la vivienda y el espacio de trabajo, entre refugio de quien ya no tiene tiempo de regresar a una casa en la periferia y el lugar requerido para una activa vida social que impone esfuerzos nuevos. En todos estos proyectos del Grupo Austral, puede verificarse una constante que los diferencia de los modelos de tradición más germánica: el contraste entre la exhibición del marco estructural organizador de la fachada y la libertad de los distintos episodios funcionales o plásticos que aloja. En el edificio de Paraguay y Suipacha, junto a las notables curvaturas de los escaparates o las del sillón BKF, la bóveda –afirmación identitaria para Bonet, hecha

20 ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando (1991): “Antonio Bonet: la arquitectura de la invención pura”. En: *El sueño moderno en Buenos Aires, 1930-1949*. Tesis doctoral inédita, Barcelona: ETSAB, pp. 325-329. En su tesis doctoral titulada “Austral 1938-1944: lo individual y lo colectivo”, Gonzalo Fusz (2013) aporta nuevos detalles sobre la relación entre Bonet y Matta.

de recuerdos que van desde los cursos de la escuela de Barcelona hasta Le Corbusier— que remata el estudio principal del edificio de Paraguay y Suipacha constituye el necesario contrapunto a la rigidez modular de la estructura y el cerramiento vidriado. Bajo la curva de la bóveda del ático, se extiende el espacio donde Bonet instalará su primer estudio en Buenos Aires, dividido en cuatro áreas básicas: terraza —*toit-jardin*— en la esquina, pequeño despacho, taller de dibujo y vivienda mínima. El esfuerzo que Bonet dispensa en el dibujo de la carpintería demuestra una preparación técnica —adquirida en los años de colaboración con Sert y Torres Clavé—, pero si comparamos los detalles de su edificio con los del Dispensario Antituberculoso en Barcelona (Sert-Torres Clavé-Subirana, 1934-1938), vemos que muestra soluciones mucho más avanzadas (carpintería de chapa de acero doblada, doble contacto, dispositivos de accionamiento diferentes, escaleras de caracol, mobiliario, etc.).²¹ En el caso de la opción de la lámina de hormigón de la cubierta, en lugar de la bóveda tabicada, sería necesario un recorrido más largo. Es evidente que Bonet conoce la técnica de la bóveda catalana tras su paso por la Escuela de Arquitectura de Barcelona y el estudio de Sert y Torres Clavé (la escuela de Arenys de Mar, las *casetes* del Garraf), pero en Buenos Aires topa con otra tradición más moderna

21 En una entrevista personal, Bonet nos comentó la decisiva participación de una empresa de herrería metálica, denominada Rosatto & Cristofaro, en la construcción de esa fachada de vidrio.

y la adopta sin vacilar.²² Obra manifiesto, laboratorio experimental de nuevos materiales y condiciones de vida, primer refugio del arquitecto inmigrante, es también el inicio de una travesía que, veinticinco años más tarde, acabará en España.

Es interesante relacionar este ejercicio en la *city* de Buenos Aires con la experimentación tipológica y técnica de las casas en Martínez, proyectadas en 1941-1942 con Vivanco y Peluffo. Nuevamente, aparece la bóveda, tendida sobre apoyos continuos, combinados con apoyos puntuales, buscando relaciones interior-exterior no habituales en las arquitecturas abovedadas históricas o forzando nuevas sintaxis entre el ladrillo y las bóvedas de hormigón. Y, dada la relación que existe entre ellos, debemos relacionar estas propuestas de Bonet con los edificios que Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan realizan en la calle Virrey del Pino 2446/50 (1941-1943) o los apartamentos transformables de la calle O'Higgins 2319, en el barrio de Belgrano. Este grupo de obras, producidas casi a continuación de la fundación del Grupo Austral, permite otorgar consistencia a sus propuestas, pero no garantizan su longevidad; hacia 1942, el grupo deja de reunirse, pese a que sus tres miembros fundadores se

22 Años más tarde, cuando Bonet entre en relación con Eladio Dieste, la bóveda experimentará una reinención, una fantástica hibridación como consecuencia de lo que luego Dieste llamará "cerámica armada" y que anticipará en un artículo de la revista *Ingeniería* del Uruguay. En una entrevista en su última visita a Barcelona en 1983, Dieste nos recordó la importancia del libro de Cardellach: *Filosofía de las estructuras* (primera edición, 1910).

mantienen en contacto y se producen reagrupamientos puntuales a lo largo de la década. La lista de ilusionados encuentros es larga y confirma la existencia de varios escenarios para la acción: el Plan Regulador de Mendoza en enero de 1941; la fundación de la revista *Tecné* y de la Organización Integral de la Vivienda de la República Argentina (OVRA) en 1943; la reconstrucción de la ciudad de San Juan, destruida por un terremoto en 1944;²³ la fundación del Instituto de Arquitectura de Tucumán en 1945, y la Oficina del Plan de Buenos Aires en 1948.²⁴ Esta situación de dispersión “activa” obliga a una caracterización del papel que va adquiriendo la militancia en la periferia moderna, de 1930 en adelante. Al igual que el Tecton inglés, liderado por Lubetkin, el Austral avanza sin encontrar resistencias a sus propuestas, pero no es capaz de desarrollar una epopeya similar a la del GATCPAC: nada lo revela como una formación destinada a subvertir ningún orden. Es probable que la paradójica cautela del grupo, su relativa marginalidad y el pragmatismo reinante en Buenos Aires contribuyan a que Austral carezca del sentido dramático que acompaña las vanguardias europeas. En el fondo, la ciudad sigue siendo ese “inmenso *chantier*” de que habla Kurchan, y cada

23 Sobre la participación de Austral en San Juan, *vid.* HEALEY, Mark (2012): *El peronismo entre las ruinas. El terremoto y la reconstrucción de San Juan*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 181-189.

24 Bonet se marcha a Uruguay en 1945 y permanece tres años realizando el proyecto de Punta Ballena y algunas otras obras, como la Casa para Rafael Alberti.

vez más los arquitectos modernos se adueñan de la escena, sin reproducir épicas lecorbusierianas, en convivencia con otras opciones. Una “mera inmortalidad latinoamericana”²⁵ será, a todos los efectos, el destino de estos y otros personajes que irán entrando en su mayoría de edad durante la guerra europea.

El difícil encuentro entre las utopías racionalistas y los poderes públicos

En palabras de la declaración del *Cuaderno n.º 1*, de OVRA, publicado en 1942, vemos reflejado ese momento de transición: “No existe ningún argumento seriamente atendible –ni aun la rutinaria servidumbre de la concepción sometida a lo foráneo en que viven algunos argentinos– para que no se produzca en nuestro país la nota inicial de una universal modulación, cuya esperanza figura entre las más inmediatas perspectivas del mundo: sobre el área en catástrofe de las ciudades martirizadas por la guerra, el genio del hombre empieza ya a proyectar las formas nuevas de la convivencia humana. Por el contrario, la especial circunstancia de nuestra juventud histórica y la de nuestra venturosos paz nos sitúan en la obligación moral de crear nuevas formas de vida, anticipándonos a cuanto de proyecto y de ensueño subsiste aún en un mundo de pueblos en llamas y ruinas.” El optimismo y el tono casi mesiánico de este texto nos recuerdan el manifiesto de Austral,

25 Así se refiere Borges al destino elegido por Paul Groussac, primer director de la Biblioteca Nacional Argentina.

pero mientras aquel estaba dirigido a los arquitectos y los problemas de la creación arquitectónica, el folleto de OVRA se dirige a un público más amplio, pensando en el momento de la reconstrucción del mundo después de una guerra cuyo ganador todavía es una incógnita.

La Comisión Directiva de OVRA estaba constituida por Ernesto Santamarina (presidente), Antonio Bonet (secretario), Martha Ezcurra, Alfredo Calcagno e Hilarión Hernández Larguía (vocales). Actuaban como asesores Alberto Zwanck (médico higienista), Pedro Aberastury (abogado), Nicolás Luini (economista), Hilario Zalba, Ricardo Ribas, Horacio Caminos, Eduardo Sacriste y Amancio Williams (arquitectos). Se hace notar la voz del grupo de arquitectos más relacionados con Austral: “Resultaría obvio detenerse a considerar el resultado de una reforma de la vivienda humana acometida a base de los conceptos y propósitos que dejamos esbozados. Pero su realización material no obtendría su auténtica valoración social, sin antes alcanzar el indispensable nivel de entusiasmo público, de ímpetu común, de ambición idealista, que alentase nuestros propósitos con un estado previo de pasión que abarcase los poderes públicos, los estamentos sociales e intelectuales, los círculos económicos y el pueblo todo.” Pero también la voz más paternalista del hacendado Ernesto Santamarina, fundador de pueblos en la provincia de Buenos Aires: “Pero cuentan, sobre todo, con la maravillosa ayuda y comprensión, con el alto nivel cultural y el acendrado patriotismo de todos

los que sienten los grandes problemas del país y que, por vínculos genéticos o por fervores puramente afectivos, trabajan para su engrandecimiento. Y esperan que este vasto movimiento iniciado sirva de favorable impulso para proporcionar a millares de trabajadores argentinos las condiciones del existir hogareño que les haga olvidar las penalidades de su esfuerzo y, a la vez, les eleven hasta el goce de los mejores valores espirituales, solamente alcanzables en solidaridad y comunión con todos nuestros semejantes.”²⁶

En torno a OVRA, se cruzan varias líneas. Por un lado, las que provienen de la convocatoria de Le Corbusier, a lo largo del proceso del Plan de Buenos Aires, a la formación de un Comité Cívico capaz de aglutinar a los personajes más activos y favorables a sus ideas urbanísticas para presionar a l’*Autorité*. Entre los nombres que Le Corbusier citaba en los años treinta, ya figuraba el apellido Santamarina, uno de los más destacados miembros de la oligarquía argentina y, en la emergencia de la Guerra, un “aliadófilo” frente a la neutralidad oficial (que se acaba muy pocos meses antes de finalizar la guerra). Por otro, las de la creciente presión gremial e ideológica por parte de los arquitectos en torno a los problemas de la vivienda y el nuevo urbanismo que, al parecer, los ingenieros no alcanzan a percibir. En muy pocos años, se fundará la Facultad de Arquitectura, tras independizar los estudios propios

26 Todas las citas están extraídas de OVRA, *Cuaderno* n.º 1: “Estudio de los problemas contemporáneos para la organización de la vivienda integral en la República Argentina”.

de los de Ingeniería Civil, e incorporará desde el principio estas reflexiones fundadoras.

De los estudios que comienzan a realizar algunos miembros de OVRA, solo se conoce una propuesta para un conjunto urbanístico en los terrenos de la antigua estación de Casa Amarilla, en el barrio de Barracas. El Plan de Buenos Aires publicado en 1938 preveía una primera acción demostrativa en esos terrenos, adonde se situaría un trozo de la *Ville Radieuse* (los croquis muestran distintas propuestas en forma de grecas asimétricas que se van adaptando al terreno definiendo plazas, desentendiéndose de la cuadrícula circundante), destinada a alojar las veinte mil personas que serían desalojadas por las expropiaciones necesarias para la apertura de los principales ejes circulatorios que la nueva urbanización requería. Sin embargo, la propuesta del grupo dirigido por Bonet elude la forma lecorbusieriana de la greca y propone una combinación de tipologías: cuatro torres de 45 plantas y tres bloques de 18 plantas de altura. El anteproyecto matiza lo sugerido por el Plan de Le Corbusier y nos recuerda más el utopismo de los planes de Río y Argel que la moderación posibilista del Plan de Buenos Aires, donde las torres se reservaban para la plataforma que se adentraba en el Río de la Plata. El Bonet “urbanista” se denota en algunos aspectos que no han sido suficientemente destacados en este proyecto. Se ha dicho que el planteo ignora la ciudad –como lo hacían los esquemas dibujados por Ferrari y Kurchan en el estudio de París–, pero basta detenerse para mirar las posiciones de los bloques en relación con la ciudad existente

para comprobar que hay unas intenciones muy claras. Cortando con un bloque más bajo la perspectiva del paseo Colón, refuerza el papel de las avenidas Martín García y Almirante Brown, que parten de su bifurcación. Colocando el bloque de 500 metros de largo en la misma dirección del paseo Colón, establece un nuevo límite espacial entre los barrios de Barracas y La Boca, y, al mismo tiempo, ante el complejo encuentro de tres cuadrículas de distinta orientación, consigue reforzar la más fuerte de las direcciones como mecanismo ordenador que prolonga espacialmente el eje del paseo Colón. Esto explica el enérgico cambio de escala: construyendo en altura, libera mayor superficie para la “ciudad verde”, ampliando el pulmón del Parque Lezama y supera el esquema de una bucólica “ciudad jardín”.²⁷ El capítulo de OVRA se cierra rápidamente; no habrá un segundo *Cuaderno* ni nuevas propuestas, pero deja claro el *modus operandi* de Bonet y Austral, no exento de paradojas. Capaces de aliarse con Santamarina, los arquitectos del grupo que encabeza Bonet proponen soluciones que este sector de la burguesía que Le Corbusier consideraba parte de la vitalidad de la ciudad se muestra dispuesto a aceptar como parte de un juego vanguardista, aunque moderando su fondo social.

27 En una entrevista que le hicimos a Bonet en 1986, refiriéndose al tema de la escala nos decía que en América “todo es diferente al Mediterráneo. Los árboles miden 30 metros. Vas con el automóvil y ves un inmenso vacío por todos lados”. Grabaciones obtenidas por el autor en mayo de 1986 en una entrevista con el arquitecto Bonet.

Como vemos, pese a que Bonet mantiene encuentros con la colectividad española –en gran parte propiciados por su esposa Ana María–, su experiencia se va desarrollando de forma independiente a su condición de exiliado. Tratándose de un arquitecto interesado en llevar adelante una intensa vida productiva, podría haberse acercado a un poderoso Francesc Cambó –sabemos que algunos colegas suyos, como Ribas Seva, lo hacían–, pero prefería otro tipo de contactos, más estimulantes. Cuando, en 1945, marcha a Uruguay para dirigir las obras de Punta Ballena, se producirá un encuentro intenso con el ambiente del exilio español, casi podríamos hablar de un descubrimiento. Allí encontrará al poeta Rafael Alberti –al cual le hará una casa–, al pintor Torres García, al editor López Llausàs –director de la editorial Sudamericana–, al doctor Cuatrecasas o al pintor Batlle Planas, emigrado de niño a Buenos Aires. Aquel joven que en 1937 solo deseaba “construir”, encuentra en ellos las referencias que apenas había alcanzado a percibir en su corta vida española; en cierto modo, podríamos decir que, superando las ambiciones y los miedos iniciales, madura intelectual y políticamente fuera de España.

La argentinización de Bonet.

La experiencia de Bajo Belgrano en el EPBA

En 1948, cuando Bonet regresa a Buenos Aires desde Punta Ballena (Uruguay) encuentra una situación diferente a la de tres años antes. El triunfo electoral

de Juan Perón en 1946 marca definitivamente la vida argentina; a lo largo de sus dos gobiernos (1946-1951 y 1951-1955, interrumpido por un golpe militar), se producen transformaciones en casi todos los órdenes de la sociedad y la arquitectura comienza a tomar un rol relevante.²⁸ La situación cambia, también, para la comunidad española exiliada, que enfrenta la evidencia de una prolongación *sine die* del régimen franquista, en especial tras los pactos con Eisenhower. El propio socorro del Gobierno de Perón a España –pendiente de una reinterpretación que considere todos los factores en juego durante la Guerra Fría– intensifica vínculos familiares entre ambas orillas, y coincide con las últimas oleadas inmigratorias española e italiana, acabado el conflicto.

Aunque la construcción privada de viviendas vinculada a la expansión y densificación de algunas áreas de la ciudad no se detendrá, la construcción de viviendas pasará a ser uno de los ejes importantes de la actividad gubernamental, que recoge así viejas banderas de la izquierda. El peronismo irá absorbiendo los objetivos que le resulten útiles para su política de promoción de las clases populares –incluyendo a los inmigrantes–, desde los mecanismos de seguridad social más adelantados –aprendidos de las prédicas socialistas, pero sin perder de vista las tácticas del *New Deal* rooseveltiano–, hasta las herramientas urbanísticas derivadas de la Carta de

28 *Ibidem.*

Atenas que Austral había introducido en el debate.²⁹ En ese contradictorio pero interesante marco, aparecen nuevos protagonistas: ingresa en el país un grupo de arquitectos jóvenes italianos agrupados en torno a la revista *Metron*, en que se mezclan los aires organicistas y crocianos de Bruno Zevi con las reflexiones racionalistas previas a la Guerra Mundial.³⁰ Si bien su participación es relativamente marginal en Buenos Aires, el resto del grupo italiano se inserta dentro del proceso de fundación del Instituto de Arquitectura y Urbanística de la lejana provincia de Tucumán en 1947. Allí participan Vivanco, Zalba, Caminos, Sacriste y otros “herederos” de Austral, en cuyo discurso no faltan posicionamientos ideológicos más radicales. A través de sus respectivas trayectorias, todos estos profesionales italianos, formados durante el último fascismo, intervienen en la conformación de la disciplina urbanística y la arquitectura moderna argentina, concretada en unos rasgos estilísticos y en una manera de entender la relación entre la obra y el territorio. Lo mejor de la herencia italiana en Tucumán, recordada con un poco de simpatía y algo de suficiencia por Ernesto Rogers (1909-1982) en las páginas de *Esperienza dell'architettura* (1958), son

29 Podemos encontrar un excelente análisis de este proceso en BALLENT, Anahi (2005): *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes-Prometeo 3010.

30 Cabe recordar a Ernesto Rogers, Luigi Piccinato, Cino Calcaprina, Enrico Tedeschi y Maurizio Mazzocchi en el Instituto de Tucumán, y a Ernesto La Padula, contratado por la Universidad de Córdoba en 1949 y residente en Argentina hasta 1964.

los textos editados de Zevi (*Saber ver la arquitectura*) y Argan (*El espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*). No hay constancias de una participación de Bonet en el grupo que va a San Juan ni tampoco en el que, a instancias de Vivanco, comienza a trasladarse a Tucumán a partir de 1945; nuevamente aquí, conviene recordar ese distanciamiento del catalán respecto de las opciones menos urbanas que propone ese “viaje al interior” que los argentinos empiezan a experimentar como un deber ético, más que una preocupación puramente técnico-formal.

En *La Arquitectura de Hoy* de abril de 1947, se publica el texto completo del Plan Director de Buenos Aires, elaborado por Le Corbusier con Ferrari Hardoy y Kurchan diez años antes.³¹ En diciembre de ese año, Ferrari es nombrado director de la Oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) y convoca a A. Bonet, J. Vivanco y M. Roca como consejeros, y a los arquitectos J. Kurchan, I. Villa,

31 Pese a que constan las ideas principales, entre los esbozos de 1929, el Plan de 1938 y el publicado en 1947 hay una evolución importante, como consecuencia de la mayor conciencia del terreno real y del fortalecimiento de la idea de la *Ville Radieuse*, aparecida como planteamiento teórico en 1933. Ello queda demostrado en la insistencia en comunicar norte y sur, abrir el frente fluvial, ajustar el tamaño de las manzanas de 400×400 a la modulación dada por la cuadrícula, la aceptación de los roles circulatorios y funcionales de las avenidas existentes, la zonificación general y particular, el mayor papel dado a los edificios derivados del nuevo orden político, como el Centro Sindical cercano a la estación de Constitución. Para un mayor análisis del plan, véase el capítulo III de nuestro trabajo *El sueño moderno en Buenos Aires 1930-1949*, tesis doctoral inédita (Barcelona: ETSAB, 1991).

E. Rogers; a los ingenieros C. Cascardi, J. Vachier y Palacios Hardy; a los abogados Moyano Llerena y D. Castro, y a C. Hareau como jefe de departamento. En la correspondencia con Ferrari Hardoy, Le Corbusier habla de un “*nouveau Plan Directeur pour Buenos Aires*” y de una posible invitación al arquitecto para participar en la etapa de realizaciones, una vez preparadas las bases legales y técnicas de actuación. Le Corbusier contesta con impaciencia e irritación a los comentarios y a la actitud de Ferrari Hardoy, que considera mediocres.³² La Oficina tendrá una vida muy corta, aunque significará un desplazamiento del ingeniero Della Paolera como director del Departamento de Urbanización y, con ello, un incremento de la visibilidad de los arquitectos en el urbanismo de la ciudad. En octubre de 1949, en ocasión de la Exposición de Arquitectura y Urbanismo que tiene lugar como acto del IV Congreso Histórico Municipal Interamericano, la Oficina del EPBA presenta sus trabajos.³³ El EPBA produce dos documentos fundamentales para su análisis: un informe histórico-urbanístico y una propuesta de un conjunto habitacional. El primer documento permanecerá inédito hasta 1956, cuando se publicará con el título “Evolución del Gran Buenos Aires en el tiempo y en

32 Correspondencia entre Le Corbusier y Ferrari Hardoy entre marzo de 1948 y noviembre de 1949, citada en ÁLVAREZ, Fernando (1991): *El sueño moderno en Buenos Aires 1930-1949*. Barcelona: ETSAB.

33 “Exposición de Urbanismo”. Congreso Histórico-Municipal Interamericano, Municipalidad de Buenos Aires, 1949.

el espacio”; su objetivo era constituir una base rigurosa y un acuerdo sobre el desarrollo histórico de la ciudad a partir de los cuales justificar futuras intervenciones. El segundo, en cambio, es una propuesta para un barrio de 50.000 habitantes, en un solar de unas 170 ha anegadizas en Bajo Belgrano, ocupado parcialmente por viviendas precarias de inmigrantes del interior. Esta verdadera “reestructuración total de la ciudad” contenía 20 unidades habitacionales, en forma de “manzanas verticales” de 18 metros de ancho, 50 de altura y 180 de longitud, que alojaban 2.500 habitantes e integraban los equipamientos necesarios a escala residencial, quedando enhebradas en la planta baja por una serie de circulaciones cubiertas. La gestión propuesta para el Plan parece insertarse dentro de la lógica de conciliación entre el trabajo y el capital que el peronismo sostiene: el Plan confiaría la ejecución de la urbanización a la “iniciativa privada”, promotora todavía de la mayoría del parque habitacional en Buenos Aires. Por tanto, a diferencia del proyecto de OVRA, vislumbra otro usuario diferente, probablemente al amparo de la recientemente promulgada Ley de Propiedad Horizontal, que propicia la integración de las capas medias al negocio inmobiliario.

Sin llegar a ser excesivamente cuestionado en sus lineamientos, tributo al pragmatismo exhibido por sus redactores, pese a las referencias a la “comunidad organizada” –concepto habitual en el discurso político de Perón para expresar la conciliación de

clases—, el Plan no se llevará a cabo. La renuncia del intendente Siri y el reemplazo de su equipo de gobierno provocarán la renuncia de los miembros de la Oficina del EPBA, pero Juan Kurchan continuará ligado al gobierno de la ciudad bajo la intendencia de Sabaté e incluso permanecerá después del golpe que depondrá a Perón en 1955.³⁴ En 1952, Bonet y Ferrari Hardoy vuelven sobre temas de planeamiento urbano, fundiendo algunas experiencias anteriores y ampliando el círculo de colaboradores. En ese año, proponen el Plan de Necochea-Quequén (provincia de Buenos Aires) y el Conjunto habitacional TOSA en San Justo, en el oeste del Gran Buenos Aires. En el primer caso, no es difícil ver el rastro del urbanismo organicista que proponía en Punta Ballena en 1945, junto con nociones de zonificación y vialidad que provienen de la experiencia en el EPBA y la influyente participación de José Pastor. En el segundo, encargo de su cliente Carlos Levin, las “manzanas verticales” recrean la idea de la colonia textil, alojando a una comunidad de 5.000 habitantes en tres unidades de 160 metros de largo y 40 de alto, separadas del suelo mediante unos apoyos arborescentes de hormigón.³⁵

34 Existe un relato detallado de este suceso, en especial, de su culminación, en “Buenos Aires, 1948. Tristes subtrópicos. La juventud es voraz”, en: LIERNUR, Pancho; PSCHÉPIURCA, Pablo (2008): *La red Austral*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo 3010, cap. XII, pp. 341-374.

35 Una solución que Bonet recreará en el Edificio Mediterráneo, en Barcelona (1963).

El final de la etapa argentina

Junto a esas experiencias planificadoras que no se llevan a cabo, Bonet se concentra en el diseño de prototipos de viviendas prefabricadas y de viviendas unifamiliares, en que se impone un “espíritu de sistema”, inspirado por la actividad urbanística, que hace que estos proyectos parezcan fragmentos experimentales de una idea mayor. Tal es el caso de las casas Oks (Martínez, Buenos Aires, 1953-1956)³⁶ o La Ricarda (El Prat, Barcelona, 1949-1963),³⁷ que pertenecen a un universo en el cual aparecen otras obras que confirman el estatus racional de la búsqueda de Bonet. Podemos citar las viviendas prefabricadas BGB (1950), el Sistema constructivo BSC (1953), el Pabellón Berlingieri en Beccar (1955) o la Casa Benito Perojo (1963). Paralelamente, pese a su juventud, Bonet va adquiriendo una mayor visibilidad internacional en el horizonte de la cultura racionalista; un

36 “Una casa de Antonio Bonet”, *Nuestra Arquitectura*, n.º 355. Buenos Aires, junio de 1959, pp. 25-30.

37 En 1949, Antonio Bonet visita Barcelona; lo hace de camino al CIAM VII de Bèrgamo, adonde acude como representante del EPBA para explicar el Plan de Bajo Belgrano, llevando consigo un material muy completo, que incluye la película *La ciudad junto al Río*, de Enrico Gras, el cineasta italiano que colabora con el EPBA a instancias de Rogers. En una publicación monográfica sobre la casa de La Ricarda, hemos detallado las condiciones y las consecuencias del encuentro entre Bonet y la familia Gomis Bertrand, que le encargará el proyecto de su casa en El Prat, que se extenderá a lo largo de trece años. *Vid.* ÁLVAREZ, Fernando; ROIG, Jordi; PICH AGUILERA, Felipe (1966): *Antonio Bonet. La Ricarda*. Barcelona: COAC.

importante y difundido libro de Giedion se ocupa de su obra en 1951, y, dos años más tarde, un joven Oriol Bohigas escribe un largo artículo en *Destino*, titulado “Otro catalán que triunfa en América: el arquitecto Antonio Bonet.”³⁸

A partir de ese momento, sus vidas argentina y española se entrecruzarán con mayor intensidad, hasta su regreso definitivo a principios de los sesenta. Después del golpe militar que derroca al presidente Juan Domingo Perón en septiembre de 1955, sobreviene un último episodio, no exento de polémica: el encargo del proyecto de Barrio Sur. Pese a su amistad con Kurchan, funcionario del gobierno derrocado, en 1955 Bonet es nombrado responsable del proyecto de remodelación del Barrio Sur de Buenos Aires, por encargo del Banco Hipotecario Nacional y la Municipalidad de Buenos Aires. Si bien podríamos afirmar que se trata de un trabajo que no le llega por fidelidades políticas, sino porque su prestigio profesional lo revela capaz de recrear las ilusiones de modernización frustradas por décadas de intentos parciales, no resulta fácil justificar esa participación desde una perspectiva política, hecho el juicio sobre el derrocamiento de un gobierno democrático. Presentado en 1957, el proyecto se propone alcanzar a una población de 450.000 habitantes en el área de 200 ha de los antiguos y degradados barrios del San Telmo y Montserrat. El proyecto tendrá un amplio despliegue

38 Cf. GIEDION, Sigfried (1951): *A Decade of Contemporary Architecture, 1937-1947*. Zúrich: Éditions Girsberger.

publicitario, pero la propuesta se revela económica y políticamente irrealizable, lo cual muestra los límites de esa forma de planeamiento a gran escala sobre entornos históricamente ocupados.

Si nos interrogáramos sobre el mundo político-cultural que podría vincularse a ese proyecto, no hay más que buscar la primera publicación de sus materiales: la revista *Mirador*, editada en Buenos Aires en junio de 1957, de cuyo comité de dirección son miembros Carlos Levin –cliente de Bonet, empresario textil vinculado al desarrollismo–, Antonio Bonet y el físico Manuel Sadosky, clara indicación de una voluntad de intercambio entre el mundo del pensamiento y el de la producción. Entre los redactores, vemos a destacados especialistas de cada campo del conocimiento, muchos de ellos nacidos fuera de Argentina: Mauricio Abadi, Jorge D’Urbano, Gino Germani, José Luis Lanusa, Antonio López Llausàs, César de Madariaga, Eduardo Prieto, Mario Segre, Paolo Tedeschi. La publicación, que lleva el subtítulo de “Panorama de la civilización industrial”, se propone como un punto de cruce entre disciplinas con un marco de difusión amplio. Con toda probabilidad, el modelo es la revista del INI (Instituto Nacional de la Industria italiano), *Civiltà delle Macchine*, interesada por la relación entre humanismo e ingeniería en el contexto de la construcción de una industria propia. La revista no se prolongará más allá del número 4, pero la actividad editorial, tanto pública como privada, de esos años reflejará similares in-

tereses hasta la siguiente crisis, definitiva para algunos, del golpe militar de 1966.³⁹

A partir de ese momento, y con el incremento de viajes a Barcelona para atender la obra de La Ricarda, se inicia el final de su etapa argentina, que no es menos intenso que todo lo vivido hasta ahora. Comienza su vinculación profesional con Josep Puig Torné y su conciencia de los problemas de Barcelona va *in crescendo*, al amparo de los cambios que el desarrollismo anima y de sus contactos con la generación de Bohigas. El ojo de Bonet, después de 25 años de travesía americana, se revela más libre de los constreñimientos de quienes se formaron bajo el franquismo, lo cual lo lleva a ocuparse de temas de gran escala, de lugares que permanecen al margen: la transformación del Ensanche, de Montjuïc, de El Prat, de La Ribera. En una carta dirigida al Grupo R, les propone que insistan para que Montjuïc sea el emplazamiento de la Ciudad Universitaria, en lugar de la avenida Diagonal, que considera naturalmente destinada a programas residenciales. En 1958, escribe una carta al decano del Colegio de Arquitectos de Cataluña proponiendo una operación de “renovación urbana” en una zona degradada del Ensanche, algo que recuerda la estrategia

39 Un detalle menor, pero que hace evidente el papel de Bonet. El nombre de la revista *Mirador* es un homenaje al famoso semanario cultural homónimo que se editó entre 1929 y 1936, fecha en que fue requisado por el PSUC para otros fines. *Vid.* SINGLE, Carles (2005): *Mirador (1929-1937): Un model de periòdic al servei d'una idea de país*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

aplicada en la Villa Olímpica en los ochenta. En 1959, la revista *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 37 (tercer trimestre), recoge el proyecto del Plan de Buenos Aires de Bonet.⁴⁰ Y, en 1960, con el apoyo del Museo de Arte Contemporáneo, Cirici Pellicer y Oriol Bohigas realizan una exposición-homenaje sobre sus obras, en especial el proyecto para el Barrio Sur, cuyo modelo de alta densidad es reivindicado por Bohigas como ejemplo de “ciudad mediterránea”, en contra de los modelos de la “*rue corridor*” y el equívoco paisajismo nórdico”. En ese marco de afecto e interés por su obra, cercano a los 50 años, Bonet comienza a decidir su regreso a España.

El último indiano

Bonet establece su domicilio definitivo en Barcelona a partir de 1961. No se trata de un corte limpio entre dos etapas distintas, sino de un traspaso lento de un sitio a otro: mientras profundiza su relación con Josep Puig Torné, irá abandonando su estudio de Buenos Aires, en manos de sus jóvenes socios Justo Solsona, Marta Allio y Ernesto Katzenstein, probablemente el

40 Un número dedicado a temas de urbanismo, en que vale la pena recordar otros proyectos de la época del alcalde Porcioles: el Plan del “núcleo satélite” de Montbau (López Iñigo-Giráldez Dávila-Subías Fages), el Plan parcial del sudoeste del Besòs (Giráldez Dávila-Giralt Ortet-López Iñigo-Puig Torné-Subías Fages) y la Urbanización de Torre Valentina (Coderch i Valls). Se completa con un extenso artículo sobre las *new towns* inglesas y otro sobre la reconstrucción de Róterdam.

más fino y fiel lector de su obra final.⁴¹ Asociado con Puig Torné hasta 1964, realizará, entre otras obras, el Canódromo Meridiana, el Edificio Mediterráneo y las casas y conjuntos de vacaciones en Salou y La Manga del Mar Menor. El Edificio Mediterráneo sirve como ejemplo de ese momento de transición, ya que se dibuja y se calcula en Buenos Aires y mantiene el carácter experimental de sus mejores obras. Construido en el corazón del Ensanche, constituye una relectura de la normativa, que busca enriquecer la relación con el espacio público a partir de la reducción de la profundidad edificable, la incorporación de patios de gran dimensión en el interior, el uso significativo de la planta baja y la recreación de la esquina. Casi un paradigma del destino crítico de Bonet, la obra es muy celebrada tras su construcción, pero permanece casi olvidada hasta finales de los años noventa.

Si, en el momento de su regreso a España, Bonet se había constituido en una referencia ineludible para los arquitectos de Argentina y Uruguay, no hay duda de que la experiencia americana había marcado también la generosidad espacial y la audacia formal de muchas de sus propuestas españolas, diferenciándolas de sus coetáneas peninsulares, hasta el punto de que parecen hablar en otro idioma. Dos encargos de gran escala, el Plan de Montjuïc (con Bohigas y Martorell) y el Plan

41 Autor, junto con Natanson y Schwartzman, de una monografía sobre la obra de Bonet. *Vid.* KATZENSTEIN, Ernesto; NATANSON, Gustavo; SCHVARTZMAN, Hugo (1985): *Antonio Bonet. Arquitectura y urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio.

de La Ribera contribuirán, sobre todo el segundo, a catalizar la crítica de las nuevas generaciones a lo que consideran nuevas manifestaciones de un urbanismo desarrollista. Las consecuencias serán duras para Bonet; ausente de los influyentes círculos colegiales y académicos, quedará fuera de la escena en el comienzo de la Transición. La inercia de esa crítica arrastrará los valores de su obra, que durante mucho tiempo permanecerá olvidada, y lo condenará al destino de los “indianos”: ser reconocido con impaciencia y con más de un reproche por haber vuelto feliz de América. En la travesía vital de Bonet, los lugares donde vuelve ya no serán los mismos; las personas habrán cambiado y, frente a ese extrañamiento, solo parece haber quedado la arquitectura como el acto capaz de guardar la memoria del primer descubrimiento.

La Ricarda: *work in progress*

2019

El proyecto de restauración de La Ricarda (realizado junto con Jordi Roig) fue motivo de múltiples artículos, que recogieron lo aprendido durante el proceso y las reflexiones a que éste condujo. El siguiente artículo, escrito por ambos, se publicó originalmente en la revista *Tectónica* en 2015. Posteriormente, se revisó y publicó en inglés en la revista *MAS Context*, con motivo de la exposición “*La Ricarda: An Architectural and Cultural Project*”, realizada en Chicago en 2019. A continuación, se reproduce el texto en castellano previo a su traducción.

Camino de ida y vuelta

Las fachadas de la casa no son solo cerramientos, sino que constituyen un conjunto de lienzos que se inscriben en el vacío dejado entre el perfil inferior de la bóveda y el suelo. Nunca constituyen un elemento sustentante, ni forman diedros rígidos, sino que se transforman en calidoscópicas superficies de celosías cerámicas, de cerramientos de vidrio coloreado, de ingravidos *brise soleils* de madera a poniente o de re-

lucientes revestimientos cerámicos de tonos verde-botella u ocre-miel.

En 1949, Antonio Bonet vuelve a Barcelona tras trece años de exilio forzoso, debido a la Guerra Civil española. Tras asistir como delegado argentino al VII CIAM, hace escala en su ciudad natal, donde recibe el encargo de construir una vivienda unifamiliar en un terreno cercano a la laguna de La Ricarda, junto al litoral mediterráneo del Prat de Llobregat. Por mediación de Joan Prats (1891-1970), activista de muchas iniciativas culturales desde los años treinta, Bonet conoce a la pareja formada por Inés Bertrand Mata (1915-1992) y Ricardo Gomis Serdañons (1910-1993), que desean construir una casa que permita desarrollar actividades familiares y culturales, con un marcado eje en torno a la música.

Desde aquel primer encuentro, y hasta el final de la obra en 1963, se suceden múltiples contactos entre el arquitecto y los clientes –Bonet reside en Argentina hasta 1963–, que han quedado plasmados en una muy completa colección de documentos que reflejan la amable complicidad que se teje entre los protagonistas en ese largo período de gestación. El primer proyecto se presenta a principios de 1950 y la versión definitiva, en 1953, cuya realización se desarrolla entre 1957 y 1963.

Pese a su juventud –contaba 36 años en el momento del encargo–, Bonet había realizado una meritoria carrera profesional. Excelente estudiante, en los años treinta había colaborado con Sert y Torres Clavé,

miembros claves del GATCPAC y principales protagonistas de la vanguardia racionalista española, para luego trasladarse a París, apenas acabados sus estudios. Allí había participado como arquitecto *on site* en el montaje del Pabellón de la República Española para la Exposición Internacional de París de 1937, proyectado por José Luis Sert y Luis Lacasa. Tras esta experiencia de tanta significación, Bonet ingresó en el atelier de Le Corbusier, donde trabajó estrechamente con el arquitecto y pintor chileno Matta Echaurren y estableció relaciones con los arquitectos argentinos Ferrari Hardoy y Kurchan, coautores con Le Corbusier del Plan de Buenos Aires (1938).



La Ricarda, proyecto previo, 1950. © COAC

De esos contactos y del agravamiento de la situación bélica en España surgió la idea de exiliarse en Buenos Aires, ciudad a la cual se trasladó en 1938, donde fue acogido calurosamente por un reducido grupo de jóvenes arquitectos con los cuales, casi de inmediato, puso en marcha el Grupo Austral. El grupo se presentó con un manifiesto que reflejaba las experiencias de Bonet en el GATEPAC y el propósito de vincularse a la militancia de los CIAM, fundados por Le Corbusier en 1928.

Desde ese momento, Bonet iniciaría una meritoria carrera profesional, en que conseguiría realizar una extensa obra que abarcaría desde el diseño de mobiliario hasta proyectos urbanísticos coherentes con el espíritu del Manifiesto Austral y el ideario racionalista. Cabe mencionar el sillón BKF (junto con Ferrari Hardoy y Kurchan), el edificio de estudios y talleres para artistas en Buenos Aires de 1939, el conjunto de casas en Martínez (1941-1942), el Conjunto OVRA en Casa Amarilla (1943) y la urbanización de Punta Ballena en Uruguay (1945-1948), con diversas residencias de veraneo, con que culmina la primera parte de su carrera y adquiere notoriedad internacional. A lo largo de la década siguiente, y coincidiendo con el proyecto y la construcción de La Ricarda, Bonet continuó desarrollando propuestas, que consolidaron su protagonismo en un contexto de gran actividad en la Argentina. De ese período, conviene recordar el Plan Necochea-Quequén (1952-9), el Conjunto TOSA (1954), el Plan de Buenos Aires (1956-1957) y la Casa Oks y otras casas unifamiliares. Reconocido como una

referencia fundamental para los arquitectos jóvenes en Barcelona, el Grupo R organiza una exposición sobre su obra en 1961. Acabada La Ricarda, Bonet se instala definitivamente en España para desarrollar una fecunda y dilatada producción por toda la península ibérica, que se concentra especialmente en la costa mediterránea.

El proyecto y sus etapas: espacio, tiempo, técnica

A principios de 1950, la familia Gomis Bertrand recibe el primer proyecto de la casa, que propone una plataforma elevada sobre una malla de pilotes, como un enorme palafito coronado con una gran cubierta “mariposa”, y unas grandes terrazas comunicadas por rampas, desde las cuales se dominaba el paisaje. Ante esta primera idea, los propietarios solicitan al arquitecto una reducción de las dimensiones y un mayor acercamiento a la naturaleza del lugar, connotado por la presencia de un bosque de *pinus pinea* y dunas. En mayo de 1953, Bonet viaja a Barcelona y presenta una segunda propuesta, que muestra un cambio radical de estrategia frente al espacio circundante y la solución técnico-formal. Mientras el primer proyecto presentaba una imagen flotante, fuerte y autónoma, en el segundo la casa se despliega horizontalmente sobre un gran terraplén elevado, pero, a la vez, unido al terreno circundante.

Sobre esa amplia plataforma, elevada unos 2,10 metros sobre el terreno natural mediante taludes y bancales

de piedra, Bonet dibuja una malla de porciones cuadradas de 8,82 por 8,82 metros de lado, que organiza tanto los espacios cubiertos como los exteriores del conjunto. Con esta operación, el arquitecto no solo consigue el objetivo inicial de alejarse de la humedad del terreno litoral y dominar las vistas, sino que crea un espacio exterior complementario e inseparable del espacio interior y sometido a las mismas reglas geométricas.

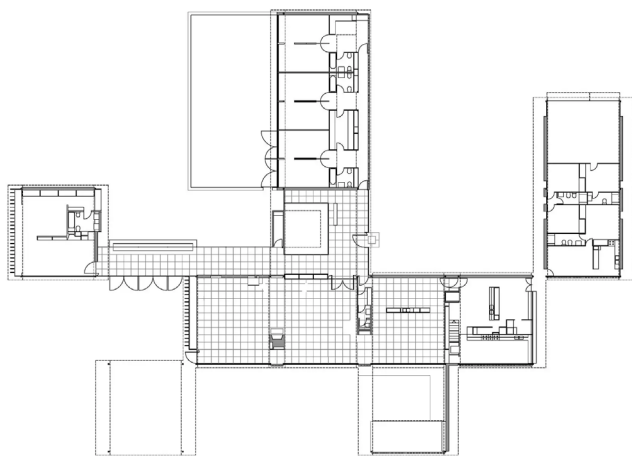
A lo largo del tiempo de construcción de la casa (1957-1963), Bonet continúa revisando el proyecto en sus aspectos técnicos, realizando pequeñas modificaciones, como la conexión con el pabellón independiente, la situación definitiva de la piscina y otros



La Ricarda, maqueta, 1953. © COAC

cambios, siempre encuadrados en el orden modular general. Un plano base y una maqueta realizada por el constructor (Emilio Bofill, padre de los arquitectos Ricardo y Anna Bofill) son los documentos que muestran este maravilloso *work in progress*.

La cubierta de la casa está resuelta mediante doce módulos, definidos por una bóveda-cáscara de hormigón y piezas cerámicas sostenida por cuatro esbeltos pilares de acero que se van distribuyendo según dos ejes principales. La secuencia de la sala de estar, el comedor y la cocina define el programa orientado al sur, mientras que el ala de los dormitorios, el garaje y el servicio determinan el eje mar-bosque. Finalmente, el pabellón independiente alberga el dormitorio principal de la casa.



La Ricarda, planta, 1996. © Fernando Álvarez y Jordi Roig

A la evolución de los temas estructurales y los espacios interiores resultantes presente también en otras obras de Bonet, La Ricarda incorpora el uso el módulo cuadrado en los distintos espacios exteriores, que genera una sensación de gran armonía. Estos adquieren relevancia cuando se asocian a las estancias principales, convirtiéndose en lugares intermedios, a medio camino entre el interior y la naturaleza circundante. Así, la aproximación a la casa se asocia a un “patio de carruajes”, mientras el acceso se materializa con un *impluvium*, resuelto mediante la sustracción parcial de la bóveda. Por su parte, la sala dispone de una bóveda-porche propia; los dormitorios de los hijos se abren a un patio cerrado virtualmente; el comedor presenta un espacio recíproco en el exterior, y la zona de servicio también posee un recinto asociado. La galería de vidrio, apenas visible en la distancia, resuelve la conexión cubierta entre el pabellón independiente y el resto de la casa, actuando como mampara del jardín posterior. Por medio de estos recursos espaciales, la casa se mueve entre la expresión rítmica y casi clásica de sus bóvedas, afirmando el gesto racional, y un armónico diálogo con su entorno natural. En ese conjunto, casi flotante, las fachadas, liberadas de todo rol estructural, son lienzos resueltos en cristal, celosías de gres con vidrio coloreado, ingravidos *brise soleils* de lamas de madera o relucientes revestimientos cerámicos tradicionales de color verde botella y ocre miel.

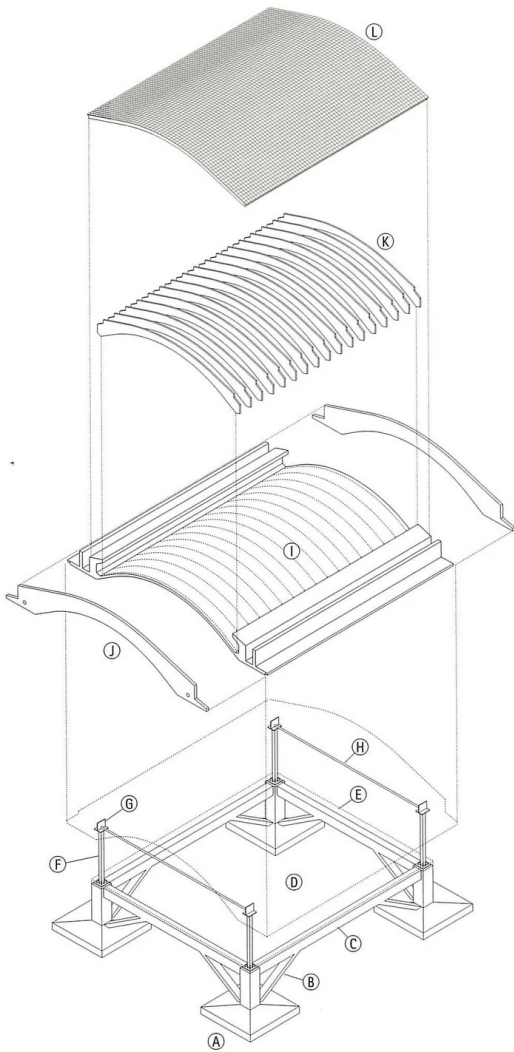
De la *Maison Citröhan* a la *Domino*

La Ricarda culmina magistralmente una serie de proyectos basados en el uso sistemático de módulos y formas abovedadas, presente desde sus primeros pasos en el estudio de Le Corbusier e incluso en las casas del Grraf, proyectadas por Sert y Torres Clavé (1933-1935). Las casas en Martínez (1941-1942) se construyen como un sistema de bóvedas rebajadas de hormigón apoyadas sobre paredes de carga, pero incorporan la novedad de una viga que, trasladando la carga a las columnas, permite la apertura lateral de los espacios interiores. La Casa Berlingieri, realizada en Punta Ballena (1947), se compone de un conjunto de espacios abovedados, colocados rítmicamente frente al océano Atlántico, que incorporan el uso de una novedosa doble bóveda para formar una cámara de aire ventilada, alcanzando a generar un porche tradicional. Otras experiencias anteriores, como la Casa Daneri (1943) o, posteriores, como la Casa Cruylles en la costa catalana (1967), asumirán otras posibilidades formalmente más libres.

En La Ricarda, los muros de carga desaparecen para dar lugar a un sistema donde las bóvedas estructurales se apoyan sobre cuatro columnas metálicas, vigas y placas dobladas que siguen el perfil de las bóvedas, quedando abierto el espacio en todas las direcciones. Recordando las lecciones de su maestro Le Corbusier, La Ricarda puede entenderse como un híbrido entre la *Maison Citröhan* y la estructura *Domino*, ambos cánones fundamentales utilizados en distintas obras de Le Corbusier.



La Ricarda, exterior. Fotografia de Francesc Catalá Roca. © COAC



La Ricarda, axonométrica. © Revista Tectónica

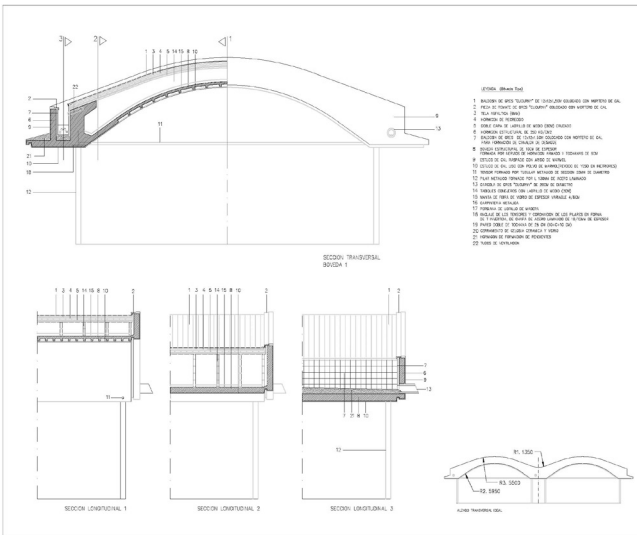
Los trabajos de conservación-restauración

Cuando, a finales de los noventa, tuvimos la oportunidad de iniciar una larga relación con los propietarios a raíz de la publicación de una monografía sobre la obra, no nos imaginamos que acabaríamos siendo sus arquitectos conservadores hasta hoy, en una de las experiencias más apasionantes de nuestra carrera. Los primeros trabajos buscaron, mediante un exhaustivo estudio y relevamiento gráfico, establecer un diagnóstico sobre el estado de conservación de la casa. Junto a la constatación de los daños derivados del paso del tiempo, la cercanía del mar y algún defecto no resuelto a tiempo, constatamos que nos encontrábamos frente a una obra inalterada, desde el punto de vista de su diseño original, y con una documentación de archivo muy completa, que nos permitió obtener un conocimiento análogo al que adquiere un arqueólogo sobre unos restos no alterados.

Mediante este diagnóstico, se pudo proponer un plan de acción que acometería las distintas fases de la restauración, basado en el principio de “mínima intervención” y en la defensa de su autenticidad material. Una primera actuación –y posiblemente la más importante en volumen– consistió en actuar sobre las bóvedas para garantizar la durabilidad de toda la casa. En la segunda fase, se acometió la restauración de distintos elementos de la envolvente del edificio y, en la actualidad, se realizan trabajos de adecuación y conservación de las instalaciones y de la estructura. En cada una de estas intervenciones, se ha establecido un riguroso proceso de

trabajo, en que la fase de análisis material y funcional, el relevamiento dimensional y la investigación documental han sido fundamentales para actuar.

Las bóvedas de la cubierta están compuestas esencialmente por dos láminas independientes: una inferior, estructural, constituida por una bóveda de hormigón armado de 10 cm de espesor aligerada con piezas cerámicas, y una exterior, que resuelve el cerramiento de la cámara de aire ventilada y garantiza su estanqueidad. El mal funcionamiento de la cámara prevista, así como problemas en las juntas de dilatación y el deterioro de algunos elementos llevaron a producir múltiples filtraciones y desperfectos materiales.



La Ricarda, sección, 1998. © Fernando Álvarez y Jordi Roig



La Ricarda, restauración de la cubierta, 2000

© Fernando Álvarez y Jordi Roig



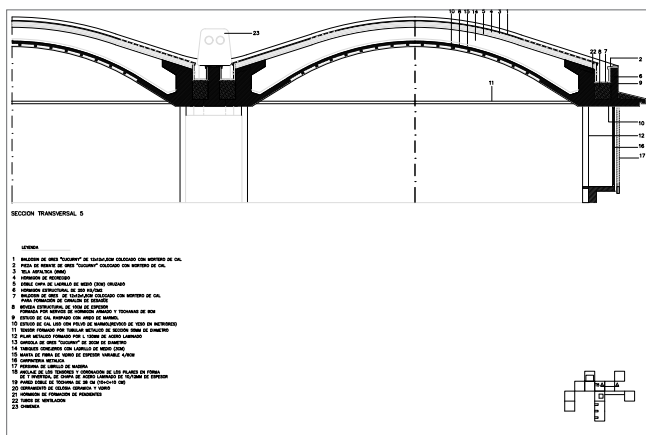
La Ricarda, restauración de la cubierta, 2000

© Fernando Álvarez y Jordi Roig

El objetivo de la primera etapa de la restauración se concentró en restablecer el buen funcionamiento de la cubierta, mejorando sus capacidades térmicas e hidrófugas. Con ese objetivo, se demolió y reconstruyó la bóveda superior, para poder restaurar la bóveda estructural inferior donde se habían observado oxidaciones en los hierros del hormigón. Una vez resueltas esas reparaciones, impermeabilizado y aislado convenientemente, se pasó a la reconstrucción de la bóveda exterior. Esta labor se realizó con extremo cuidado y fabricando especialmente piezas de gres del mismo tamaño, color, textura y brillo que las que se utilizaron originalmente y que, en la actualidad, ya no se fabrican industrialmente.

La siguiente etapa de recuperación de la casa fue acometer la restauración de todos los cerramientos verticales de las fachadas. Los perfiles de latón plegado y sulfurizado empleados en La Ricarda constituían una solución excepcional en la época de su construcción en España, y se encontraban algunos antecedentes en obras centroeuropeas de entreguerras, mayoritariamente en edificios institucionales. El latón, frente a la agresión del ambiente marino, se había comportado con una buena estabilidad a la oxidación, desarrollando su característico color verde. Sin embargo, la armadura interior de perfiles laminados de acero con que están reforzadas las carpinterías se había corroído y había producido abombamientos y exfoliaciones que habían deteriorado seriamente los distintos cerramientos, hasta conseguir que muchos

de ellos quedarán inutilizados. Los trabajos de restauración se centraron en la recuperación de todas las partes de la carpintería que eran reutilizables, la reproducción con la máxima fidelidad de los sectores deteriorados y la mejora de la durabilidad futura, introduciendo de nuevo perfiles de refuerzo de acero inoxidable de alta resistencia.



La Ricarda, perfil de metal, 2001. © Fernando Álvarez y Jordi Roig

Actuar en el frágil patrimonio de la arquitectura moderna y acometer su restauración en clave contemporánea puede ser una paradoja, pues ajustarse a parámetros medioambientales tales como la eficiencia energética o la capacidad de aislamiento térmico y acústico puede llevar a desfigurar las obras o condenarlas por no haber estado diseñadas según los estándares actuales. Nuestra actitud ha sido siempre buscar el equilibrio entre la restitución más fiel al modelo original y la mejora de sus condiciones de durabilidad, y la estabilidad futura.

A lo largo de todos estos años, la restauración de La Ricarda ha sido sufragada por los herederos de los Gomis Bertrand. Resueltos los problemas que la amenazaban hace 25 años, se imponen nuevas tareas de restauración sobre otros elementos y de conservación de lo restaurado. Frente al interés demostrado por los profesionales, los estudiantes o los amantes de la arquitectura moderna, que continuamente solicitan visitar la casa, nos encontramos con un incomprensible desinterés por parte de las instituciones culturales, públicas o privadas, de nuestro país. Mantener y preservar el legado moderno del siglo XX es tan importante para las futuras generaciones como la preservación de todo lo que es considerado “antiguo”. Los ejemplos internacionales cada vez más numerosos de conservación, como la *Robie House* en Chicago, la *Fallingwater* en Pennsylvania, la *Villa Tugendhat* en Brno, el sanatorio Zonnestraal en Hilversum o la biblioteca de Viipuri deberían ser el modelo a seguir. ¡La Ricarda debe ser salvada!



La Ricarda, interior. © Fotografía de Daniel Riera

Prefacio a la edición digital de la tesis doctoral

2009

La tesis doctoral de Fernando Álvarez Prozorovich, titulada “*El sueño moderno en Buenos Aires, 1930-1949*”, defendida en 1991 y desarrollada bajo la dirección de Josep Quetglas, se publicó online en 2009 en el repositorio TDX (Tesis Doctorals en Xarxa), coordinado por el Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC). Con tal motivo, el autor redactó el siguiente texto, con la intención de introducirla a los nuevos lectores; aunque también reflexiona, veinte años después, sobre su vigencia y sobre los retos futuros.

Dieciocho años después de la lectura de mi tesis doctoral, la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (UPC) me ha propuesto editarla en formato digital. El argumento principal es que el trabajo continúa siendo consultado con cierta frecuencia; que eso ocurra y que mi tesis sea útil todavía constituye para mí un motivo de alegría y, a la vez, un compromiso. A lo largo de estos años, he pensado alguna vez en proponer la tesis para su edición escrita, lo cual me ha llevado a plantear la hipótesis de actualizar algunos capítulos, a la luz de lo trabajado

con posterioridad a su lectura. Por múltiples razones, esta circunstancia no se ha producido, pero creo que su presentación digital facilitará el acceso a la tesis, aunque deje el trabajo de revisión para otra oportunidad.

Esta tesis se escribió en Barcelona, con varias largas estadias en Buenos Aires entre 1986 y 1991. Lleva, sin duda, la impronta generacional de mi admiración por la producción de Anahí Ballent, Fernando Díez, Roberto Fernández, Adrián Gorelik, Ramón Gutiérrez, Pancho Liernur, Juan Molina y Vedia, Beatriz Sarlo, Graciela Silvestri y Marina Waisman, y por la tradición intelectual que ellos supieron mantener en difíciles circunstancias. Confieso que, por momentos, tuve la sensación de que, escribiendo este trabajo, hacía operativa la inevitable nostalgia de personas y lugares junto a los cuales descubrí tantas cosas, entre ellas la arquitectura. Lleva, también, la marca de Barcelona, ciudad que elegí para vivir, condicionada por mi trabajo junto a los compañeros de la Sección de Historia, en especial mi tutor Josep Quetglas y mi amigo Salvador Tarragó, con todo lo que ello implica en cuanto a la actitud frente al trabajo docente e investigador. Esa mezcla de influencias, la necesidad de entender mi propio entorno catalán y la distancia física de Argentina me mantuvieron alejado de algunas discusiones que la reconstrucción del tejido universitario argentino trajo inevitablemente consigo y de las cuales me he mantenido al margen por respeto; no estando junto a los acontecimientos, no me he sentido autorizado a intervenir.

Desde 1991, la biblioteca argentina no ha parado de crecer. Los artículos publicados, el ya famoso *Diccionario de arquitectura argentina*, la aparición editorial de las tesis doctorales de Gorelik, Silvestri, Aliata o Ballent, o el trabajo sobre Le Corbusier en Argentina de Liernur y Pschepiurka en las ediciones de la Universidad de Quilmes, así como la producción de una nueva camada de investigadores –Rigotti, Collado, Alicia Novick, Federico Deambrosis, Perla Bruno, Carlos Mazza, Rodrigo Gutiérrez, Gustavo Vallejo, Rolando Schere y otros–, son una muestra de la vitalidad del campo historiográfico argentino y han contribuido a aclarar, en gran medida, el debate profesional y el contexto en el cual este se ha producido. Con seguridad, algunos puntos de la tesis –el título “El sueño moderno en Buenos Aires, 1930-1949”, que me satisfacía en su momento, me suena hoy demasiado general– han sido trabajados con mayor profundidad, con mayor nivel de información y de acceso a algunos archivos, o desde otros puntos de vista, lo cual no puede menos que alegrarnos. Yo mismo he seguido descubriendo aspectos de la figura de Antonio Bonet que la tesis apenas esbozaba y, por ello, considero que lo publicado después actúa como reescritura parcial de ese capítulo, circunstancia que no se ha repetido en otros que lo hubieran necesitado. Sin embargo, veo que, en muchos aspectos, la tesis sigue ofreciendo un material útil para comprender el debate arquitectónico en Buenos Aires: algunas fuentes de referencia (revistas y boletines estadísticos municipales), las herramientas

desarrolladas (como el anexo de obras), la insistencia en las relaciones entre ciudad, proceso edificatorio y lenguaje, el intento de cuantificar el crecimiento urbano y compararlo con la visión que la ciudad tenía de sí misma a través de la prensa, la convivencia de varios discursos modernos de orígenes muy diversos, el cuestionamiento de las figuras del buen héroe moderno o el traidor de un origen impoluto, la aparición de nuevos tipos de profesionales y del trabajo colectivo y anónimo, la coincidencia con preocupaciones comunes a otros desarrollos latinoamericanos o europeos, la ambigua influencia norteamericana sobre la forma del estado común en el caso brasileño, la aparición de algunas contradicciones que harán eclosión a principios de los sesenta, etc.

Solo me queda una última reflexión que no elude el hecho de que, mientras todos los trabajos mencionados se han producido, no ha habido vuelta atrás en el proceso democrático iniciado en 1983, que acabó con la mayor tragedia humana que ha vivido la Argentina. Estoy seguro de que volver una y otra vez sobre estas reflexiones, animar a nuevos y necesarios estudios, reabrir canteras documentales, protegerlas y conservarlas, cuidar las obras que han llegado a nosotros y que actúan como principal testigo del esfuerzo de nuestros protagonistas contribuirá a fortalecer ese proceso y a mejorar sus herramientas, y obligará a reflexionar a partir de las lecciones de la historia.

Construyendo la casa paulista

2019

Texto escrito junto con Abilio Guerra y publicado originalmente como introducción al libro realizado por Marcio Cotrim (*Vilanova Artigas. Casas paulistas, 1967-1981*. São Paulo: Romano Guerra, 2017), fruto de su tesis doctoral acerca de la obra de Vilanova Artigas, de la cual Fernando Álvarez Prozorovich fue director.

Quanto faças, supremamente face.
Mais vale, si a memória é
quanto temos,
lembrar muito que pouco.
E se o muito no pouco te é possível
mais ampla liberdade de lembrança
te tornará teu dono.

“Cuanto hagas, hazlo supremamente.
Más vale, si la memoria es
cuanto tenemos,
recordar mucho que poco.
Y si lo mucho en lo poco te es posible
la más amplia libertad de recordar
te volverá tu dueño.”

Fernando Pessoa (citado en “O Desenho”, texto pronunciado por João Vilanova Artigas en la inauguración de la Facultad de Arquitectura de São Paulo, 1 de marzo de 1967)

Existe un difundido género de la historia de la arquitectura moderna cuya obsesión fundamental consiste en esforzarse en descubrir las deudas, las filiaciones, las herencias, en fin, todo cuanto hay en la obra de sus protagonistas, de aquellos que vivieron antes. Quienes participan de él, se preguntan cuánto hay del clasicismo en Le Corbusier o en Mies van der Rohe; cuánto de neoclasicismo en las arquitecturas modernas latinoamericanas; cuánto de Asplund en Aalto; cuánto de Sullivan en Wright; cuánto de Wright en el primer Vilanova Artigas; cuánto de Le Corbusier en el segundo, y así sucesivamente. Por lo general, esta estrategia no decepciona a sus autores: permite anclar a los personajes y a sus objetos en una historia de apariencia sólida y, a esos historiadores, sentarse satisfechos a disfrutar del resultado. En esa manera de hacer historia, más cercana a la comprobación superficial que a una verdadera genealogía y recuerdo respetuoso, nuestros personajes no parecen caminar, como el *Angelus Novus* de Benjamin, hacia un futuro incierto, volteando la mirada hacia la catástrofe de la cual huyen, sino que se nos presentan como torpes caminantes, incapaces de perder de vista ese pasado. Este modo implacable de ver lo que alguna vez fue nuevo o innovador como proyección de alguna epopeya pretérita nos hurta la otra importante

mitad, la que nos permite preguntarnos cuánto había de porvenir en esas propuestas que a algunos incomodaba y a otros llenaba de vertiginoso gozo.

Uno de los méritos que encuentro en este estudio de Marcio Cotrim sobre la obra de João Vilanova Artigas entre 1967 y 1985 –los casi 20 últimos años de su vida– es el distanciamiento de ese coro de historiadores, siempre seguros de lo que afirman. Evitando mecanismos apriorísticos, el autor ha trabajado con una gran cantidad de material original del período analizado, disponible en el archivo de Vilanova Artigas; ha visitado y experimentado sus casas; ha hablado con sus propietarios, y ha recogido valiosos testimonios. Con todo ello, ha realizado un trabajo de análisis metodológicamente impecable, en el cual han primado el interés por la obra y la necesidad de revelar el *modus operandi* del autor, buscando recordar “mucho de poco”, como decía Pessoa, citado por el propio Artigas en su texto “O Desenho” (1967). Y debo reconocer que no veo una tarea fácil la de medirse con el análisis de obras o proyectos estilísticamente tan diferentes como las casas Elza Berquó, José Mário Tacques Bittencourt III, Ariosto Martirani, Alfred Günther Domschke, Juvenal Juvêncio, Elias Calil Cury o José Vieitas Neto. En la confrontación con la *doxa* arquitectónica de su época, expresada por la joven crítica brasileña, desencantada frente a los dogmas modernos reinantes, Artigas parece elegir dar un paso atrás, quizás para no quedarse demasiado solo.

“Construir la casa paulista” también puede ser interpretado como “Construir el porvenir paulista”. Más allá del evidente rigor y de la claridad que expresan los análisis gráficos de los proyectos, Marcio Cotrim muestra un evidente interés por vincular al personaje con su devenir y con el mundo que lo rodea. En el fondo, no se oculta una intención de restaurar, de recuperar valores perdidos y transmitirlos para que nadie los olvide. Y, dentro de esa preocupación –saludable en un investigador muy joven–, veo ahora cómo laten en ella unas preguntas que hacen este trabajo nuevamente actual. Si Artigas diseñaba y construía “la casa paulista” para una sociedad por venir, ¿cuál era su idea de ese porvenir? ¿Ese porvenir era uno o varios posibles? ¿Era necesariamente bueno? ¿Era como el regreso al pasado consolador de *Noticias de ninguna parte* de Morris o como el “futuro” de *1984* de Orwell? ¿Con qué singular pasión miraba, en su tiempo, los conflictos políticos de la posguerra o los avances tecnológicos, como la física nuclear o la exploración astronómica, o los movimientos sociales y urbanos que siguieron a 1945; en definitiva, el mundo que lo rodeaba en el momento en que sus proyectos comenzaron a hablar con voz propia? ¿Cómo pensaba Artigas el porvenir, en particular el del “país del futuro”, anunciado por un optimista Stefan Zweig, que se suicidaría en Río en el mismo año 1942 en que Artigas construía su primera obra, la “*casinha*” de São Paulo, o Niemeyer, el Club Náutico de Pampulha? ¿Qué compañeros de ruta imaginaba Artigas –ese “hermano mayor” al cual

aludía Fábio Penteadó en 1970— en su marcha hacia el porvenir?

No es casual que sus clientes fuesen profesores universitarios, amigos, compañeros de militancia, con los cuales comparte anhelos y normas de vida propios de toda una generación. Más allá del golpe militar de 1964, todos experimentan sus consecuencias, la amenaza del exilio, la represión, la sensación de vergüenza de vivir en una sociedad que parecía rendida o la frustración de no poder dar respuestas. Si bien Marcio Cotrim verifica que, en las obras de Artigas posteriores a esa fecha, permanecen vivos los conceptos que siguen los caminos abiertos por el racionalismo (los dispositivos distributivos, la nitidez estructural, las separaciones funcionales o la claridad circulatoria), su trabajo se aplica a indagar sobre qué es lo nuevo y específico. Ello le permite apreciar las distintas capas expresivas de los cambios en el modo de vida: la manera de cerrarse a la calle y ocupar la parcela, modular la composición, proteger y formalizar los espacios, utilizar las rampas o las envolventes estructurales únicas, controlar el movimiento de las sombras en las fachadas o enmarcar las miradas de sus ocupantes. “Construir la casa paulista” nos pone, pues, ante la pluralidad de significados envueltos por el sustantivo *casa*, en las obras de Artigas, y la obligación de recorrerlos como mejor homenaje a su legado.

Proyectos en la ciudad que no existe (todavía)

2010

Durante unos años, Fernando Álvarez Prozorovich formó parte de los tribunales de los proyectos finales de carrera de la línea de proyectos dirigido por Alfons Soldevila. El siguiente texto forma parte del libro *Testimoni d'un tribunal de projecte final de carrera (1996-2009)*, de Edicions ETSAB-UPC, pp. 8-9.

Comentar varios años de trabajo docente en este tribunal sin incurrir en la mirada complaciente ni en el recetario (ni, mucho menos, en la disculpa) es la mayor dificultad de estos escritos que acompañan una selección de proyectos de final de carrera. Los jóvenes arquitectos autores de estos trabajos se han centrado en distintas preocupaciones: la flexibilidad, el movimiento, la continuidad, la tecnología, la ecología, el usuario, la idea de límite o de lugar. Esos intereses se han plasmado en proyectos de estaciones intermodales, viviendas transformables o apilables, formas de urbanización del territorio, parques hortícolas, centros agroambientales, observatorios, mezquitas, circos, equipamientos para la formación, reformas de espacios universitarios y, en general, programas y títulos muy diferentes.

Siguiendo la orientación de la línea, esta variedad de intenciones ha venido condicionada por los lugares elegidos para los distintos emplazamientos, por lo general espacios vecinos a vías de comunicación, entornos conflictivos, lugares poco connotados por construcciones preexistentes, paisajes predominantemente horizontales y vertiginosos. En el caso particular del Baix Llobregat, agregaría que el trabajo de este tribunal y del aula fin de línea que ha dirigido Soldevila se ha enfrentado, creo que más implícita que explícitamente, a un histórico déficit de teorización y de mecanismos de planeamiento urbano que miraron ese territorio –basta analizar el PGM de 1976– por encima de sus hombros barceloneses y por dentro de sus bolsillos sin patria. La aparente limitación autoimpuesta, producto de este esfuerzo por situar proyectos en ese marco conflictivo, natural a medias, agrícola a medias, surcado por vías de comunicación jamás planificadas, escenario de grafiteros y *road-movies*, creador de estereotipos sociológicos de escaso prestigio que solo satisfacen cierta cultura nacional, hábitat de una sociedad que solo es estadística de crecimiento poblacional, ha transformado estos proyectos en un importante instrumento colectivo de reflexión, otorgando a este territorio una nueva entidad. La casi permanente participación de Jaume Vendrell y Ramon Torra, arquitectos de la AMB, como invitados a este tribunal, ha verificado esas intenciones, animando las opciones más comprometidas.

Muchos trabajos realizados dentro de esta línea comparten algunos rasgos de tipo técnico o formal, algo natural y difícil de evitar en un proceso de esta naturaleza. La mayoría de ellos asumen en sus formas una fuerte componente horizontal, un dominio de la longitud sobre la latitud que cuestiona cualquier tipo de aproximación clásica a la idea de fachada, de aproximación al edificio, y, por otro lado, redescubren el valor de otros planos, como el de la cubierta, o se interrogan sobre el problema estructural. En este último sentido, las precisas intervenciones de los profesores Mañá o Labastida se han colocado siempre al lado de las miradas más frescas y menos dogmáticas de los proyectos. Pese a la importancia indudable de los aspectos más técnicos, lo que ha importado es la dosis de observación, de curiosidad y de apertura con que estos proyectos han procurado buscar una respuesta a la realidad, convocando otra diferente y –¿por qué no?– mejor. Contra una permanente actitud de conquista de la *tabula rasa*, hecha a base a parches urbanísticos de inmobiliaria, ahí están las propuestas de dispositivos de transición orgánica entre la ciudad existente y el territorio; contra la invisibilidad del trabajo industrial, artesano o agrícola provocada por la nueva economía, ahí están los espacios de encuentro y los nuevos lugares de producción y de mercado; contra los eriales arquitectónicos o naturales, ahí están las intervenciones que activan el paisaje sin que queden reversos vergonzantes. Aunque parezca resonar la música de Broadacre o la de los desurbanistas rusos, solo recuerdo referencias

“más realistas” –o debería decir neorrealistas– al último Le Corbusier, a Niemeyer, a Vilanova Artigas o al Tema X, que parecían clamar por nuevas maneras de gestionar el territorio, la naturaleza y la ciudad en un futuro inmediato. Como muchas reflexiones de este tipo, siempre cabe el temor de haber llegado demasiado tarde o que este no sea ya el lugar; en todo caso, valió la pena participar, como se dice cuando se pierde un concurso. En definitiva, no todo es metal, hormigón, policarbonato, cristal, caucho reciclado o taludes de tierra en estos proyectos; ese trabajo tiene otra implicación que Alfons Soldevila ha dejado clara en su práctica, una reflexión sobre lo que es necesario y honesto, sobre lo que es bueno porque transforma y mejora, sobre lo que comunica porque expresa valores; en definitiva, sobre la verdadera naturaleza de este oficio.

Una experiencia de este tipo no abarca solo los mejores proyectos –los que se exponen en este libro y que nos hacen gozar de este trabajo–, sino que pasa por momentos difíciles enfrentando ejercicios que no alcanzan el nivel deseado para el final de la carrera, porque nos revela las debilidades de nuestro sistema. Ello se manifiesta muchas formas, desde la sorprendente incapacidad para explicar ordenada y fluidamente un proyecto propio o para ajustar los objetivos del proyecto a los conceptos que este ha pretendido abordar, hasta su definición formal al margen de las modas o de los barnices estéticos que abundan en las presentaciones. Entre medio, muchas cosas más que muestran que todavía hay un gran esfuerzo pendiente. Personalmente,

no tengo ninguna nostalgia de una escuela anterior (salvo el hecho de que era más joven entonces); más bien al contrario: creo que ahora hay un mayor desarrollo de todas las disciplinas que enseñamos y una mayor preparación por parte del profesorado que antes, y que esto no terminará con nosotros. Pero una continua exhibición de evidencias, de demostraciones parciales o de normativas, sin un trabajo de integración y síntesis, sin observación crítica de casos, sin intercambio de ideas entre estudiantes y profesores, que haga efectiva la tan llevada y traída evaluación continuada, no constituye necesariamente un buen modelo. Al margen de lo que nos haga hacer Bolonia, eso exige otro tipo de compromiso que no tiene que ver con las estadísticas o la contabilidad. John Dewey afirmaba que la escuela no es una mera preparación para la vida, sino la vida misma, y que cada momento contiene una gran potencialidad de aprendizaje y, como tal, no puede constituirse en un paso más de una larga demora. Este último acto del proyecto final de carrera se puede y debe mejorar, con más tiempo y con mejores espacios, con planteamientos claros –y creo que, en este sentido, este tribunal puede estar satisfecho de haber hecho lo posible–, pero eso no bastará si los pasos previos no son un continuo ejercicio de responsabilidad respecto de lo que la arquitectura es hoy y pueda ser en el futuro.

Sobre los límites de la historia

2010

El siguiente texto, inédito, obtenido del archivo personal del autor, consiste en la presentación realizada ante la junta de la Escuela de las actividades desarrolladas por el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, antiguamente llamado de Composición Arquitectónica.

Asisto a esta reunión como miembro del Departamento de Composición Arquitectónica. Nuestro departamento, integrado por treinta profesores, se compone de tres secciones: Estética, Composición Arquitectónica e Historia. Como miembro de la sección de Historia, me gustaría explicar nuestro trabajo como un espacio para la investigación sobre las relaciones históricas entre la cultura y la arquitectura. Somos conscientes de que la historia, la teoría, el diseño y la tecnología deben ser considerados simultáneamente, manteniendo distintas proporciones de acuerdo con los distintos profesores y materias.

Concebimos el programa de Historia del Arte y de la Arquitectura III como un proceso de estudio “a través de la historia” y no “de la historia” o “hacia la historia”. Solo de ese modo podremos hablar de

un “sentido” –incluso de “crítica”– en cuanto rastro de nuestro paso por la historia, en la medida que somos parte de la historia. Marshall Berman afirma que “apropiarse de las modernidades de ayer puede ser, a la vez, una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades [...] de mañana y de pasado mañana”. Solo hace falta reemplazar la palabra *civilización* por *modernidad* en la siguiente –y conocida– cita de Benjamin para corregir parcialmente el acierto de Berman:

“No hay documento de civilización que no sea, al mismo tiempo, documento de barbarie. Y, como el documento en sí no es inmune a la barbarie, tampoco lo es la forma a través de la cual es transmitido de un propietario a otro. En consecuencia, el historiador se aparta lo más posible de ello. Considera como su tarea pasar por la historia a contrapelo.”

Benjamin nos permite acotar el optimismo de Berman y dejar claro en qué consiste nuestro trabajo. Nos está diciendo que, de ese par modernidad-barbarie, no están libres ni el espacio de la arquitectura, ni el espacio de la página escrita, ni el espacio que conecta el tiempo. En consecuencia, nuestra actividad como profesores de Historia en una Escuela de Arquitectura en 2000 se mueve en los límites de esos tres espacios inseparables; penetra sus diferentes estratos, sin darle a ninguno carta de “naturalidad”.

Si no hay espacios culturalmente neutrales, ¿qué pueden hacer unas lecciones de historia frente a nuestro espacio presente? ¿Qué hacer frente a la cultura

de la sociedad posindustrial, la época del saqueo indiscriminado de la naturaleza, la era de las economías financieras y globalizadoras, solo referidas a sus propias leyes? ¿Qué hacer en la era del espectáculo y la infantilización generalizada, del simulacro y la fascinación por la nada, del retiro de “lo social” y la resignación frente a la marginación? ¿Qué hacer frente a una realidad dominada por cambiantes imágenes que adormecen y vacían el tiempo, hacen difícil cualquier despertar, borran el cuerpo y la vida de los hombres; frente a esa posible “inmensa playa de arena” que previó Nietzsche?

Ya no cabe aquí ninguna “historificación de la enseñanza”, ese proceso de “democratización de la historia” que venimos viviendo desde los setenta: escasas son hoy las asignaturas que no apoyan o adornan, inseguras, sus contenidos con referencias históricas. Menos posible nos resultaría adoptar una actitud de neutralidad erudita o de mero coleccionismo de obras y autores. Nuestra tarea no puede ser otra que la de combatir la seducción de ese presente, intentando “saber por qué”; descubrir la constelación de inicios que sea capaz de irrumpir en ese tiempo continuo y vacío. Construir la singularidad y el disenso como único antídoto: desarrollar, como dice Benjamin, una “historia a contrapelo”, historia de fragmentos y partes vivas, historia como simultaneidad espacial, pero también proyecto como narrativa “histórica”, como regreso de todo lo que queda “cubierto” por el presente.

Todo lo contrario a un esquema lógico, irrevocable: desplegable, ensanchable en otros, nuevamente desplegados, ensanchables. Por ello, la fertilidad del estudio no se mide en los resultados finales, sino que, como en el juego de ajedrez, reside en los intentos, en los borradores provisionales, sobre los cuales se seguirá trabajando. Es evidente que, en ese contexto, la *unendliche Analyse* freudiana adquiere así todo su sentido, no como impotencia, no como languidez frente a un objeto infinito, sino como manifestación de potencia y de sentido por parte del sujeto. Pero una paradoja –muy vienesa– permanece abierta y nos obliga a reflexionar sobre técnicas “excesivamente freudianas”: que el análisis no cure al hipotético paciente, sino al analista y a sus colegas.

En nuestro caso, para resolver esta paradoja, la selección de los hechos, así como su refracción interpretativa, nuestros “qué”, “por qué” y “cómo”, aparecen marcados por la atención a unas producciones artísticas o arquitectónicas que sentimos próximas a nuestra sensibilidad, a nuestra relación con el mundo, aquellas que, en cuanto signos y prácticas diferenciadas, podrían constituir el embrión o el borrador de nuevos paradigmas. No hay ninguna intención proselitista en esta actitud, solo orientada a revelarla como táctica pedagógica, en cuanto permite el reconocimiento del punto de vista que tiene en ese momento quien habla. Pensamos que, cuando Argan reclamaba no solo una “historia del arte moderno”, sino una “historia moderna del arte”, significaba con ello el reconocimiento de

la arbitrariedad de algunas elecciones y el carácter de borrador, del “edificio inseguro” de toda construcción histórica.

Nuestro trabajo parte de dos límites principales, de los cuales extrae su fuerza: se concentra en esa rama concreta del saber que es la arquitectura y, para ello, dispone de una treintena de clases. Nuestros objetos principales son, entonces, arquitectos, obras, formaciones. Pero podríamos resumirlos en una palabra más concreta: *proyecto*, en cuanto síntesis espacial en la cual se resumen, por un lado, la dialéctica entre el trabajo concreto –intelectual– y el trabajo abstracto –en sus relaciones con los modos productivos– y, por otro, como *Entwurf*, en el sentido de “poder dirigido hacia el futuro” que lo moderno adjudica a aquella idea. Ello obliga no a entenderlo como un compartimento estanco –ya no habría actividad crítica si así lo hiciéramos–, sino a vincularlo con lo ocurrido en el marco cronológico que hemos definido entre 1930 y 1970 –coincidente con la crisis del progreso, la era keynesiana, la reforma continua del sistema económico-técnico-social–, cuando algunas de las anticipaciones relativas a la gestión económica del espacio, de la producción de arquitectura o del mercado editorial elaboradas por las vanguardias se hacen realidad, incluso bajo sistemas políticos de distinto signo. Pero también permite que sea entendida en relación con la actividad artística, que, por su esencia, puede producir con mayor agilidad su “dialéctica negativa”, su teatro épico frente al mundo cada vez más dominado por la mercancía.

“Síntesis de las artes” es la denominación que Le Corbusier da, desde sus textos de los años treinta, a la intención de diluir los límites entre los distintos dominios artísticos, en el espacio de su arquitectura, en el espacio de sus escritos, en el espacio de su obra pictórica. Si, en su caso, es imprescindible referirse a la obra plástica para comprender las transformaciones de su sistema formal, el curso contiene, a lo largo de su desarrollo y convenientemente repartidas, referencias instrumentales al urbanismo, la pintura, la escultura o el cine, y a sus correspondientes lecturas críticas. Solo mediante la existencia de esta simultaneidad “espacial” y de una interactividad entre textos, imágenes y espacio, es posible el estudio histórico. Lo específico, la historicidad de la experiencia puede así revelarse no como una noción abstracta e ideal, sino como una noción concreta, necesaria para penetrar el estado somnoliento de la cultura.

En el universo de la arquitectura, los años treinta actúan como un nuevo inicio, a partir del cual aquella comienza su rápida difusión internacional, al tiempo que pierde su condición de vanguardia, en cuanto sistema formal en agitación constante. No obstante, la arquitectura continúa conservando una capacidad, un poder basado en la disyuntiva de ser, a la vez, forma construida –técnica– inmóvil y fuerza comunicativa móvil (en cuanto que mercancía, signo, simulacro). Pese a la progresiva “pérdida del aura”, pese a su evidente absorción por el poder, pese a su incapacidad por crear –como el arte– su propia dialéctica negati-

va— la arquitectura todavía es vista como “lo real”. Si el espacio es el conjunto de las determinaciones de proximidad o de alejamiento de las cosas, fundadas en su poder ser utilizadas —y, justamente por ello, poder ser útiles, concretas y objetivas—, habrá que preparar nuevos instrumentos de trabajo para comprender a quienes atraviesan este período como creadores.

La realidad de que ciertos hechos construidos, así como también ciertos lenguajes arquitectónicos aún vigentes (interpretación histórica, ensayo teórico, dibujo, etc.), todavía no hayan sido absorbidos en su totalidad permite ver la obra como signo y como producción, como toma del poder por parte del significante y como producción del mundo y de su significado, como expresiva de nuevos paradigmas. Entre esos conceptos, circulan las lecciones del curso; ellos constituyen la base desde la cual se “plantean problemas y formulan hipótesis”, comprendiendo y enseñando a comprender.

Estas premisas son las que han orientado nuestro trabajo en los últimos años, tanto en el campo docente como en el de investigación. Las monografías y exposiciones sobre Sert, Bonet, Gaudí, Dalí y los arquitectos catalanes de los años cuarenta y cincuenta, la restauración de la casa de La Ricarda (1949-1963), las distintas ediciones de la revista *DC* y la lectura de tesis doctorales sobre temas de arquitectura moderna en España y Latinoamérica son algunos ejemplos de esa producción.

Bibliografía

6. *Guía temática Biblioteca ETSAB*
Fernando Álvarez Prozorovich (1952-2020)
<https://upcommons.upc.edu/handle/2117/186494>



7. *Guía temática Biblioteca ETSAB:*
Fernando Álvarez Prozorovich (1952-2020)
(copia alojada en archive.org)
<https://web.archive.org/web/20220615012905/>
https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/186494/Guia_tematica_Fernando_Alvarez.pdf?sequence=15&isAllowed=y



Fotografías

Fernando Álvarez Prozorovich fue un arquitecto polifacético: profesor, restaurador, arquitecto, dibujante, historiador... Se han seleccionado diversas fotografías en que se ve a Fernando rodeado de compañeros, en obras de restauración o impartiendo conferencias, como colofón a este libro de homenaje.



Fernando invitó a Antonio Bonet Castellana a dar una charla en la ETSAB en 1985.



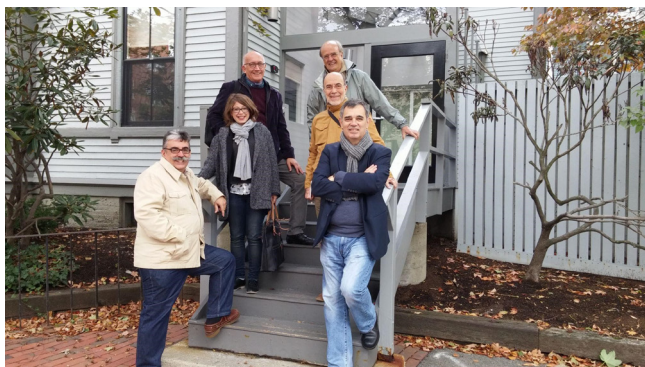
Antonio Bonet con el poeta Rafael Alberti, rodeado de amigos y familia, entre ellos Fernando (el segundo de la fila atrás desde la izquierda).



Fernando en la conferencia de "Iconic Houses", hablando de la Casa Gomis Bertrand, conocida como La Ricarda.



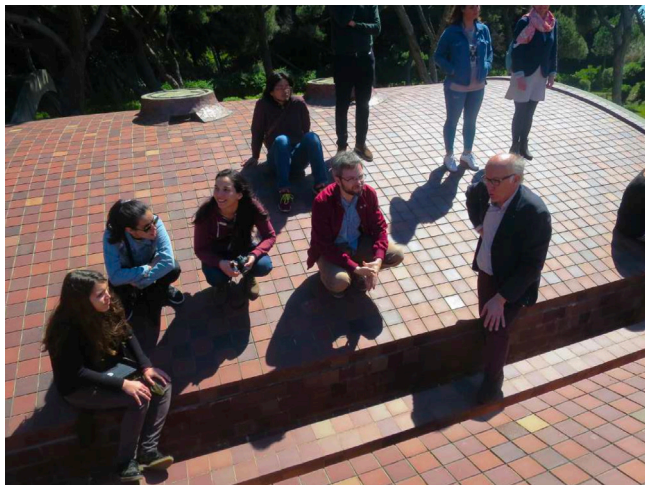
*Con Salvador Tarragó en la cubierta de la Casa Batlló
en una visita del MRM en 2011
Fotografía de Oriol Hostench.*



*En Harvard, con los compañeros de la Red PHI
(Patrimonio Histórico Iberoamericano) en 2015*



*En una entrega de trabajos de Historia III en 2004.
Fotografía de Jimena Torre*



Clase de altura en la cubierta de La Ricarda con los alumnos del MRM, 2015. Fotografía de Xavier Simón



En una visita del MRM a Solsona, 2016.



Fernando con algunos de los profesores del Departamento de Teoría, Historia y Técnicas de la Comunicación de la UPC, miembros del Grupo de investigación AEMCI. Fotografía de Xènia Fuentes



Con Marita Gomis Bertrand en La Ricarda, 2011. Fotografía de Jordi Griñó



*Fernando visitando la Casa de la Cascada
de Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos.*

