

o.
m.
o.
m.
o.
c.
o.
p.

DOCOMOMO Ibérico
documentación y conservación
de la arquitectura y el urbanismo del
movimiento moderno

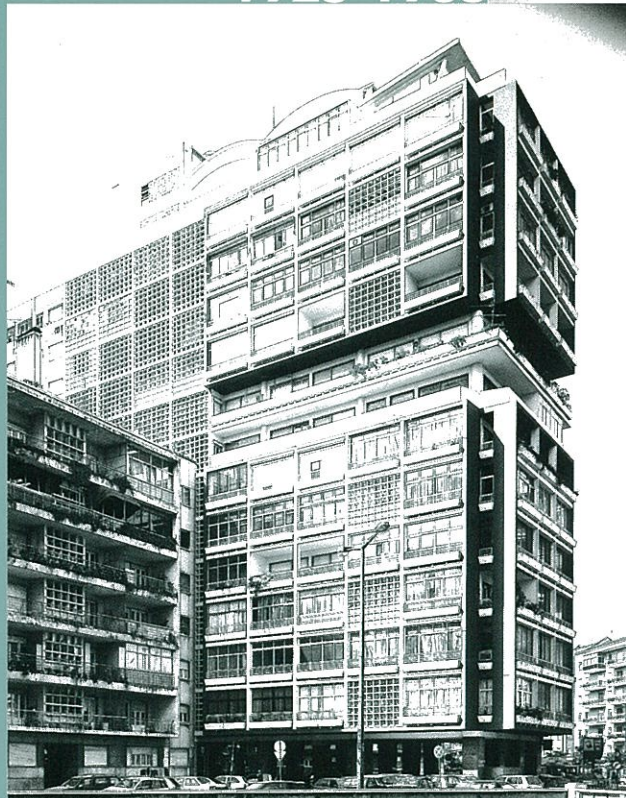
La habitación y

la ciudad modernas:

rupturas y

continuidades

1925-1965



ACTAS

Primer Seminario
DOCOMOMO Ibérico
Zaragoza

del 13 al 15 de noviembre de 1997

La habitación y

la ciudad modernas:

rupturas y

continuidades

1925-1965

Actas

Primer Seminario

DOCOMOMO Ibérico

Zaragoza

del 13 al 15 de noviembre de 1997

DOCOMOMO Ibérico

Fundació Mies van der Rohe - Barcelona

Comité Científico

Víctor Pérez Escolano
Carlos Sambricio
Ignasi de Solà-Morales

Comité Organizador

Fernando Aguerri, *Presidente DOCOMOMO Ibérico*
Olga Quintanilha, *Vicepresidenta DOCOMOMO Ibérico*
Ricardo Marco, *Coordinador, Colegio de Arquitectos de Aragón*
Lluís Hortet, *Director Fundació Mies van der Rohe y Secretario DOCOMOMO Ibérico*
Susana Landrove, *Secretaria técnica DOCOMOMO Ibérico*

Consejo de DOCOMOMO Ibérico

Associação dos Arquitectos Portugueses
Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental
Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón
Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears
Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias
Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya
Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana
Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid
Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo
Fundació Mies van der Rohe - Barcelona
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
Instituto Español de Arquitectura

Comité Técnico

Fernando Aguerri
Luis Bono Ruiz de la Herrán
Joseba Escribano
José Manuel Fernandes
Celestino García Braña
Gerard Garcia-Ventosa
Lluís Hortet
Alberto Humanes
Joaquín Ibáñez
Carmen Jordá
Gabriela Kacelnik
Susana Landrove
Víctor Pérez Escolano
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

Patrocinio

iberCaja

Con la colaboración del

Consejo Superior de Arquitectos de España

Sumario

- 5 **Presentación del Primer Seminario DOCOMOMO Ibérico**
Fernando Aguerri, Lluís Hortet
- 7 **Manifiesto de Zaragoza**

Vivienda y ciudad

- 11 **Vivienda y ciudad**
Carlos Sambricio
- 15 **Hábitat moderno en España**
Gabriel Ruiz Cabrero
- 23 **El protagonismo de la vivienda en la ciudad moderna, entre la Guerra Civil y la Ley del Suelo: recuento de algunas aspiraciones y frustraciones**
Eduardo Mosquera Adell
- 29 **Modernos radicales en el noroeste: los poblados de la industria**
Celestino García Braña
- 35 **Estrategias de orden en la ciudad moderna: el Plan Macià**
Carlos García Vázquez
- 43 **Debate: Carlos Sambricio, Gabriel Ruiz Cabrero, José Ángel Sanz Esquide, Eduardo Mosquera Adell, Celestino García Braña y Carlos García Vázquez**

Vivienda y espacio público

- 49 **Vivienda y espacio público en la arquitectura del Movimiento Moderno**
Xavier Costa
- 55 **La casa: paisaje doméstico y proyecto. (moderno, circunstancia portuguesa, manifiesto portugués - cultura de la ciudad, señales de la arquitectura)**
Manuel Mendes
- 77 **Vivienda y espacio público: dos ejemplos en Lisboa y Funchal**
José Manuel Fernandes
- 83 **Arte y función en los espacios públicos y privados: Le Corbusier versus Sitte**
Ángel Isac
- 95 **La Vivienda Altrove: Alberto Sartoris y Luis Cabrera en Canarias**
Juan Manuel Palerm Salazar
- 101 **Los poblados de colonización: una oportunidad para el acuerdo**
Ramón Pico Valimaña
- 111 **Debate: Xavier Costa, Manuel Mendes, José Manuel Fernandes, Ángel Isac, Juan Manuel Palerm Salazar y Ramón Pico Valimaña**

Vivienda

- 117 **Vivienda**
Víctor Pérez Escolano
- 121 **Presencia del patio en la arquitectura moderna:
del arquetipo a las versiones heterodoxas**
Carlos Martí
- 129 **Josep Maria Sostres: algunas casas de los años 50**
Juan José Lahuerta
- 137 **Los lugares del habitar en los poblados de colonización**
Antonio Pizza
- 145 **Sueño moderno de habitar**
Blanca Lleó
- 153 **Nuevos conceptos residenciales en los años 50:
algunas aportaciones del Team X**
Juan Antonio Cortés
- 159 Debate: **Víctor Pérez Escolano, Carlos Martí, Juan José Lahuerta,
Antonio Pizza, Blanca Lleó y Juan Antonio Cortés**

América: vivienda y ciudad / vivienda y espacio público / vivienda

- 165 **Mesa redonda sobre arquitectura moderna latinoamericana - 1938**
Silvia Arango
- 173 **Tipo, damero y tabla rasa; el debate modernista sobre la vivienda en
altura en Buenos Aires, de Antonio Vilar a Amancio Williams (1929-1943)**
Jorge Francisco Liernur
- 185 **Vivienda colectiva y urbanismo bajo la doctrina de la modernidad:
el caso de la Ciudad de México entre 1929 y 1964**
Enrique X. de Anda Alanis
- 197 ***Built in the USA: la casa americana de posguerra***
Beatriz Colomina
- 209 Debate: **Víctor Pérez Escolano, Silvia Arango, Jorge Francisco Liernur,
Enrique X. de Anda Alanis y Beatriz Colomina**

El Primer Seminario de DOCOMOMO Ibérico durante la Semana de Arquitectura de Zaragoza, que tuvo lugar del 13 al 15 de noviembre de 1997, ha iniciado los encuentros que, con carácter bienal, DOCOMOMO Ibérico tiene voluntad de realizar, para propiciar el debate entre arquitectos, historiadores, políticos y agentes económicos y sociales, que plantea la conservación del patrimonio arquitectónico moderno.

Zaragoza ha sido una primera experiencia con un balance ampliamente positivo por el gran número de participantes inscritos, por la calidad de las ponencias y comunicaciones presentadas y por la acogida que ha merecido entre los medios de comunicación, las instituciones y las administraciones españolas y portuguesas que han secundado nuestro congreso.

La presente publicación, que recoge la totalidad de las intervenciones y debates habidos sobre el tema propuesto: "La habitación y la ciudad moderna: rupturas y continuidades", da fiel testimonio del interés, la diversidad y profundidad del trabajo abordado durante las sesiones del Seminario.

Mención especial merece la sesión dedicada a la vivienda en América Latina, que enlaza este primer encuentro con el próximo que tendrá lugar en 1999 en un país del continente iberoamericano.

La participación de profesionales americanos junto a los de los países ibéricos, enriquece notablemente el campo de trabajo y la pluralidad de los planteamientos sometidos a reflexión y discusión de los asistentes.

DOCOMOMO Ibérico agradece a los intervinientes en las sesiones y a todos los inscritos al seminario su participación. La creciente incorporación y aportaciones de profesionales a nuestra labor por la protección del patrimonio moderno es para nuestra entidad de vital importancia. Mediante la asociación "Miembros de DOCOMOMO Ibérico", pondremos el mayor interés en abrir los cauces individuales de participación en nuestra labor.

Especial mención y agradecimiento por su colaboración en la celebración del Seminario merecen IberCaja y el Colegio de Arquitectos de Aragón.

El Manifiesto de Zaragoza recogido en esta publicación y hecho público en la inauguración del Seminario, se ha revelado como una denuncia y un requerimiento de absoluta actualidad, atendida la desafortunada actuación en Barcelona en los edificios SEAT de los arquitectos César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide Itarte.

DOCOMOMO Ibérico se propone con una tenaz labor de difusión y sensibilización, y con la apertura de frentes necesarios de denuncia al tiempo que de negociación, prevenir y evitar la destrucción y el mal uso de nuestro legado moderno.

Fernando Aguerri
Presidente DOCOMOMO Ibérico

Lluís Hortet
Director Fundació Mies van der Rohe
Secretario de DOCOMOMO Ibérico

Una parte fundamental del patrimonio arquitectónico ibérico está dejada a su suerte. Edificios importantes del siglo XX en España y Portugal, como el Rincón de Goya de Zaragoza del arquitecto Fernando García Mercada, están gravemente desfigurados. En similar estado de deterioro se encuentran el mercado de abastos de Algeciras, de Eduardo Torroja y Manuel Sánchez Arcas, afectado de serios problemas estructurales. Los poblados de Caño Roto y Fuencarral de Madrid, en cuyos diseños participaron Francisco Javier Sáenz de Oiza y Alejandro de la Sota, y el edificio de viviendas y oficinas de Arménio Losa y Cassiano Barbosa, en Oporto, están en evidente situación de abandono. La obra maestra de Antonio Bonet Castellana, La Ricarda, situada en El Prat del Llobregat y el *Music hall*, Teatro y Cine Capitólio de Lisboa, de Luís Cristino da Silva, se hallan en un estado de completa incertidumbre respecto a su futuro, mientras que el limpio prisma diseñado por Rafael Echaide Itarte y César Ortiz-Echagüe para la empresa SEAT en la Plaza Cerdà de Barcelona pronto perderá su identidad en una reforma inminente.

Estos son algunos ejemplos en grave peligro de un conjunto de obras fundamentales que no son sólo de la arquitectura de nuestro siglo, sino del patrimonio cultural en los territorios ibéricos.

El grupo DOCOMOMO Ibérico, dedicado a la conservación, documentación y protección de la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno, hace una llamada a las administraciones públicas, al mundo empresarial y profesional y a la sociedad en general para la salvaguarda y revitalización de este frágil legado. Reclama su consideración con vistas a la declaración establecida en la legislación patrimonial así como su inclusión en los catálogos municipales. Solicita de las administraciones correspondientes la preservación de aquellas que sean de titularidad pública y la vigilancia y el control de las de titularidad privada dentro de la legislación vigente.

Zaragoza, 13 de noviembre de 1997

Vivienda y ciudad

Vivienda y ciudad

Carlos Sambricio

Hábitat moderno en España

Gabriel Ruiz Cabrero

El protagonismo de la vivienda en la ciudad moderna, entre la Guerra Civil y la Ley del Suelo: recuento de algunas aspiraciones y frustraciones

Eduardo Mosquera Adell

Modernos radicales en el noroeste: los poblados de la industria

Celestino García Braña

Estrategias de orden en la ciudad moderna: el Plan Macià

Carlos García Vázquez

Debate

**Carlos Sambricio, Gabriel Ruiz Cabrero, José Ángel Sanz Esquide,
Eduardo Mosquera Adell, Celestino García Braña y
Carlos García Vázquez**

Vivienda y ciudad

Entre 1920 y 1960 las ciudades españolas han experimentado, casi sin excepción, su gran transformación. Sin cambios a lo largo de su historia, en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX los ensanches se proyectaron buscando ordenar el desarrollo de la ciudad –al definir una nueva trama que, identificando cuadrícula con orden, cuestionaba trazados anteriores y los identificaba con desorden–, la realidad siguió un camino distinto a la voluntad del proyectista por cuanto que aquellos ensanches sólo reflejaron una intención por ordenar el suelo, definir un nuevo límite, diseñar un nuevo viario, jerarquizando las nuevas calles, y proponer una nueva zonificación de usos. Todas estas referencias, lejos de resolver los problemas por los que se proyectaba el ensanche, fueron utilizadas como información por una banca y un capital deseosos de invertir en suelo. Porque, tras ser propietarios del mismo, lejos de ponerlo en el mercado, especularon con él al reternerlo, condicionando así el crecimiento ordenado de la ciudad. En un momento en que el país comenzaba su industrialización, ante la falta de suelo donde situar viviendas económicas e higiénicas, se produjo de este modo la ocupación del extrarradio.

La ocupación del extrarradio se inició cuando el ensanche apenas estaba construido. Las consecuencias que en España tuvo la Primera Guerra Mundial son bien conocidas: ante la demanda por ambos bandos de productos elaborados, la industria española experimentó un crecimiento espectacular; ello determinó una emigración campo-ciudad, implicó construir en corto plazo un alto número de viviendas económicas cuya consecuencia inmediata fue la multiplicación del precio del suelo y de los materiales de construcción. La nueva situación repercutió en la arquitectura por cuanto que la desornamentación y simplicidad que apareció en las citadas viviendas obreras no fue tanto resultado de un debate teórico cuanto de una voluntad de ahorro; paralelamente, al polemizar sobre dónde ubicar los nuevos barrios obreros, se planteó una doble actitud: por una parte, actuando sobre el límite del ensanche, se construyeron tanto grandes bloques de viviendas en alquiler –sobre el modelo de las *mietkasserne* berlinesas– como las primeras barriadas jardín; en segundo lugar, se inició el debate sobre la ordenación del extrarradio, proponiéndose tanto crear núcleos satélites de la gran ciudad, distantes de la misma –lo que suponía establecer las bases de un primer Plan Comarcal–, como actuar sobre los núcleos urbanos ya existentes. Y aquel cambio (los esquemas desarrollados por la Mancomunidad catalana; las propuestas de Bastida para organizar el gran Bilbao, en 1920, o, incluso, las propuestas del Plan Comarcal de Madrid planteadas en 1923) abrió las puertas a una forma distinta de comprender qué debía ser la arquitectura y cómo valorar el territorio y la ciudad.

Demasiado a menudo, los estudios sobre la realidad construida (o proyectada, que tanto da) en España entre 1925 y 1936 han buscado identificar tal o cual gesto con las realizaciones de la vanguardia europea de aquellos años, olvidando un aspecto que entiendo fundamental: el Movimiento Moderno se caracterizó, por encima de todo, por los debates y polémicas que surgieron sobre todos y cada uno de los aspectos relacionados con la arquitectura y la ciudad. Lejos de entenderse como una nueva estética, las posiciones de Bruno Taut, por ejemplo, se encontraron con las de Ernst May al tratar sobre la vivienda, las de este chocaron tanto con las mantenidas por

Alexander Klein como con las defendidas por Le Corbusier y este sufrió, a su vez, los ataques del grupo suizo (Mart Stam, Hannes Meyer, etc...) próximos a la revista *ABC*. Identificar así un proyecto –fuera de su contexto cultural– con una imagen podría tener como resultado ignorar el incipiente debate que, entre 1925 y 1936, se esbozó en la arquitectura española. Fue entonces cuando, por vez primera, se planteó la reflexión sobre la "normalización" y "tipificación" de determinados elementos constructivos –reclamando incluso la necesidad de racionalizar lo que entendían como "arquitectura popular" y "normalizar lo vernáculo"–; se debatió cuál debía ser la política del suelo en una nueva realidad y cuál la política de acceso a la vivienda; qué significaba la reflexión sobre la célula; cuáles eran las ventajas del bloque abierto frente al bloque cerrado o, incluso, en qué medida podía darse en España una reflexión sobre la posibilidad de industrializar la construcción.

Aquella incipiente reflexión no fue, evidentemente, ni entendida ni asumida por la generalidad de los arquitectos, quienes entendieron el Racionalismo como una moda, como un nuevo lenguaje. Surgió así una nueva "academia" y proyectos copiados de revistas extranjeras se presentaron, sin pudor, como ejemplo de una nueva sensibilidad. Sólo algunos –muy pocos, insisto, y repartidos en todo el territorio– buscaron comprender, pero incluso entre éstos se produjo una sorprendente contradicción: cuando el llamado Movimiento Moderno comenzaba ya a diluirse (la llegada del nacionalsocialismo había interrumpido la reflexión alemana sobre la vivienda y la gestión de la ciudad; Le Corbusier miraba a América y la *Carta de Atenas* se había convertido en documento-testamento de una generación), en España se iniciaba el debate –con casi ocho años de retraso– sobre algunas de las cuestiones que caracterizaron los finales de la década de los 20.

Los "tiempos" entre la experiencia española y la realidad centroeuropea no fueron coincidentes: las propuestas urbanas concebidas para Madrid en 1934 se habían planteado en Viena en 1925; el Plan Macià era una variación de proyectos concebidos en la rue de Sevres años antes y el propio Pabellón de la Exposición de 1937 se estudió desde ciertos ejemplos de la Exposición de París de 1925 o de la celebrada en Bruselas en 1935. Y, si hubo un desfase entiendo que se produjo como consecuencia de un hecho más que evidente: los arquitectos españoles, ajenos y extraños a las reflexiones sobre arquitectura y ciudad, nunca participaron –con opinión propia– en el debate europeo de aquellos años como lo prueba que nunca se publicara en ninguna revista extranjera especializada un trabajo o artículo –que no la imagen de un edificio– sobre tal o cual problema. Tradujeron y difundieron opiniones ajenas; publicaron artículos ya editados en otros medios y buscaron aplicar, en mayor o menor medida, las experiencias desarrolladas por otros; y su labor fue bien distinta de quienes limitaron su que hacer profesional a la repetición mimética de soluciones formales ajenas: y sin duda, la única excepción a esta situación fue la figura de Josep Lluís Sert. Y el hecho que la mayoría de los arquitectos de los años 30 entendiesen la arquitectura racionalista desde la referencia a la moda, sin conocer ni entender el substrato yacente a la misma, quizá explique la confortable indiferencia con que algunos asumieron la arquitectura surgida tras la Guerra Civil.

Durante años se discutió si la arquitectura del Nuevo Estado supuso un corte frente a lo esbozado años antes, y la polémica se centró en si dicho corte fue una ruptura radical o si, por el contrario, ciertos elementos de la cultura de los 30 se mantuvieron en los 40. Sin pretender retomar viejas posiciones, creo ahora que sí hubo ruptura, pero sólo frente a la opinión y actitud de unos pocos: hubo ruptura frente a quienes reflexionaban sobre cómo entender el extrarradio o cómo valorar un posible Plan Comarcal o Regional; la hubo frente a quienes se preocupaban por definir una política de acceso a la vivienda; de quienes estudiaban el tema de la vivienda mínima o de quienes buscaron entender cuáles eran, en aquellos años, las opiniones sobre el bloque abierto o sobre el bloque cerrado. Para ellos, la guerra no sólo significó una ruptura radical en lo profesional sino, y en la mayor parte de los casos, exilio. Pero para quienes, en los años 20 y 30, sólo habían entendido que modernidad significaba una nueva forma de representar, la victoria de 1939 únicamente supuso un quiebro en la forma de hacer y componer.

El Nuevo Estado surgió tras un levantamiento militar, sin respuestas específicas a los problemas que caracterizaban a la sociedad de aquel momento: a los problemas existentes antes de la guerra hubo que añadir los inherentes a la reconstrucción; y el Régimen, como es sabido, carecía de recursos económicos para afrontar la situación. Obligado por la necesidad de definir unas jerarquías, la ruptura se reflejó en la forma de valorar la ciudad, en cómo entender su organización, en definir un nuevo programa de necesidades o en el modo de enfrentarse al territorio: frente a la idea de Plan Regional (frente a la voluntad por coordinar y reordenar espacialmente las necesidades de un territorio, zonificando y ordenando desde una lógica económica las necesidades de un área) se oponía ahora el concepto de Alfoz, al entender que todo el territorio próximo a la gran ciudad dependía de las necesidades de la misma y a ella quedaba supeditada. En estos aspectos sí hubo una auténtica ruptura y se produjo un salto epistemológico. Pero ocurrió también que el propio Régimen, consciente de las prioridades antes señaladas, hizo cesión al arquitecto del debate sobre la forma siempre –ello quedaba claro– que ésta no supusiera mantener los esquemas desarrollados antes de la contienda. Así, algunos buscaron la respuesta en la arquitectura del pasado, retomando un absurdo "estilo imperial"; otros quisieron repetir la reflexión italiana sobre el clasicismo metafísico (Cabrero o Moya) y hubo incluso quienes optaron por "disfrazar" –recurriendo a nueva ornamentación, como hiciera Gutiérrez Soto– la arquitectura que hasta entonces habían desarrollado.

La posible continuidad entre la actividad esbozada antes y después de la guerra se reflejó, sobre todo, en la labor de organismos tales como la Dirección General de Regiones Devastadas o el Instituto Nacional de Colonización. Retomando los criterios sobre colonización interior definidos en los años de la República, se buscaba ahora –mediante la acción concertada de ambos organismos– sentar las bases de lo que durante años fue una política de Autarquía. La decisión sobre dónde situar los nuevos núcleos agrarios, el debate sobre su trazado y las soluciones de viviendas planteadas reflejaron la cultura existente antes de la guerra; y los antecedentes del Concurso para núcleos obreros en las inmediaciones del Guadalquivir o del Guadalquivir o del Guadalquivir o las políticas esbozadas por las Confederaciones Hidrográficas se hace más que presente en la labor de estos organismos.

Para comprender la realidad de aquellos años conviene enfatizar el papel jugado por un Estado, gran cliente del hacer arquitectónico: frente a la construcción de equipamientos –grupos escolares, hospitales, cuarteles...– tanto la falta de crédito oficial dificultó en extremo la construcción de viviendas de alquiler como la escasez de materiales condicionó no sólo la actividad del privado sino incluso la construcción de viviendas oficiales (según datos publicados, el número de provincias y de años de éstas entre 1940 y 1954 no superó las cincuenta); y ello tuvo como consecuencia que la reflexión sobre la tipología de la vivienda planteada años antes se definiera ahora desde una nueva perspectiva.

Los estudios planteados por Fonseca desde el INV (Instituto Nacional de la Vivienda) sobre viviendas de 42 m² se entendían desde supuestos bien distintos a los planteados por el INC (Instituto Nacional de Colonización) o la DGRD (Dirección General de Regiones Devastadas): si en el mundo rural la preocupación fundamental fue buscar "normalizar lo vernáculo", definiendo unas tipologías que se repetirían con leves matices, en el mundo urbano la construcción se supeditó a la falta de materiales: destruida la economía tras la contienda y sin una industria de transformación capaz de facilitar el cemento o el hierro necesario, la arquitectura aprovechó una mano de obra barata y altamente cualificada para desarrollar –de ahí la idea de Moya sobre las bóvedas tabicadas– la construcción en ladrillo. Buscando "hacer del vicio, virtud", durante algunos años la vivienda se concibió desde esquemas contradictorios: porque frente a una disposición en planta dependiente de la cultura de los 30, paralelamente, se proponía una construcción donde lo artesanal primaba sobre lo industrial.

En 1950, la arquitectura ha abandonado el uso de los métodos propugnados por Moya, abriendo una reflexión –y el papel jugado en estos momentos por el Instituto Eduardo Torroja

fue clave— sobre la industrialización de la construcción, estudiándose las viviendas construidas tanto en los EEUU como en la Europa de la posguerra. Un año antes el Colegio de Arquitectos de Barcelona había convocado un concurso de ideas para la construcción de viviendas de alquiler de 38 m² y un año más tarde Chueca —tras su viaje a Nueva York— publica su estudio sobre la distribución y organización de la vivienda americana valorando cuál es una disposición "excelente", cuál una "aceptable" y cuál la "rechazable": capaz de simultanear la reflexión sobre la pervivencia del número y el módulo en la arquitectura española (como refleja en *Los invariantes castizos de la arquitectura española* o *El manifiesto de la Alhambra* que publica en esos años) con el estudio de la vivienda funcional Chueca retoma los esquemas planteados —en torno a 1930— por Alexander Klein.

En pocos años los acontecimientos se precipitaron: la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid convoca los primeros concursos sobre poblados dirigidos y a ellos se presentan una nueva generación de arquitectos (Sáenz de Oiza, Vázquez de Castro, Cubillo, Sobrini, Reina, ...) algunos de los cuales —Sáenz de Oiza, por ejemplo— han estudiado en los EEUU y son profesores en Madrid, no ya de Proyectos, sino de Instalaciones. En 1955 se aprueba un Plan Nacional de Viviendas con la intención de construir quinientas cincuenta mil viviendas en diez años, pero el fracaso es inmediato debido, sobre todo, a la falta de una industria capaz de facilitar los materiales de construcción necesarios. A pesar de que toda la arquitectura busca definir una nueva respuesta y en este sentido, el Concurso de Vivienda Experimental que se convoca en 1956 es más que significativo: buscando repetir la experiencia de la Weissenhof Siedlung de Stuttgart, de 1927, el arquitecto debe presentar —en colaboración con una empresa constructora— su proyecto a escala 1:1. Frente a los subjetivos criterios de valoración de la planta o el alzado se puntúan igualmente la calidad de los sistemas constructivos: la ejecución de la obra y el rendimiento, dándose el caso que este último criterio (número de días; número de horas de obra gruesa y maquinaria) se puntúa con el 35%, mientras que la planta supone el 15% de la calificación y el alzado el 10%.

A partir de 1957 la situación cambió al comprender el Estado su incapacidad para dar solución al problema de la vivienda, cediendo al privado la competencia mediante la convocatoria del llamado Plan de Urgencia Social. Proponiendo construir, en dos años, sesenta mil viviendas en Madrid —el Plan se propondría también para Barcelona, Oviedo y Sevilla— los organismos oficiales propietarios del suelo urbanizaban el mismo, definían el trazado y traspasaban en ese momento la construcción de las viviendas a unos constructores que, deseosos de obtener rápidos beneficios, no sólo disfrutaron de importantes créditos blandos sino que forzaron una nueva mentalidad al imponer la venta de la vivienda como única forma de acceso a la misma. Y la aparición del privado —quien desde la Ley Salmón había abandonado la construcción de viviendas— supuso el fin de un debate sobre la forma de la ciudad, la especulación actuaba allí donde disponía el suelo, al margen de cualquier planeamiento, significando igualmente el fin de la reflexión sobre la vivienda.

Hábitat moderno en España

El siglo que acaba heredó la obsesión por la *condición moderna*. Llamada por Baudelaire *Moder-nité*, modernidad, se planteaba como una actitud vital, incluso como una identidad a conseguir, un objetivo social. Una identidad que habría de reconocerse, en las costumbres y en un modo de pensar abiertos a los cambios futuros y en consecuencia conceptual y formalmente disociados de las tradiciones. La manera de vivir y la forma de la casa han sido algunos de los baremos más autorizados para medir la modernidad de personas o sociedades.

La casa, la vivienda, el hábitat, se construye acordando una doble consideración, que atiende a cuestiones terrenas y a necesidades humanas. La gravedad, uniforme en el mundo y el clima particular en cada geografía definen lo primero, mientras que las necesidades de los humanos son tanto de naturaleza física como anímica y sentimental. Este encuentro entre hombre y tierra que se produce alrededor de la arquitectura pone en evidencia el misterio de la existencia y es lo que da a aquella su mayor interés. La casa, lugar primordial del encuentro, adquiere interés sustancial.

Expresiones como democracia, progreso o revolución, que explican los intereses intelectuales de principios de este siglo, se manifestaron en la arquitectura a través de una serie de investigaciones que se apoyaban en los grandes cambios que tenían lugar en incontenible sucesión. Las nuevas técnicas, el hormigón, el acero, los ascensores y otras máquinas distribuidoras de electricidad, frío, calor y fluidos diversos, que permitían luchar contra gravedad y clima de maneras distintas, y las nuevas necesidades de las personas, desde las consideraciones sanitarias, sociales y políticas contemporáneas, exigían una nueva arquitectura. La arquitectura en aquellos tiempos se comprometió en la teoría y en la práctica de la reforma de la sociedad.

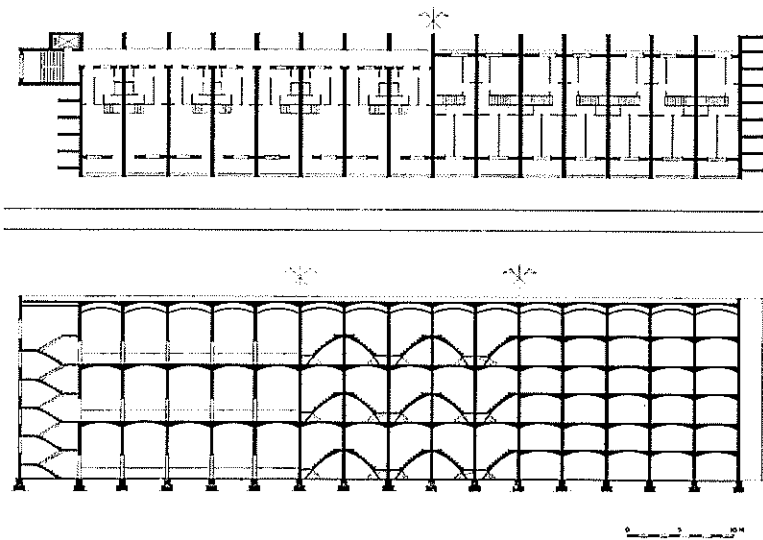
Esta investigación tuvo lugar en territorios diversos. Las grandes estructuras, géneros como los edificios escolares, industriales, de ocio y sobre todo la vivienda, permitieron estudiar un novedoso sentido del espacio. Las nuevas técnicas permitieron sobre todo dos propósitos: mejorar el *funcionamiento* de viviendas y edificios (objetivo maquinista y moderno) y estudiar unos espacios interiores que podían alcanzar una *continuidad* (otra vez el movimiento) capaz de expresiones verdaderamente nuevas.

En España, lo que hoy conocemos como Movimiento Moderno, tuvo una aparición tardía (como había ocurrido con el Gótico o el Neoclasicismo). Apareció a mediados de los 20 y aunque exhibe ejemplos indiscutibles como los de Sert, Aizpurúa o Lacasa, la Guerra Civil le impidió su desarrollo y extensión a todos los territorios de la investigación.

Tal vez solo la Casa Bloc puede considerarse ejemplo de reflexión plena sobre el tema de la vivienda obrera y en general sobre la vivienda *moderna*. Ejemplos como el barrio de El Viso de Madrid, si bien modernos en su apariencia exterior, presentan distribuciones interiores de tipo tradicional por programa y forma de vida. Lo mismo puede decirse de otras construcciones de la arquitectura moderna de preguerra, como la de los canarios Martín o Marrero.

Hubo que esperar a los programas de reconstrucción y realojos en nuevas viviendas de la posguerra para que la investigación sobre el hábitat moderno tuviera lugar de forma extendida. Aunque las directrices del *régimen* enfatizaban una vivienda tradicionalista inspirada en interpretacio-

Virgen del Pilar, Madrid, 1948,
Francisco Cabrero.



nes reaccionarias de lo popular y lo clásico, véanse conjuntos como el de Muguruza en el País Vasco, pronto los propios intereses de los arquitectos, fruto de sus lecturas y de la interpretación de las necesidades reales de una población carente de viviendas, condujo a éstos a la investigación moderna.

Digámoslo de otra manera, aunque los ejemplos *modernos* construidos antes de la guerra fueron pocos y la enseñanza de la arquitectura seguía impartándose sobre programas muy académicos, los estudiantes de la preguerra ya se habían interesado vivamente por el Funcionalismo. La revista APPA de Madrid ya publicaba en 1932 proyectos así considerados.

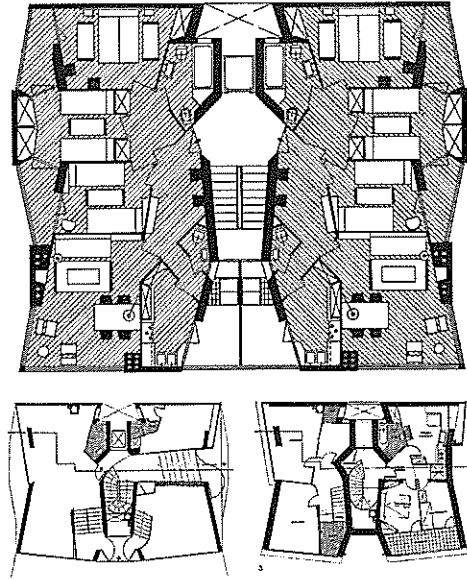
En 1942, Cabrero levantaba las viviendas de Bejar y en 1948 las de Virgen del Pilar convirtiendo los mínimos en una razón del proyecto, proponiendo soluciones contemporáneas, como la acumulación de dúplex para hacer un bloque de vivienda colectiva. Si bien las técnicas constructivas son las tradicionales, subrayando con la fuerza de lo elemental y lo directo los valores de plano y volumen que permite la cerámica, consiguen un grado de abstracción formal.

Los pueblos de colonización de Fernández del Amo, construidos desde 1952 con Belvis del Jarama hasta 1963 con La Vereda de Córdoba pasando por el más conocido de Vegaviana, investigaron cuestiones modernas no sólo en la forma neoplasticista de las casas, o en el recurso a la colaboración de artistas como Millares o Canogar, sino en la urbanización atenta a consideraciones de circulación de vehículos y usos. La *integración*, de campos habitantes y viviendas, provenientes de una ética *católica* se correspondían con el ideal de la *integración* de las artes, tópico roussonian que había triunfado con la Bauhaus. Las obras de estos arquitectos residentes en Madrid y la de otros como de la Sota, con su poblado de Esquivel de resonancias irónicamente populares, mostraban un racionalismo idealista que provenía de sus exigencias éticas y de la carestía de los tiempos.

Durante los años 40 en Cataluña el *racionalismo* como técnica de aproximación a las cuestiones arquitectónicas y urbanísticas parecía menos discutido. Los poblados de pescadores, como el de Rosas de 1945 de Giral y Margarit, se resolvían atendiendo a la orientación, los usos y las circulaciones, entendidas en clave *moderna*. Este racionalismo fue tensionado interpretativamente por Coderch, incorporando en sus proyectos de viviendas claves de origen surrealista (recordemos el Dau al Set fundado en 1948) que extendían su repertorio plástico a través de lo que se llamó *Informalismo*. En la Casa Ugalde, de 1951, la persona se mueve entre pinos y muros de piedra o encalados, sobre suelos aterrazados bajo sombras de geometría irregular.

La vivienda más intensa de este siglo en España es un cruce perfecto de lugar, el Mediterráneo, con el tiempo de la cultura de Barcelona. El edificio de la Barceloneta, también de 1951, aceptando con naturalidad una posición urbana que exige el cumplimiento de convenciones compo-

Casa en la Barceloneta, Barcelona,
1951, José Antonio Coderch.



tivas (zócalo, cuerpo central y remate), envuelve con un elemento moderno, *la piel* continua tan merecidamente ponderada, una distribución de programa contemporáneo resuelto con geometría distributiva entre informalista y estructuralista. Véase el octógono central como origen de una estrategia de planos quebrados que subdividen el espacio hasta llegar al rectángulo de las lindes, conformando las habitaciones. A partir de los principios establecidos por entonces continuó Coderch sus investigaciones sobre la habitación. La Casa Rozes, de 1962, obtiene de la interpretación de la arquitectura popular, fuente de inspiración de

la época reivindicada por Coderch, una potente argumentación *estructuralista* que luego el arquitecto extendió a sus modelos urbanos, hasta la Casa Girasol de Madrid.

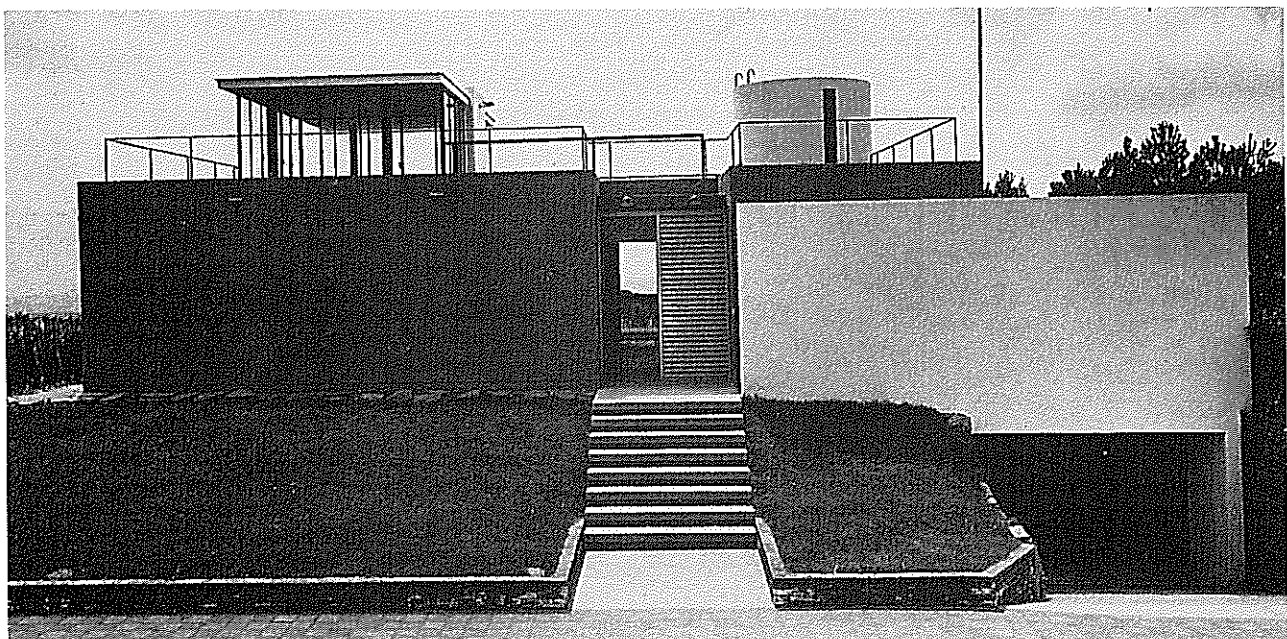
En Barcelona quien de manera más sistemática y profunda investigó los límites de la *ortodoxia moderna* y las posibilidades de utilización de un pensamiento que él consideraba indiscutible fue Josep Maria Sostres. Hablando de su Casa Irazo, de 1957, con motivo de la recuperación crítica que de su obra hizo veinte años después la revista *2C Construcción de la Ciudad*, dijo:

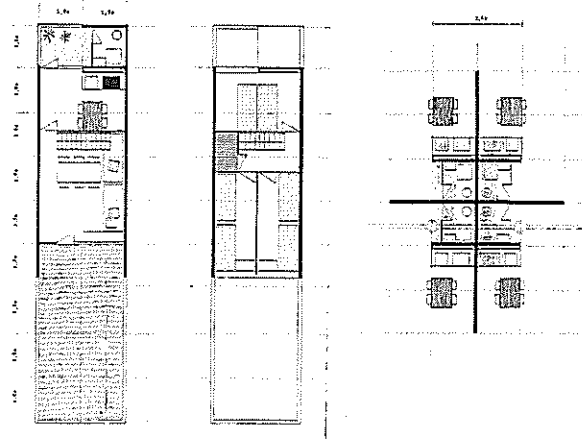
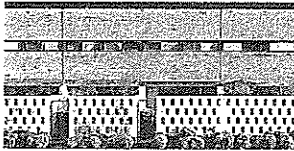
"Els clítxes dels 20 han deixat de considerar-se vàlids, tothom ja n'és conscient; les revistes no parlen d'altra cosa: No obstant entre el dubte i l'entusiasme, és obligat que l'experiència es refaci perquè sigui possible superar-la immediatament en tots els terrenys: tècnic, formal, del gust del públic, etc."

Unas opiniones sobre la validez de lo moderno que ya con esta formulación determinaron el tratamiento no estilístico de esta obra y de la casa MMI construida entre 1955 y 1958.

La casa es una L plegada sobre sí misma y, al tiempo, un cuadrado. Pertenece al arquetipo moderno, zona día-zona noche, y es una casa patio. Es abstracta y constructivista en su tratamiento de planos, volúmenes y recorridos internos y es realista en la distribución. Sostres, que no quiso practicar el estilo, realizó una obra muy expresiva de su tiempo en sintonía con la que podí-

Casa MMI, Barcelona 1955-1958,
J. M^a Sostres i Maluquer.





an hacer los Eames o Elwood en California o Breuer desterrado en Nueva Inglaterra. Huyendo de practicar un estilo, contribuyó a definir estilísticamente la arquitectura de los 50, no sólo en Barcelona, sino en la dimensión de la cultura occidental. Hizo sus afirmaciones cuando arrancaba la cuestión de la arquitectura orgánica y sus posiciones de entonces siguen siendo útiles y seguidas en este final de los 90.

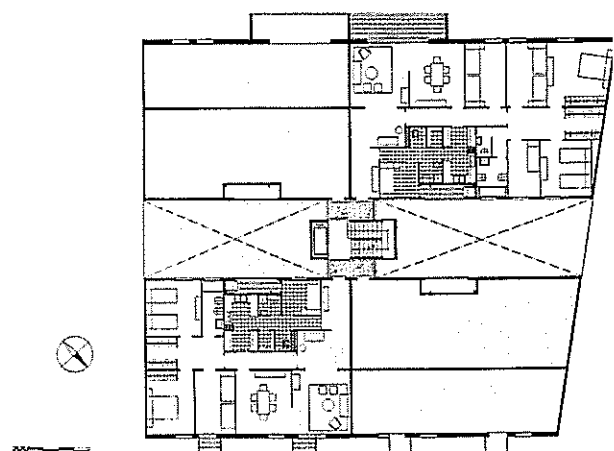
Entre la ortodoxia no estilística de Sostres y la de de la Sota contemporáneo al edificio de Tarragona, y las exploraciones informalistas de Coderch y el entusiasmo de Cabrero, se consolidaron definitivamente los principios de la *modernidad* en nuestro país. Las formas que se querían nuevas arrastraron un lenguaje nuevo, tanto en la fábrica como en la palabra, y así no se hablaba de fachadas, casa, cubierta y arte, sino de paramentos verticales, hábitat, quinta fachada y poética.

En Madrid, a mediados de los 50, el esfuerzo principal no era ya el de *colonización* con pueblos muy relacionados con el agro, sino la absorción de los inmigrantes en la periferia. De todo el esfuerzo de racionalización y cumplimiento de mínimos, es muy esclarecedora la obra de Sáenz de Oiza, en ocasiones colaborando con Romany y otros colegas. El Poblado de Absorción de Fuencarral "A" de 1955, o las viviendas de Entrevías del año siguiente, manifiestan un *racionalismo idealista* consecuencia del esfuerzo por incorporar a la arquitectura local unos descubrimientos consolidados treinta años antes por las experiencias centro europeas. Piénsese en un Oud o en la investigación germánica sobre el *existenzminimum*. La expresiva racionalidad de los paramentos verticales conjugaba con unas plantas funcionalmente impecables en sus mínimos, tanto los dimensionales como los programáticos (obsérvese el baño dispuesto en el patio).

El trabajo realizado en aquellos años por los arquitectos de Madrid sobre los *poblados dirigidos* de *absorción* o *experimentales* se prolongó sobre estas premisas hasta mediados de los 60 con ejemplos tan sobresalientes como Caño Roto de Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro de 1961, o la Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza de Higuera y Miró de 1963, que cierra el periodo y sobre la que volveremos.

La experiencia barcelonesa en el terreno de la vivienda colectiva contemporánea de los ejemplos anteriores, fue cumplida por numerosos arquitectos entre los que habría que subrayar la realizada por los equipos aglutinados alrededor de Mitjans y Bohigas. El primero, que se había acreditado en la vivienda burguesa barcelonesa según la tradición de Duran Reynals, con obras como la de la calle Vallmajor hecha entre 1952 y 1954, o el Edificio Tokio de 1957, destacó también en programas de vivienda barata colaborando en equipos numerosos (al modo contemporáneo). Con Alemany, Bohigas, Martorell, Ribas

Edificio en la calle Roger de Flor,
Barcelona, 1958, Oriol Bohigas y
Josep Maria Martorell.



Casas en Plaza P. Alcibar,
Motrico, 1965,
Luis Peña Ganchequi.

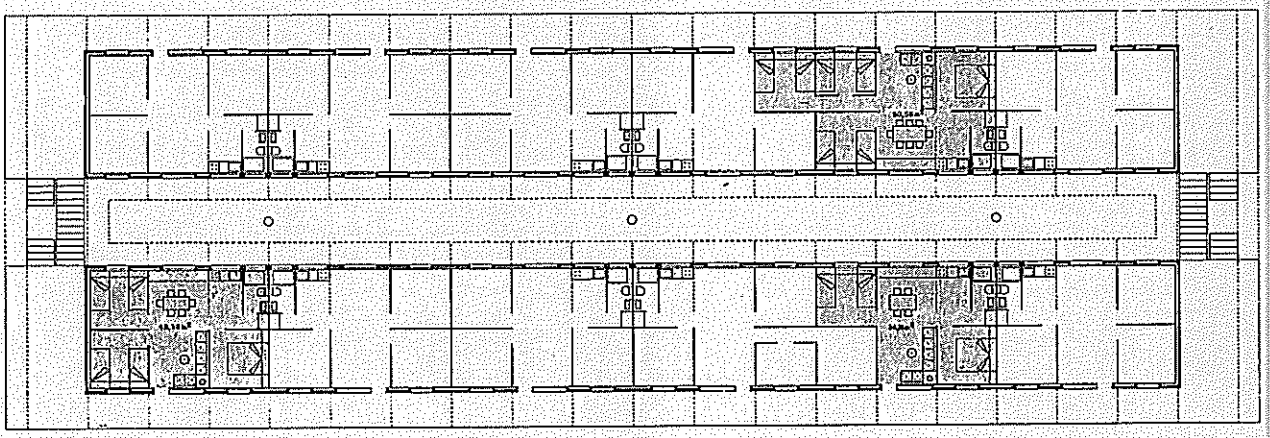


i Casas y Ribas i Piera, Mitjans hizo el Grupo Escorial de 1955 al 1962, y con los mismos menos el último y más Perpiñà, en 1959 el grupo de la calle Maragall. Este edificio es muy semejante al de la calle Roger de Flor que en 1958 habían terminado Oriol Bohigas y Josep Maria Martorell. En todos estos ejemplos, los tipos de las plantas, la importancia concedida a las circulaciones, así como las distribuciones de huecos en fachadas y el tratamiento de los paramentos ciegos denotan el interés y acierto por moverse dentro de lo que entendemos como *composición moderna*.

Como vemos desde mediados de la década de los 50 la arquitectura española ofrecía ejemplos suficientes para afirmar que el encuentro con la modernidad en el terreno de la vivienda había sido plenamente alcanzado. Y esto no solamente en Madrid y Barcelona, sino en el resto de España. Podríamos citar nombres como los de Bar Boo en Galicia, Medina y Recasens en Sevilla, Cabrera en Tenerife y un largo etcétera, hasta llegar al nombre más conspicuo cual fue Luis Peña Ganchequi, quien desde la Torre de Zarauz de 1959 hasta las viviendas de Olazabal, Aizpurúa e Iparaguirre desarrolló un modelo de casa para Motrico que pronto fue, por lo que tenía de encuentro entre lo local y lo *moderno*, ejemplo para el resto de la *periferia*.

Indiscutibles y perfectamente asimilados los principios de lo que se llamó *estilo internacional*, el problema era como interpretarlo en cada circunstancia particular. A partir de aquellas fechas el trabajo de los arquitectos (ya completamente acompasado al de sus colegas exteriores) consistió en reflexiones técnicas y estilísticas sobre el modo adecuado de construir el *hábitat*. Este entendimiento abarcaba desde la distribución interior de las viviendas hasta el diseño de las calles y caminos de acceso. La ordenación era también racionalista, disponiéndose las viviendas según la variada tipología del *bloque*. Cada conjunto de bloques ocupaba una gota en el interior del crecimiento en *mancha de aceite* que caracterizó la construcción urbana en aquellos años. Se edificó así una periferia, en la que se superpusieron leyes estructurales diversas. Las viviendas, respondiendo a las condiciones estrictas de las dimensiones mínimas, presentaban distribuciones con afán de orden geométrico. Los bloques mandados por las leyes del sol y del clima alcanzaban en la insistencia de paralelas y perpendiculares una imagen casi cristalina, al precio de abandonar los espacios intersticiales a la suerte incierta de su conservación. Finalmente el encuentro y suma de los sucesivos conjuntos no podía ser sino amorfo.

La Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza merece un estudio detenido pues evidencia que sus autores ya daban por superados el idealismo racionalista y la devoción por la ortodoxia *moder-*



*Unidad Vecinal de Absorción,
Hortaleza (Madrid), 1965,
Fernando Higuera y
Antonio Miró.*

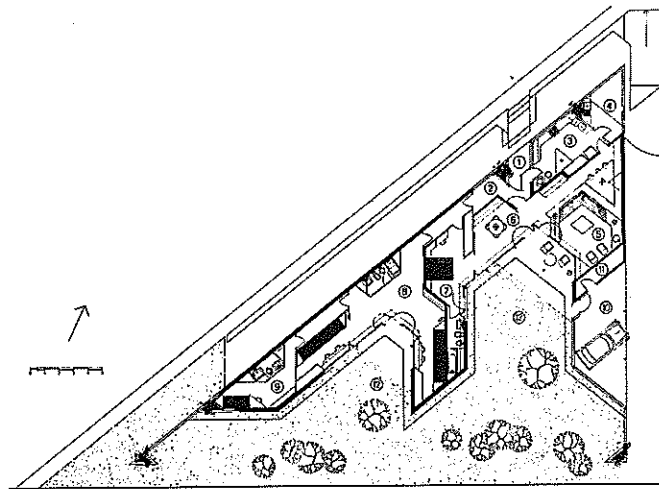
na que hasta entonces había dominado en Madrid. El énfasis en elementos de la tradición doméstica de la vivienda colectiva, como las galerías, las cubiertas de teja manifestando sus pendientes o una distribución próxima al concepto de *indiferencia distributiva* que había de triunfar pocos años después, nos sitúa ante un *realismo* centrado en el reconocimiento de lo cotidiano que reacciona contra la abstracción. Puede decirse que Higuera se adelantó en la recuperación de la figura a contemporáneos suyos como Antonio López (quien dibujó magníficamente su Centro de Investigaciones Artísticas) cuyos intereses e investigaciones conocía y compartía.

En Madrid, junto al modo *realista* en que hemos visto actuar a Higuera, iniciando precozmente unos intereses que tendrían su continuación en obras como las viviendas de la calle Basílica de Julio Cano Lasso o el edificio junto al Urumea de Moneo con Marquet, Unzurruñaga y Zulaiça, de orientación ya marcadamente *disciplinaria*, tuvo mucha influencia Torres Blancas. En este edificio Sáenz de Oiza investigó sobre la fórmula de acumular en altura viviendas *tipológicamente* de jardín, siguiendo una línea abierta por personas como Wright y Le Corbusier, al tiempo que buscaba maneras expresivas que superasen un *estilismo racionalista*. Los círculos secantes de las plantas, de filiación estructuralista e informalista al tiempo (las dos líneas fundamentales en las que había progresado la abstracción), fueron pronto identificadas como *organicismo*, dando una fórmula que tuvo éxito hasta finales de los 60 con el triunfo de la mencionada *disciplina*, y la poderosa influencia de autores foráneos como Venturi y Rossi.

En Barcelona, por aquellos años tuvo lugar una *investigación doméstica*, aparentemente más frívola aunque de profundidad real. Relacionados en una línea de maestro a discípulo, la serie Coderch, Correa-Milà y Clotet-Tusquets estudiaron la idea de confort sobre la que consiguieron avances importantes. A finales de los 50 ya habían conseguido Correa y Milà introducir la moqueta. Fue en el restaurante Reno de Barcelona. Esta manera de tratar el suelo era muy significativa del modo en que aquellos arquitectos entendían *la forma de habitar*. Tuvieron la oportunidad de desarrollar su interpretación en pequeños y sofisticados encargos, como los de Cadaqués. En esta población de cultura intensa, vanguardista y ocasional, junto a un nutrido grupo de colegas, hicieron unas viviendas –Villavecchia y Rumeu por ejemplo– de plantas no jerarquizadas por los usos, sino dibujadas para realizar confortablemente los actos de la vida cotidiana.

En los días en los que los estudiantes y profesores planteaban la oposición al régimen de Franco, se vivía en el suelo. Los primeros *diseños* de Clotet y Tusquets, lámparas o chimeneas, se entienden cuando se recuerda una manera de estar, que se ligaba fundamentalmente al deseo de una sociedad distinta, democrática y progresista: una vida moderna. Pero por entonces, la crítica política trasladada a la arquitectura se revestía de ironía. Era una reacción a la conciencia de la inutilidad del esfuerzo. Ante la falta de lógica de la situación, las urbanizaciones de la periferia a la espera de ser construidas con *chalés*, o las soluciones obligadas por la tradición burguesa de los ensanches, por ejemplo, y reconociendo la capacidad del *sistema* para neutralizar cualquier crítica idealista, los jóvenes más conscientes optaban por la ironía y la provocación. Bofill con su casa de

Casa Penina, Barcelona, 1965,
Lluís Clotet y Oscar Tusquets.



la calle Nicaragua, de 1964, o la Casa Penina de 1965, de Clotet y Tusquets, explican que la ortodoxia ya no era intocable. Los tiempos cambian y las actitudes se transforman. La oposición al sistema político y económico arrastró la crítica a las estructuras urbanas con que se construía la ciudad moderna, la urbanización de bloques racionalistas orientados y geoméricamente compuestos en paralelas y retículas. La aparición de trabajos teóricos como los de Venturi o la *Tendenza*, de inmediata influencia entre los españoles, implantó una consideración *disciplinar* de la arquitectura y la ciudad histórica, dando paso a un capítulo nuevo.

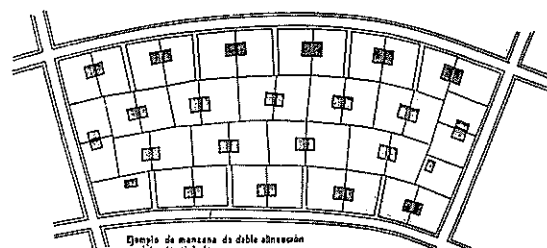
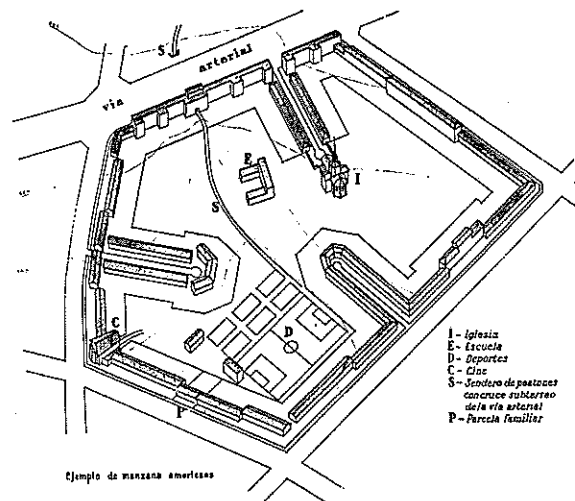
Las *manzanas*, comenzando ya con las incompletas del Urumea en San Sebastián y Basílica en Madrid de 1966, iniciaron una reconquista de la ciudad que ha llegado hasta hoy. Más que una reacción al *racionalismo*, lo que se impuso fue el enriquecimiento del repertorio formal y compositivo disponible. Un *realismo* que, criticando los elementos más característicos y al tiempo superficiales de la etapa *funcionalista*, actualizaba y reforzaba aquellos *principios de modernidad* de los que hablábamos al inicio. Las *nuevas manzanas* no son sino bloques plegados, según la estrategia que ya explotó Secundino Zuazo con su Casa de las Flores, mas lo que entonces fue hábil estrategia para superar las obligaciones del ensanche, hoy es muestra de la situación que vivimos: *la academia moderna*.

El protagonismo de la vivienda en la ciudad moderna, entre la Guerra Civil y la Ley del Suelo: recuento de algunas aspiraciones y frustraciones

La configuración de nuestro patrimonio urbano aparece ligada a los rasgos trazados por los desbordantes crecimientos y flujos poblacionales, motivados por una sinuosa redefinición de los frentes productivos. Este marco condujo, en la España surgida de la Guerra Civil, a una nueva vertebración de las economías urbanas y a la evolución en las costumbres y modos de habitar. Desde su papel germinal la vivienda demandaba una amplia acción estatal, bajo las entonaciones que marcaban sus políticas generales, sobrepasando la misión normativa para convertirse en decididamente ejecutiva. Recorrer un periodo de un cuarto de siglo particularmente frustrante por tantas razones, significa adentrarse en acentuadas dificultades para dar una respuesta avanzada al binomio vivienda-ciudad. Junto a símbolos e instituciones o recuperaciones monumentales, la vivienda, arquitectura celular del nuevo Estado, tendrá un papel destacado. La reconstrucción pretende aunar eficacia material en lo operativo y ejemplificación de un proyecto político. Pero la idea de ciudad no sólo descansa en sueños imperiales, en recuperaciones neotradicionales.⁽¹⁾ Entre 1940 y 1956 hacer vivienda es ante todo hacer ciudad, entenderla como tarea principal, central. Pero, la manera en que se plantea la vivienda ¿da la medida del concepto de ciudad?.

La confusa dicotomía entre la formulación de un orden nuevo y la reconstrucción se insufla en un primer instante a la propia tarea con la vivienda, que reclama el 67,08% de los recursos de Regio-

La difusión de esquemas alternativos de manzanas aparece como una de las principales interacciones entre vivienda y ciudad en el Reglamento de Viviendas Protegidas de 1939.



1. Carlos Sambricio ha destacado varias veces el sustrato racional, como desarrollo de presupuestos modernos, que se despliega en aquellos años.

nes Devastadas, frente a las emblemáticas recuperaciones monumentales, o "utilitarias" como casas cuartel, presidios, etc.⁽²⁾ Este tiempo estuvo marcado por el protagonismo de la acción de Estado, de la arquitectura oficial y por la diversidad de organismos centrales implicados, en detrimento de la Administración Local. Una prolongada estabilidad en las cúpulas ministeriales de las carteras más implicadas en vivienda (Gobernación con Blas Pérez, Trabajo con Girón), o de algunos arquitectos responsables (Bidagor en Urbanismo, Fonseca en el INV, Tamés en el INC) facilita el predominio estatal, aunque sostenía planteamientos muy diferentes, encontrados a veces. Todo ello a pesar de que, desde el INV Federico Mayo y José Fonseca, con la Ley y el Reglamento de Viviendas Protegidas de 1939,⁽³⁾ establecieron unas bases, apenas ampliadas a la escena privada en 1944⁽⁴⁾, que fueron operativas hasta el nuevo marco normativo abierto entre 1954 y 1956, en política de vivienda y urbanismo, justo antes de la crisis de Gobierno que modifica la cúpula del organigrama franquista.⁽⁵⁾

También se produce una centralización del control urbanístico, de la práctica planificadora. Basta recordar el papel de la DGU frente a las Oficinas Técnicas Municipales en la realización de los planes. El entendimiento sectorializado de la política se manifiesta muy decididamente en la realización del tejido residencial, en clara descoordinación entre políticas. Pronto el resultado será que la planificación general tenderá a regirse según pautas desarrollistas y economicistas, mientras que la Administración misma se saltaba la lógica del planeamiento buscando suelos baratos que recalificaba construyendo viviendas: se producía vivienda marginal institucional. La Ley de 1956 se propuso limitar el crecimiento de las grandes ciudades, en favor de un desarrollo equilibrado, gracias a la jerarquización de las competencias administrativas, un exceso de ambición. El problema que abordamos tiene un doble escenario que define una ambigua pero obligadamente dual concepción de la ciudad moderna: su crecimiento y, frente a la idea de la gran ciudad como factor de desintegración social, una ruralización⁽⁶⁾ que comporta un auge de la colonización. Que conduce a poblados donde hay una mezcla de academicismo, de racionalismo, y de un progresivo entronque con el lugar y lo vernáculo, en claves experimentales cuando no irónicas. Tamés se ha referido a la escasez de experiencias: Agro Pontino o poblados hebreos y ha criticado "las normas muy elementales y fuera de la realidad que, sobre planificación de núcleos y núcleos rurales, constaban en el Reglamento sobre viviendas protegidas".⁽⁷⁾

Tamés, tras su larga trayectoria de jefe del Servicio de Arquitectura del INC y la impresionante vicisitud experimentada por los excelentes profesionales que supo convocar, no llega más que a valorar el trazado de nuevos núcleos rurales desde dos parámetros: la disposición de viviendas (aisladas, semiagrupadas o en disposición radial), y los sistemas de circulación: mixta, independiente o con calles de peatones semicubiertas, basados en el acceso a las viviendas y corral.⁽⁸⁾

Más allá del sesgo nuevo que la arquitectura alcanza en España con la nueva generación –Fisac, Coderch, Sáenz de Oiza...– nos interesa detenernos en el viraje de la concepción urbanística, nacido en personas experimentadas en vivienda y urbanismo –no siempre es un caso de cambio generacional– con capacidad de evolución e investigación frente al aparente monolitismo urbanístico. En Andalucía confluyeron diferentes formas de crecimiento urbano, con una respuesta arquitectónica generalmente coherente a su definición cultural. Tiempo después de la formulación de Gabriel Lupiáñez de la Ciudad Funcional, en la Sevilla vanguardista, se mantuvo la pervivencia de la modelística de ensanche de tradición decimonónica (González Edo y la prolongación de la Alameda malagueña), la ciudad jardín (Edo y Langle en Almería), la asimilación a los *höfe* vieneses, subrayada por Víctor Pérez Escolano, de operaciones como la de las viviendas y estación de autobuses en El Prado (R. Medina, Sevilla). El arco de opciones se completa con la urbanística de barriadas y polígonos, en franco paralelismo con el nuevo tejido industrial, ocupando posiciones periféricas, sobre trazados según esquema abstractos, sin centro, etc. (basta recordar las analogías existentes entre la factoría HYTASA y algunos grupos de viviendas contemporáneos en Sevilla).

Quiero llamar la atención sobre algunas experiencias de las que la crítica apenas se ha hecho eco. Caminan entre la enunciación programática –e incluso teórica– y la operatividad practicada en paralelo, pero abrieron en su tiempo otros márgenes en el entendimiento de la construcción de

2. "Obras de reparación y de nueva planta totalmente terminadas hasta el 31 de diciembre de 1941, por la Dirección General de Regiones Devastadas", *Reconstrucción* nº 19, enero 1942.

3. *Reglamento para la Ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de Viviendas Protegidas y normas y ordenanzas oficiales para su construcción*, Instituto Nacional de la Vivienda, Madrid, 1939.

4. La Ley de Viviendas Bonificables de 1944 extiende a la iniciativa privada los beneficios de la protección oficial.

5. En 1954 se promulgan las Leyes de Renta Limitada y Viviendas Subvencionadas. En 1955, la Ley de Régimen Local y el Primer Plan Nacional de la Vivienda. En 1956, tras años de proyectos Blas Pérez saca adelante la Ley de Régimen del Suelo y Ordenación Urbana. Sin embargo su aplicación se efectúa con el nuevo Ministerio de la Vivienda desde 1957, en primera instancia con Arrese.

6. Basta recordar las palabras, en instantes fundacionales de Germán Valentín sobre el "medio artificioso de la ciudad, abierto a toda clase de influencias deformadoras y extranjeras". *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectura*, AAVV, Ediciones DGA, Madrid, 1940, p. 41.

7. José Tamés Alarcón: "Actuaciones del Instituto Nacional de Colonización. 1939-1970", *Urbanismo*, nº 3, enero 1988, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 9.

la ciudad moderna, y por ello merecen rescatarse. Me refiero a la intensificación de la labor de reflexión que, en torno a la idea de hacer ciudad y el protagonismo que asume en ello la vivienda, desarrollaron dos arquitectos activos en la periferia, Alejandro Herrero y Luis Gómez Estern. Su tarea, de activa presencia en diversos foros y publicaciones nacionales, fundamentalmente entre 1948 y 1957, significa a lo largo de esa década previa a las acentuadas transformaciones estructurales –político-administrativas, legales, productivas...– un cruce de experiencias viradas hacia las declaraciones de principios, apoyadas en un conjunto de materializaciones que comenzaron tras la Guerra Civil y que continuaron hasta los años 60. Sus planteamientos son previos a los escenarios que la arquitectura de la España contemporánea definirá como alternativa al binomio vivienda-ciudad. Herrero y Gómez Estern –dos arquitectos municipales– son referentes morales en cuanto estimuladores, en una época difícil, de la necesidad de otros planteamientos. Abren resquicios para otra noción de urbanidad donde la vivienda, desde su raíz tipológica en clave moderna, tiene un papel muy activo. El "privilegio" de una posición periférica en Andalucía, les dota de dosis de realismo y sentido común con la idea de apertura, contrariando la asunción mecánica de aristas "dogmáticas" de la urbanística moderna o de los "sueños imperiales".

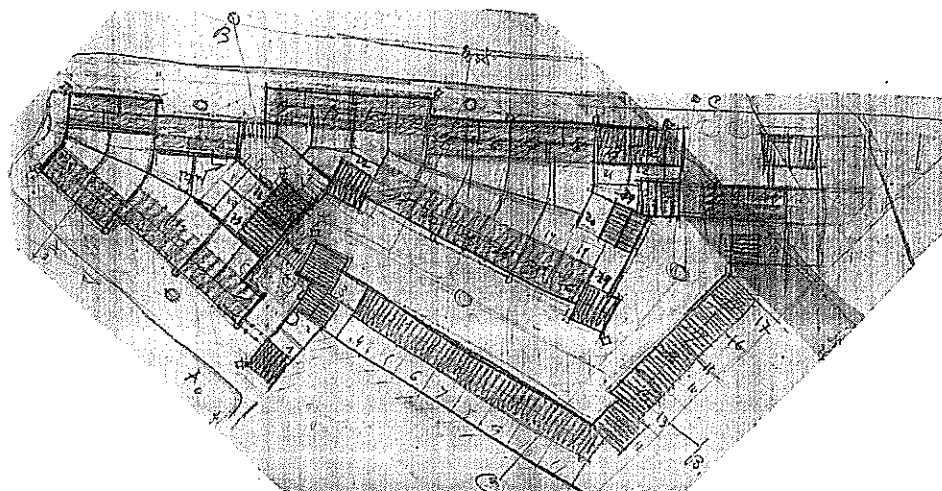
Herrero, desde la apartada Huelva, desarrolla una experiencia de planeamiento muy importante, que simultanea con la realización de polígonos, barriadas y grupos de viviendas, incluso poblados de colonización⁹ con un amplio abanico de viviendas sociales y equipamientos destinados a trabajadores urbanos, agricultores, mineros o pescadores. Los problemas de forma, función, tráfico, adaptación a las respectivas problemáticas sociales, etc., son tratados con una particular sensibilidad, donde las múltiples variantes surgen de un continuo laborar sobre la vivienda: bloques lineales, pero fundamentalmente viviendas adosadas, en soluciones de raíz popular comprenden un extenso catálogo de planteamientos estrictamente racionales. Un aprendizaje surgido desde el conocimiento de las estructuras tradicionales y de la vivienda europea de entreguerras, que lo sitúa en el filón abierto por César Cort y por su maestro, José Fonseca, para el que realizó en 1939, en el Seminario de Urbanología de la Escuela de Madrid un trabajo titulado "Ideas para el trazado de poblados rurales", germen de las teorizaciones que acompañarán a su práctica.

Si Tamés habla de trazado y circulación para definir los poblados, Herrero¹⁰ se preocupa por la convivencia de las distintas modalidades de accesos, por su funcionalidad, economía, número de viales, pavimentación, etc. Si Fonseca había criticado la colonización del Guadalquivir con pueblos análogos y distantes, pugnando por una colonización polinuclear, Herrero no desarrollará operaciones centralizadoras, sino generalmente actuaciones alternativas en las periferias de núcleos de muy diverso grado de desarrollo urbano. Y su lección práctica de construir otros márgenes para la ciudad contemporánea es reivindicada en sus textos.

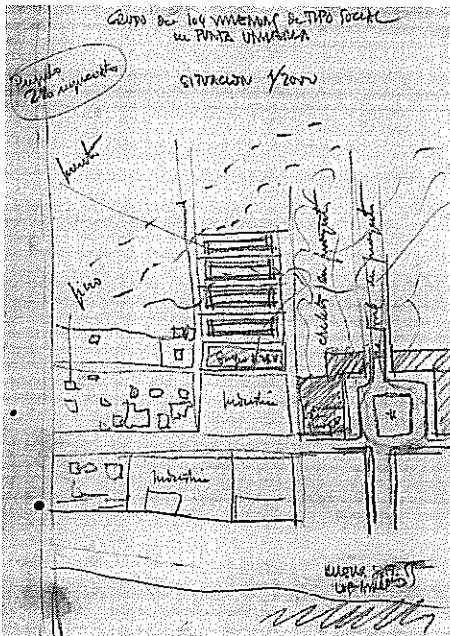
Defiende los fondos de saco, en alusión a los adarves sevillanos, a Letchworth o la manzana Radburn, en línea con las ordenanzas del INV, pero va más allá. Reivindica el valor de estancia de

9. Para Alejandro Herrero, cfr. Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano, *La vanguardia imposible*, COPYT, Sevilla, 1990, pp. 250-273. En *Hogar y Arquitectura* y sobre todo en *Revista Nacional de Arquitectura* van desplegándose tanto sus obras como sus escritos, destacados por la riqueza de sus planteamientos y los referentes ajenos que emplea.

10. Alejandro Herrero, "Independencia de circulaciones y trazado de poblados", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 81, septiembre 1948, pp. 348-358.



Este boceto de la barriada Federico Mayo de Ayamonte (1950), con la vivienda como base de la ordenación urbana, muestra la incorporación en la labor proyectual de Alejandro Herrero de los criterios sobre definición del paisaje urbano incluyendo aspectos como el tratamiento de escalas y el recorrido peatonal.



Dibujo preparatorio de un proyecto para ciento cuatro viviendas en Punta Umbria (1954-1955), realizado por Alejandro Herrero con José María Morales Lupiáñez. El trabajo de los arquitectos, con manzanas sincopadas en una trama escasamente desarrollada, tiene una aureola fundacional del orden urbano. Los interiores de las manzanas se abrían junto a sus extremos, creando sendos ejes visuales que permitían crear una secuencia visualmente unitaria que facilitaba el registro de sus espacios desde el exterior del grupo.

ciertos espacios, que los trazados sean "hacia dentro", para que los pueblos tomen la expresión formal de su vida social. Según Herrero y contrariando la línea del INC, los poblados no deben surgir necesariamente agrupados en torno a una plaza, sino desde lo que denomina una ordenación funcional vital, basada en la clasificación del tráfico y la obtención de límites para los espacios, incluso las vías principales, mediante recursos de la arquitectura. Sus *15 Normas para la composición...*¹¹ entre otros trabajos en torno a la inminente Ley del Suelo, destacan en el panorama de una renovación disciplinar de la arquitectura española. Oyón y Monclús lo han señalado: "Pocos urbanistas, en cambio, se atrevieron como Herrero a teorizar minimamente las reglas de ese nuevo urbanismo orgánico de las barriadas".

Superadas las polémicas sobre la vivienda, ahora le interesa más su composición colectiva hacia otro concepto de paisaje urbano, menos esquemático, mucho más complejo en su estructura orgánica, más agradable para vivir. Por eso defiende que las calles son lugares de estar, apartando al máximo el tráfico rodado y valorando que frente a la idea de plaza, se deben realizar plazoletas como final de perspectiva compuesto desde la arquitectura. Se muestra particularmente avanzado al defender que la unidad de agrupación no es la manzana sino el espacio ordenado de la edificación. Preconiza otros efectos más allá de la repetición seriada, desde la variedad de arquitectura, programa y espacios, ricos en elementos, jalonados visualmente, con una cuidada distribución del color, enmarcando la arquitectura.

Herrero, en definitiva, se comprometió con una nueva jerarquía de valores en la interacción de hacer ciudad y hacer arquitectura. Sus constantes y pequeños experimentos permanecen aislados, sus teorizaciones a lo sumo son absorbidas en la realización de poblados. La ciudad camina por otros derroteros. Hacia el final de su vida, en 1972, es invitado por la revista *Ciudad y Territorio* a hacer un balance que titula "El desarrollo de nuestras ciudades después de la Ley del Suelo", donde se manifiesta con un claro talante crítico, ante el agotamiento de un modelo legal y de la acción del propio planeamiento por las prácticas de los años 60. Un pormenorizado y lúcido diagnóstico, como pocos de los expresados todavía bajo el régimen franquista, cierra su trayectoria, la de una de las escasas instancias críticas de la urbanística española de aquellos años.

Luis Gómez Estern, activo en el urbanismo sevillano como jefe de la sección de Ordenación Urbana del ayuntamiento hispalense, aparece como un animador del estudio del urbanismo y un defensor del tratamiento arquitectónico de la ciudad. El paso de Fonseca y Bidagor por la ciudad al hilo del Plan General, o la visita posterior de éste último con Prieto-Moreno lo convierten en promotor en 1955 –con el surgir de la Ley del Suelo– de un frustrado libro guía sobre la práctica urba-

11. Alejandro Herrero, "15 Normas para la composición de conjunto en barriadas de vivienda unifamiliar", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 168, diciembre 1955.

nística, en el que iban a colaborar significados arquitectos y urbanistas, desde Alomar a Fisac, desde Laguna a Chueca, pasando por el propio Bidagor, Herrero o Valentín, entre otros.

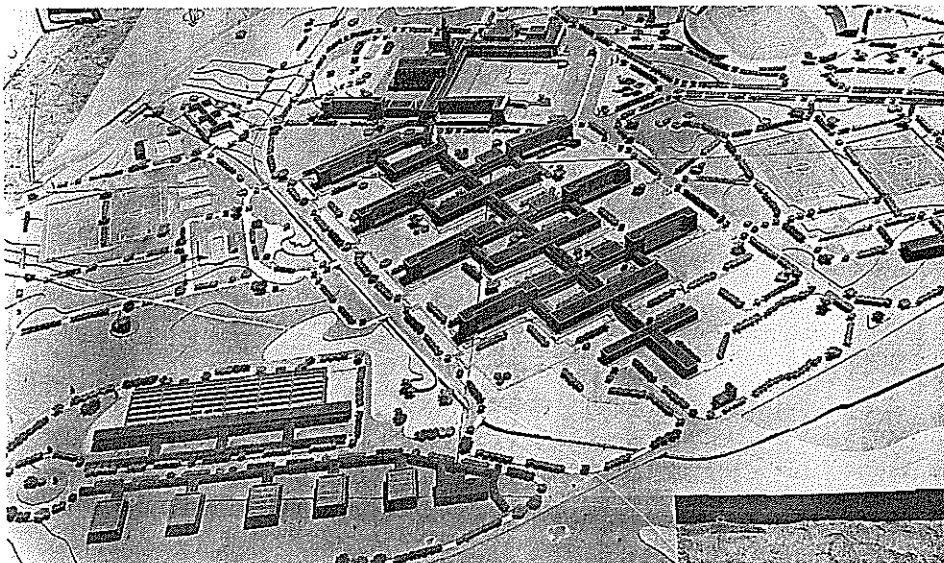
En sus trabajos, de carácter esencialmente crítico, subraya y denuncia la dicotomía entre teoría y práctica, pugna contra la homogeneización de la ciudad, de una ciudad con otra, pecado de los arquitectos. Ya en 1950 en una conferencia que celebró el Día Mundial del Urbanismo⁽¹²⁾ se inscribe en la línea de armonizar desde el planeamiento las diferentes escalas territoriales, más allá de la ciudad. Su tratamiento de las viviendas, entendidas como necesidad elemental y primaria, está supeditado a la forma urbana, lo que le aproxima a la dialéctica del cercano Herrero:

"En un buen trazado urbanístico, pueden proyectarse buenas viviendas; no pueden proyectarse, en un mal trazado". Por ello el predominio del barrio, del "especial hincapié en el aspecto tridimensional del Urbanismo", frente a la concepción racional de la planta el protagonismo de las masas de alzado. También como Herrero, su apuesta en favor de la variedad, bajo una densidad más uniforme –en las diferentes periferias– debe basarse en la escala humana. El barrio contendrá a la comunidad, será recorrible a pie, fomentará el espíritu de conocimiento mutuo. La separación entre barrios será algo natural e indivisible, con jardines o calles de tráfico rápido: el tráfico requiere de "una absoluta rigidez de función y utilitarismo". Una técnica urbanística acuñada en la modernidad, la de la "zonificación" es reinterpretada por Gómez Estern como la que posibilita la separación radical de lo perjudicial. Las dimensiones de la ciudad ya no pueden ser las convencionales. El urbanismo requiere ordenaciones comarcales, regionales y nacionales, incluyendo la ordenación agrícola, industrial y rural en las mismas escalas, con una tarea base, la estructuración de escalas de ordenación, por lo que está obligado a integrar disciplinas y a ser más participativo, a contar con la opinión pública.

El Plan General sevillano genera una serie de conferencias a las que acuden Fonseca, Bidagor y diversas personalidades sevillanas como Gómez Estern.⁽¹³⁾ Se muestra contrario a la división maniquea de la ciudad de Sevilla en dos: una bella y tradicional, otra modernamente fea. Defiende el urbanismo como arte, definiéndolo –con términos que harán fortuna más adelante en otros contextos culturales– como la arquitectura de la ciudad. El urbanismo es quien compone la ciudad, armoniza sus partes, entendiéndola como obra armónica en expresión y función, basada en el tratamiento del espacio habitable. De todas formas Gómez Estern es contrario a las recetas y proclama que se debe confiar en "ejecutar la obra con sensibilidad". Su crítica es particularmente acerva contra el urbanismo industrial, capitalista. Su ausencia de orden, su carácter inorgánico, lo alejan de la verdadera funcionalidad, en opinión del arquitecto sevillano. Contrario a urbanizaciones barrocas, ampulosas, desmesuradas, contrario al urbanismo como industria o negocio, proclama que el mejor urbanismo es el que tiende a recuperar la ciudad para el hombre, restableciendo la unidad

12. Luis Gómez Estern, *Día Mundial del Urbanismo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Canarias, Sevilla, 1950.

13. Luis Gómez Estern, "La arquitectura actual en Sevilla", *Curso de conferencias sobre Urbanismo y Estética en Sevilla*, AAVV, RABBAA, Sevilla, 1955 (1952), pp. 35-46.



La Universidad Laboral de Rodrigo y Felipe Medina, Luis Gómez Estern y Alfonso Toro (iniciada en 1949) supone un escenario urbano alternativo a la vecina Sevilla. Auténtica ciudad para la formación y la residencia gestada desde un concepto integrador, asume en la articulación de edificios y espacios gran parte de los planteamientos que Gómez Estern desarrolla en su crítica de la práctica urbanística.

barrio, alejado de la monotonía y la regularidad, sin aplastamiento de escala o avenida, desde la diversificación de funciones y de expresión, desde el predominio de la escala humana. Su pugna contra efectos de la ciudad racional como la clasificación social (zonas de lujo, zonas obreras, etc.) en aras de la eficacia capitalista, le conduce a definir cómo debe funcionar un barrio socialmente. Cómo debe servir a sus habitantes: que el tráfico no olvide a peatones, a los niños; que la "belleza de la composición urbanística" no sea para el visitante, sino para el habitante. Su apuesta va contra la monumentalidad en urbanismo y a favor de otra integridad, lo que no deja de ser una apuesta con sus riesgos institucionales, al ser formulada desde la Academia de Bellas Artes.

En 1956 es invitado por el director de la revista *Town and Country Planning* a visitar cuatro *new towns*: Crawley, Welwyn, Harfield y Harlow. Su crítica es publicada por ese medio británico y también en España, donde muestra su preocupación por la desconexión entre arquitectura y paisajismo, y valora el éxito en la definición de la independencia de las viviendas. Ese mismo año escribe un artículo en *Revista Nacional de Arquitectura*, titulado "Urbanismo actual" donde nuevamente se reafirma en la idea de que el urbanismo es arquitectura a mayor escala. La disciplina –para Gómez Estern– se resiente de la fugacidad e inconsistencia de los criterios, pues "sobra facilidad en el oficio" y los buenos urbanistas "no comunican su formación".

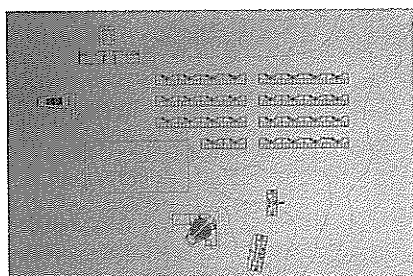
Finalmente, desde el reconocimiento de que el urbanismo es de la máxima transcendencia social en la profesión de arquitecto, considera que estará necesitado de ideales y utopías y de la convocatoria de múltiples disciplinas y agentes: sociólogos, políticos. Todo un alegato en favor de la interdisciplina.

Esta aproximación al trabajo de Herrero y Gómez Estern nos desvela que la cultura urbanística y arquitectónica española, en materia de vivienda y a lo largo de los años 40 y 50, no fue tan esquemática como puede parecer a primera vista. Muestra que el filón de arquitectos surgido en las vanguardias de preguerra supo mantener y afinar su espíritu de racionalidad y renovación, desde posiciones críticas, desde reflexiones encaminadas a definir otro modo de hacer ciudad donde la vivienda y su usuario, el habitante, asumieran otro protagonismo. En la labor de personajes como Herrero o Gómez Estern, matizada por su vocación periférica, se enuncian tempranamente fermentos críticos, incluso de alto valor cívico, sobrepasados por el rumbo que la construcción de nuestras ciudades alcanza en las siguientes décadas, pero que serán asumidos y aplicados en la revisión de la praxis urbanística moderna y allí donde el protagonismo del habitante en la ciudad adquiere nuevos rasgos.

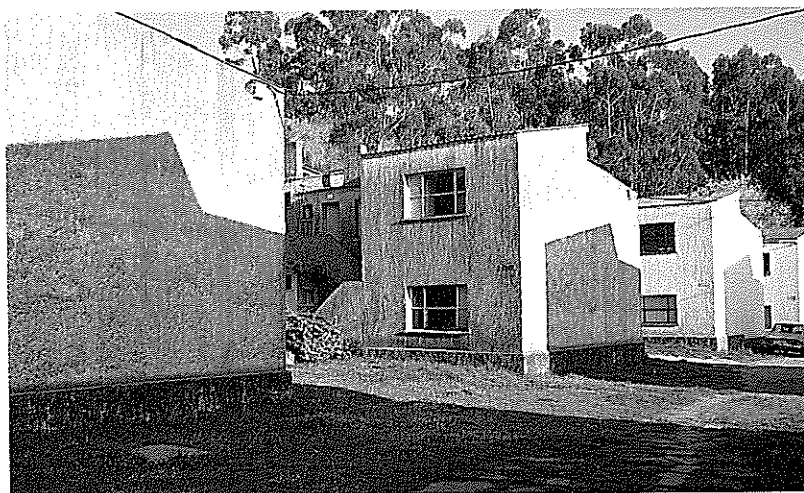
Modernos radicales en el noroeste: los poblados de la industria

En 1954 César Cort proyecta e inmediatamente construye el poblado minero de Fontao (Villa de Cruces) en Galicia para trabajadores, encargados, técnicos y maestros, creando un conjunto urbanístico ligado a unas próximas explotaciones mineras de Wolfram. Además de las ciento veinte viviendas el poblado cuenta con iglesia, escuelas, comercios, cine y campo de deportes. Entre 1961 y 1969 Ignacio Álvarez Castelao construye para Electra del Viesgo y Térmicas Asturianas SA, los poblados de Navia, Ribera de Arriba, Soto de Ribera en Asturias, La Hermida en Santander y Aguilar de Campo en Palencia. Salvo el poblado muy alterado de Aguilar de Campo, los demás se encuentran en un estado de conservación impecable y de ellos nos ocuparemos.

El poblado de Fontao en Galicia (1954) se sitúa en la etapa más oscura del franquismo, cuando la relación con las arquitecturas europeas es prácticamente nula, las posibilidades de una tecnología medianamente elaborada inexistente y la confianza en las posibilidades renovadoras del territorio una quimera. Su misma razón de ser, poblado ligado a la extracción y exportación del mineral de Wolfram, nos habla de lo marginal y ocasional de sus circunstancias, ligadas a la Segun-



Fontao (Villa de Cruces), Galicia, 1954, César Cort.



1. Agradezco a D. César Cort la documentación relativa al poblado de Fontao. Asimismo a D. Gerardo Arancón Álvarez la documentación de los poblados de Navia, La Hermida, Soto de Ribera y Ribera de Arriba de Ignacio Álvarez Castelao, sobre quien realiza su tesis doctoral y un libro de próxima aparición que significarán sin duda una notable aportación al conocimiento de este valioso arquitecto asturiano.

da Guerra Mundial y sus inmediatos años posteriores. De hecho, cuando las obras apenas habían comenzado, la normalización europea y el final de la guerra de Corea anulan de inmediato toda posibilidad de exportar un mineral de escasa rentabilidad, y así buena parte de sus viviendas no llegaron tan siquiera a ocuparse.

El lugar está en un territorio de la Galicia profunda donde las modernas tendencias de la arquitectura no podrían haber llegado sino de la mano de una clara voluntad ilustrada.

Los poblados de Álvarez Castelao surgen en similares circunstancias temporales, y también su localización en el ámbito rural hace impensable entenderlos como respuesta culta a una demanda del medio, siendo por ello aquí la decidida actitud de la promoción y su arquitecto los únicos responsables del resultado.⁽¹⁾

Una primera consideración nos lleva a constatar y valorar la radical diferencia de los planteamientos arquitectónicos asumidos, frente a la mayor parte, por no decir la totalidad, de la arquitectura que en estos mismos territorios se producía, y donde las sensibilidades más acusadas se decantaban, en todo caso, por arquitecturas de corte tradicionalista, en las que el sentimiento de lo regional estaba a veces muy presente, sin dejar espacio para la arquitectura de lo moderno; y cuando ésta se da, apenas si es la expresión de un mero lenguaje superficial sin compromiso de fondo con los valores más significativos de la arquitectura del Movimiento Moderno. Cabría preguntarse si la localización en el ámbito de lo rural fue la condición necesaria para que estas experimentaciones hubieran podido realizarse. ¿La cultura dominante y los círculos de poder hubieran permitido situar estas propuestas en lugares de mayor influencia social y cultural? Ciertamente nunca tendremos la respuesta, pero la interrogación no me parece baladí.

Otra consideración previa y significativa coincidencia: se trata de procesos urbanizadores que nada tienen que ver con la promoción pública; todos ellos són resultado de la iniciativa privada. Son industrias ligadas a sectores pujantes de la minería en el caso del poblado de Fontao en Galicia y de la industria hidroeléctrica y térmica en los poblados de Castela en Asturias y Santander. Es seguramente en esta circunstancia de la promoción privada relacionada con la industria donde podemos encontrar alguna de sus razones de ser: unas iniciativas vinculadas, a no dudarlo, a las ideas de Ford y Taylor, en las que un marco digno es valorado como necesario para dar lugar a una calidad de vida apreciable y a partir de ella el rendimiento laboral, la identificación de grupo y el bienestar físico resultaban objetivos convergentes.

Vistos desde el presente ¿Qué valoramos de ellos?

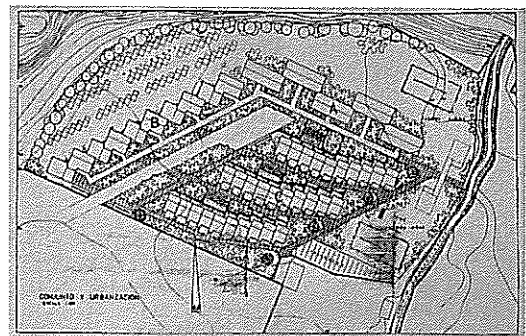
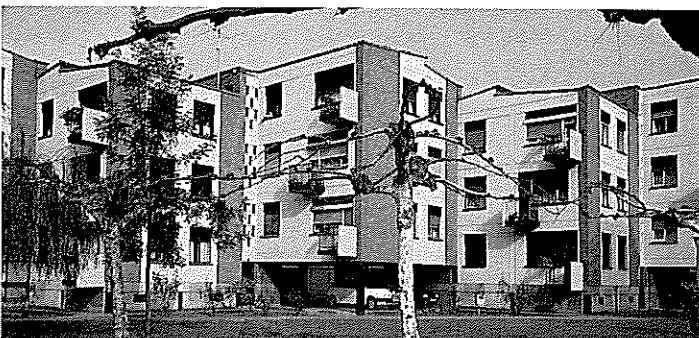
Relación entre vivienda y espacio libre

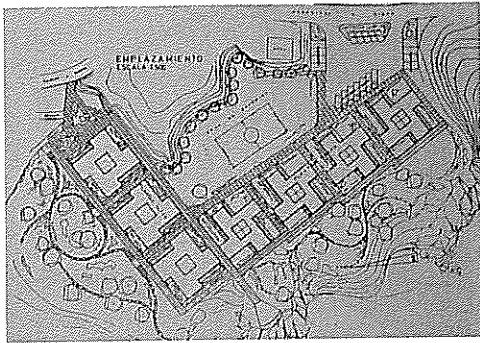
Todas estas propuestas se caracterizan por la incorporación de espacios abiertos entre las viviendas, que resulta determinante en la organización final de cada poblado aquí presentado. Oportuno parece citar ahora un conocido texto de Bruno Taut y que bien pudiera haber servido de guía a Castela y César Cort, a propósito de la importancia atribuida a lo que el arquitecto alemán llamaba "espacio habitable exterior". Escribía Taut:

"Somos de la opinión de que el entorno inmediato a la vivienda es de suma importancia para la misma... El concepto de espacio habitable exterior no sólo se refiere al jardín privado de la vivienda o a la *loggia* de las viviendas en bloque, sino más bien, en sentido urbanístico, al espacio delimitado esencialmente por las fachadas de las casas de las *Siedlungen*. La manera en la que se ha dispuesto dicho espacio respecto al sol, al viento, y por sus dimensiones, respecto a su comportamiento frente al ruido, no sólo tiene una importancia higiénica, sino que también influye en gran medida en los sentimientos de bienestar, sosiego, silencio, tranquilidad armónica, comodidad, etc. Calles de *Siedlungen* al modo de pasillos por los que circulan coches a toda velocidad provocan rechazo. De la misma manera... patios y jardines tipo corredor... que carecen de cierre, donde la mirada se desliza por las fachadas de las casas hasta perderse finalmente, sin punto fijo, en la nada..."⁽²⁾

2. V. Gregotti, *El Territorio de la Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp. 88-89, 95.

Poblado de Ribera de Arriba, Asturias, 1961, Ignacio Álvarez Castela.





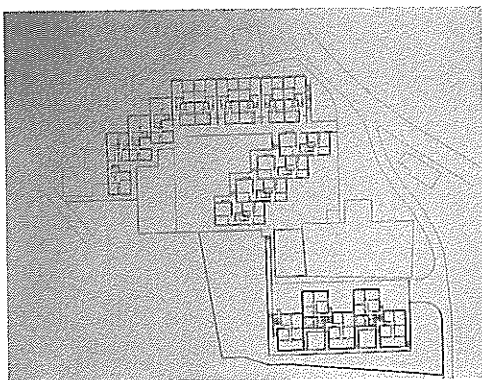
*Poblado de Ribera de Arriba, Asturias, 1961,
Ignacio Álvarez Castelao.*



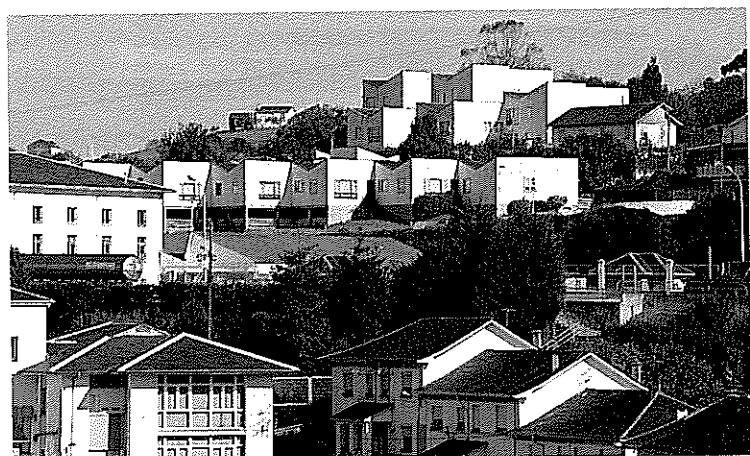
La importancia que estas propuestas reconocen al "espacio habitable exterior" es manifiesta, no sólo por su cantidad constatable, sino también por los mecanismos arquitectónicos que aquí se despliegan, poniendo el acento en la "habitabilidad del espacio" y potenciando sus cualidades arquitectónicas. Es necesario entrar en Soto de Ribera, por ejemplo, para comprender el extremo cuidado con que se manipula la linealidad como principio organizativo en esta propuesta: el leve desplazamiento de los muros medianeros de las viviendas unifamiliares introduce un ritmo "escultórico" que enriquece la percepción visual de estos espacios al mismo tiempo que matiza ámbitos de privacidad entre las viviendas. En la disposición de los bloques en altura hay también la misma preocupación, resuelta por la prolongación de espacios comunitarios en los soportales y la calidad volumétrica de los paramentos verticales de sus fachadas, o por el giro impuesto a las plantas en los bloques de entrada, para así afirmar su condición volumétrica e individual. Al mismo tiempo una hábil utilización del color subraya las cualidades específicas de cada pieza arquitectónica.

En Ribera de Arriba, encontramos la misma preocupación, acentuada aquí por las dificultades del emplazamiento no sólo por la forma del terreno circundante sino también por la proximidad de la Térmica. El agrupamiento de cuatro viviendas, siempre las mismas, se organiza en grupos que van tejiendo una red de pequeños espacios, que en algunos casos valoran las vistas sobre los magníficos paisajes exteriores y en otras privatizan áreas exteriores ligadas a cada vivienda.

Pero quizás sea en Navia donde la expresión del "espacio habitable exterior" alcance mayores cotas de calidad arquitectónica. Aquí la linealidad y la repetición adoptan una disposición muy sofisticada, creando espacios entre las viviendas y enriqueciendo todo el conjunto con un ajardinamiento definido desde el proyecto y estupendamente conservado hasta hoy. Las viviendas de una sola planta, se agrupan periféricamente, cerrando un espacio interior que se fuga suavemente entre los intersticios que estas viviendas van dejando. Las viviendas en altura se levantan sobre pilares cubriendo espacios dedicados a juegos de niños, dando respuesta así a una necesidad ineludible en ambientes tan lluviosos.



Poblado de Navia, Asturias, 1961, Ignacio Álvarez Castelao.



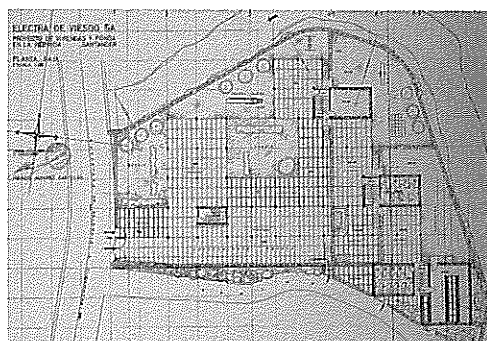
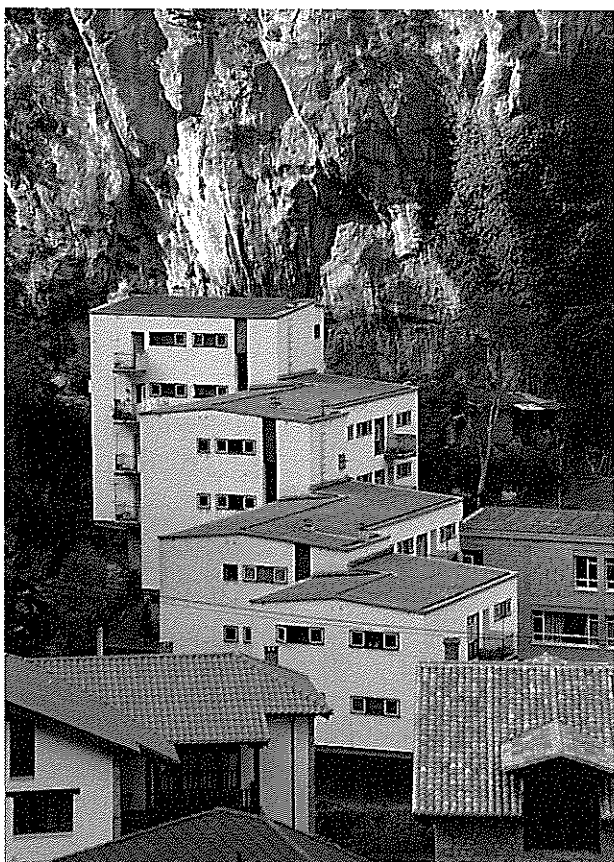
La linealidad asume en estos poblados un sentido emblemático, recoge en Soto de Ribera, Navia y Fontao uno de los paradigmas organizativos de los barrios europeos en los años 20 y 30, implicando aquí también, la idea de repetición como principio, como búsqueda basada en el análisis racionalista de la célula habitacional, en la que los principios higienistas son unos de los fundamentos de su concreción. En todos ellos podemos comprobar la vinculación que se produce entre la célula básica y la forma final del conjunto. Es a partir de la racionalidad de la vivienda, que no asume fórmulas importadas sino que se adapta con realismo a las pautas vivenciales de las gentes que han de ocuparlas, como se logra la idea de conjunto, que resulta así, no una formulación apriorística sino consecuencia del módulo básico que las organiza. Racionalidad y forma final están ligadas por un mismo hilo conductor: la búsqueda de una ordenación urbanística que configure un espacio habitable, y sea expresión de las gentes que han de ocuparlo.

Organización de la estructura viaria

Salvo en el poblado de Fontao, quizás por sus extremas condiciones y lo prematuro de la fecha, se reconoce y se prevé la presencia del coche. Es especialmente significativo el caso de Soto de Ribera: aquí el garaje colectivo y separado de las viviendas ocupa un lugar propio que no interfiere en absoluto el discurrir cotidiano, reconociendo como valor primario el contacto inmediato con la naturaleza. Sin duda una lección importante, en la que no podemos olvidar que hablamos de los años 60.

Realismo constructivo

En todas estas obras hay una misma intencionalidad constructiva, que podríamos resumir del siguiente modo: los materiales elegidos responden antes que a cualquiera otra consideración a la de su eficaz puesta en obra, y en general con un aprovechamiento máximo de los fácilmente disponibles. Materiales habituales son las paredes de ladrillo con acabados diferentes según las circunstancias de la obra.



*Poblado de La Hermida, Santander, 1961,
Ignacio Álvarez Castelao.*

Fontao: utilización de los materiales con clara intencionalidad expresiva: pilares metálicos, forjados planos de hormigón, carpinterías de hormigón y madera.

Navia: revocado a la tirolesa "de muy agradable textura", (expresión del propio Castelao).

Ribera de Arriba: revestimiento exterior de "china petrea" en dos tonos grises para acusar la presencia de la estructura.

Soto de Ribera: ladrillo visto y en algunas partes pintado de blanco.

La Hermida: aquí las características muy especiales del lugar tienen una incidencia notable sobre lo constructivo: se utiliza el sistema local de mampostería irregular de caliza de "muy agradable aparejo y hermosa textura" (Castelao) en los muros del cauce del arroyo y los muretes que determinan las plataformas horizontales de adaptación al terreno. Las paredes exteriores se ejecutan, dice el propio Castelao en "ladrillo ordinario directamente pintados que nos dan una sensación de ligereza y adaptación al movido escenario".

Este texto de Castelao me parece especialmente significativo porque muestra como el "realismo constructivo" del que parte no le impide usar cada material con una fina intencionalidad arquitectónica, exhibiendo en este caso la calidad de sus texturas de honda conexión nórdica. Castelao, queriendo resolver al mismo tiempo la eficacia constructiva y la apariencia arquitectónica de clara volumetría, utiliza con cierta sistematicidad una tela asfáltica cubierta con lámina de aluminio, como podemos observar en el poblado de Ribera de Arriba "para evitar los efectos de las cenizas de la Térmica", pero también en La Hermida, donde "los faldones de cubierta son de hormigón, como protección frente a las piedras que caen de la montaña para evitar males mayores". Esta preocupación por lo constructivo está en toda la obra de Castelao, que le lleva a patentar soluciones específicas de forjados, nudos metálicos y participar con éxito en el concurso para viviendas de emergencia en Carabanchel.

Arquitectura y paisaje

Una especial característica de los poblados de Castelao es la voluntad decidida de darles forma, una forma directamente relacionada con el lugar en el que se sitúa y en el que el sentido de la unidad de todo el conjunto quede plenamente asegurada. Y si bien ésta es una constante en sus planeamientos, sin duda es en los poblados de Navia y de La Hermida donde ello se muestra más claramente, más profundamente, y ello cuando Gregotti "aun no había escrito":

"El peso de la valoración y defensa del paisaje recae no sólo sobre órganos tutores sino que depende de las condiciones de mayor o menor progreso de la cultura arquitectónica y urbanística, la cual, al no tener ni posibilidad, ni capacidad, ni voluntad de proyectar, se limita a un simple trabajo de defensa frente a las presiones inmobiliarias. Si el territorio no está sujeto a vínculo alguno, no existen normas (a no ser de la mera densidad) que regulen los comportamientos, y las propuestas son sólo valoraciones independientes, en lugar de elaborar proyectos capaces de integrar las fuerzas en expansión con el objetivo de intensificar el significado y la cualidad del paisaje. Además, cada territorio está dividido en zonas privilegiadas en la medida en que a éstas se les reconoce un específico valor histórico-naturalista y cuya defensa se limita exclusivamente a luchar contra las fuerzas consideradas disgregantes, y zonas de no-paisaje. Parece como si estas últimas, al no poseer características determinantes que las cataloguen como poseedoras de valor histórico o naturalista, tuvieran que ser abandonadas a la disgregación en lugar de estructurarlas según objetivos figurativos capaces de darles significado partiendo precisamente de la lectura de sus caracteres formales."⁽³⁾

Y en el mismo libro unas páginas más adelante insistiendo sobre la misma idea:

"Pero conviene insistir en el hecho de que esta riqueza y capacidad inherentes a las operaciones realizadas bajo la idea de construcción del paisaje no están, como podría creerse, exclusivamente vinculadas a la dimensión física de la intervención;

3. Citado por C. Hom-Slodczyk en "La construcción de *Siedlungen* como tarea y las respuestas de los arquitectos" en *Cuatro Siedlungen Berlinesas en la República de Weimar*, Fundación Cultural COAM Madrid, 1985, p. 36.

pero su cualidad más intrínseca es el reconocimiento y la asunción del mundo como materia elaborada por la arquitectura a través de la intervención del paisaje como conjunto; esto, en lugar de privar de significación a algunas acciones arquitectónicas a otras escalas, atribuye un nuevo significado a todas las acciones por cuanto se presenta de modo muy diferente de la nueva operación de amplificación que ha caracterizado durante largo tiempo al diseño urbano, a partir del diseño constructivo".⁽⁴⁾

En aquellos lugares de Navia y La Hermida podemos constatar la voluntad de encontrar una continuidad entre paisaje y arquitectura, y quizá algo más: la voluntad de anular toda diferencia entre paisaje y arquitectura. Y esto que constituye una novedad en el momento en que se propuso, diría que en el presente podemos considerarlo una singular aportación a los problemas de hoy. Frente a un crecimiento anodino, informe, caótico, del proceso urbanizador, ya sea en el ámbito de la ciudad, o en el medio rural, aquí la forma arquitectónica es rotunda, voluntariamente potente y de superficies tersas, planas, desnudas. Aquí la arquitectura se entiende como naturaleza, y aplica los mismos conceptos que John Wellborn Root, allá en la Escuela de Chicago, para quién "todas las grandes formas de la naturaleza tienden a la monocromía mientras que las formas pequeñas son multicolores"⁽⁵⁾ y al mismo tiempo y por las mismas razones a los grandes edificios les conviene la ausencia de decoración.

El poblado de Navia, visto de lejos, es una montaña blanca, agreste, decidida y magníficamente implantada, donde la riqueza de su perfil añade naturalidad a la forma repetida, que hábilmente ligada a su entorno lo valora, al mismo tiempo que, fluida, se dispersa por el terreno. El poblado de La Hermida es también, antes que nada, materia rocosa, exacta, regular, precisa. Desde los recursos del artificio matemático, con el rigor de su modulación, opone geometría y pensamiento a una naturaleza imponente, pero variada y casual. Ambos están en el ámbito de lo rural, pero ello no impide la edificación en altura, naturalmente en una cierta altura. Frente a tantas ordenanzas huecas, no comprometidas, planas, aquí se construye en altura, confiando plenamente en los recursos de la arquitectura, cualificando un paisaje. ¿Sólo? No. ¡Constituyendo un paisaje! Y frente a ello el sentido de lo humano, de lo convivencial donde lo cotidiano se convierte en primor, y la charla o el "jardinear" actividad de cada día. También aquí la resonancia de las propuestas alemanas: "el espacio común configurado es lo que crea la comunidad de una *siedlung*"; se había escrito en Berlín en los años 30.⁽⁶⁾ Y del espacio comunitario al patio que ensancha la vivienda privatizándola, dando lugar también a lo personal, al recuerdo y a que el gusto propio tenga cabida.

Sin duda una arquitectura realista, confiada en sus propios recursos, donde la voluntad de resolver unos problemas inmediatos no significa el olvido de otros, en las que se escucha el eco de las palabras de Rafael Benjamín. "Nuestros fines eran modestos. Nosotros no buscábamos un nuevo estilo arquitectónico, sino una solución arquitectónica para los nuevos tiempos, algo principalmente basado en la economía y el sentido común. Lo nuestro fue principalmente un problema de intuición, ya que no teníamos, no queríamos tener, puntos de apoyo en la tradición".⁽⁷⁾ Una arquitectura que al mismo tiempo comprende que para ver lejos es necesario levantarse sobre lo cotidiano o lo vulgar.

Este modo de entender la arquitectura quizá no deba olvidarse. En el presente, cuando ya comprendemos claramente que el paisaje y la arquitectura parecen inseparables, estos ejemplos nuestros, de nuestro inmediato pasado, donde la conjunción antagónica entre la naturaleza y lo construido alcanzan síntesis admirables, merecen la pena ser de nuevo visitados y estudiados.

4. Ibid.

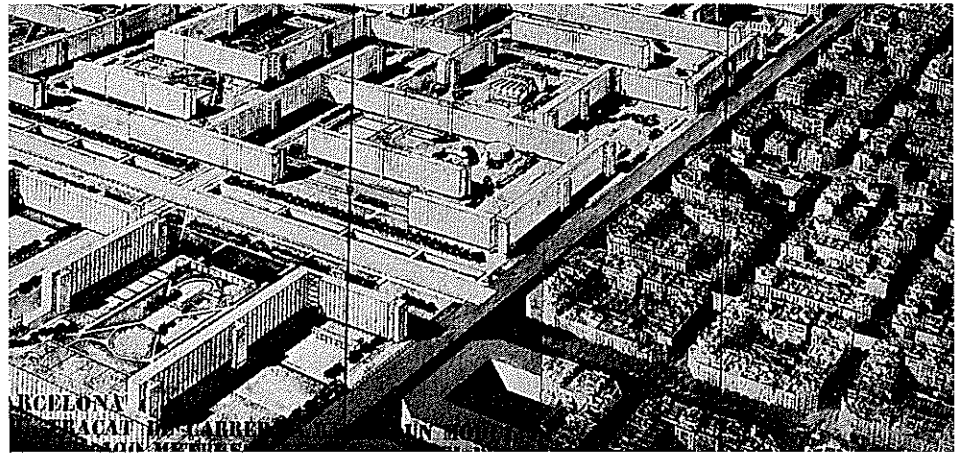
5. Citado por H. Walter Kruff en *Historia de las Teorías de la Arquitectura*, Tomo 2, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 622.

6. Op. cit., p. 37.

7. Citado por S. Dieguez Patao en *La Generación del 25. Primera Arquitectura Moderna en Madrid*, Ediciones Cátedra SA, Madrid, 1997, p. 228.

Estrategias de orden en la ciudad moderna: el Plan Macià

El objetivo de mi intervención es el de comparar dos modelos de ciudad que comparten una misma obsesión: imponer orden sobre el tejido urbano. Podemos identificar esta obsesión con el proyecto de la ciudad moderna, que nunca ocultó su empeño por dominar el inquietante caos generado por el avance del capitalismo industrial. Lo que nos interesa, en este caso, son las estrategias de orden, las estructuras, los conceptos, las ideas con las que el arquitecto moderno estuvo enfrentándose a esta tarea durante casi tres cuartos de siglo.



*Plan Macià, relación entre el
Ensanche y la ciudad nueva,
Le Corbusier y GATCPAC.*

El denominado Plan Macià para la ordenación de Barcelona, redactado en 1932 por Le Corbusier y el GATCPAC, nos ofrece una magnífica oportunidad para llevar a cabo nuestro objetivo. La particularidad de este plan reside en que, lejos de aplicar la lógica de la *tabula rasa*, admite y acoge en su estructura a la ciudad decimonónica, heredada en la trama del Plan Cerdà. Se plantea así una convivencia cercana y complementaria de dos modelos urbanos que parecen compartir un mismo trasfondo geométrico. En realidad, tras las similitudes formales se ocultan dos actitudes bien diferentes, cada una de las cuales definió sus propias estrategias de orden.

Vamos a plantear una hipótesis de partida que intenta explicar este paradójico encuentro, en una misma forma ortogonal, de dos conceptos urbanos tan distintos. A nuestro parecer, la divergencia que separa a ambos modelos se origina por la radical diferencia de escala existente entre los dos elementos urbanos a los que, en cada uno de los casos, se aplicaron las estrategias de orden: Cerdà lo hizo sobre el viario, y Le Corbusier sobre la vivienda.

Es en esta dirección en la que quisiera orientar la intervención. Nuestra hipótesis nos induce a estudiar cada uno de los modelos representados en el Plan Macià según secuencias opuestas: en el caso de Cerdà trabajando en el sentido viario-manzana-vivienda, mientras que en el caso de Le Corbusier lo haremos en el sentido inverso. Para ello, estructuraremos el discurso en tres partes: la primera dedicada al Plan Cerdà, la segunda al Plan Macià, y la tercera a confrontar los organismos urbanos generados en uno y otro caso.

Uno

Tal como hemos dicho, las estrategias de orden que el Plan Cerdà estableció en Barcelona se aplicaron sobre un elemento urbano de gran escala: la trama viaria. De hecho, el modelo de ciudad de Cerdà era, esencialmente, un esquema viario: una malla ortogonal de calles sobre la que destacaban ciertas vías horizontales, verticales y diagonales. Sorprende en cualquier caso la pureza geométrica del esquema, casi una abstracción matemática con la que se pretendía dar respuesta, no sólo a las necesidades funcionales de la urbe, sino también a una serie de requisitos de carácter simbólico y cósmico. Marcar el camino del sol, o señalar el antiguo *cardo* romano que atravesaba el foro de la ciudad, también eran argumentos importantes para Cerdà a la hora de establecer las estrategias de orden.

Con estos gestos, proclamaba su confianza en la superioridad de las construcciones mentales sobre la pragmática de la realidad. Su plan establecía sobre Barcelona un orden que era a la vez racional, cósmico y simbólico, un orden que pretendía ser estable e inmutable, porque trascendía los valores meramente temporales que imperaban en la ciudad moderna. La trama viaria era la protagonista de ese orden universal, a ella se le confiaba el control de todo el organismo urbano.

Con el paso del tiempo, sin embargo, se produjo un efecto paradójico: concentradas las estrategias de orden sobre la escala superior de la ciudad, los elementos urbanos menores (manzanas y parcelas) comenzaron a gozar de inesperados grados de libertad, hasta tal punto que la rígida malla ortogonal acabaría por convertirse en una especie de "tierra de nadie" donde cabían todo tipo de elucubraciones. Parecía como si, una vez garantizado el máximo control sobre el elemento urbano de mayor escala, la ciudad se relajara en las escalas medias e inferiores. Para demostrar esta convivencia entre orden rígido y libertad de actuación, vamos a dirigir nuestra atención hacia estas dos escalas, que identificaremos respectivamente con manzanas y parcelas. En este punto es necesario precisar que, más que a las propuestas planteadas por Cerdà, nos referimos ahora a la utilización que la ciudad hizo de su plan, intentando siempre adaptarlo a sus necesidades.

La manzana del Plan Cerdà era, en principio, un producto de la misma lógica geométrica impuesta al sistema viario: un cuadrado de 113 m de lado, achaflanado en sus cuatro esquinas. Sin embargo, el espacio encerrado por este contorno estricto demostró, con el paso del tiempo, una enorme flexibilidad tanto ante el pasado como ante el futuro.

Con respecto a lo heredado, las manzanas encajaron sin problemas las trazas del parcelario agrícola preexistente en el llano que rodeaba la ciudad. Aún hoy perviven en la zona del Poble Nou las directrices geométricas de las antiguas fincas de regadío, de dimensiones similares a las de una parcela urbana. Tan sólo las fincas de secano hubieron de ser reparceladas en unidades más pequeñas, pero también para ello se requirieron grandes dosis de flexibilidad, ya que fue necesario adaptar las dimensiones de los solares a las características del mercado de suelo en cada zona de la ciudad: 15 parcelas/manzana en las áreas centrales del ensanche, y 50 en las zonas populares.

En lo referente a la evolución futura de la ciudad, las manzanas del Ensanche demostraron un grado de adaptación similar, que se hizo patente a varios niveles. A nivel funcional, las manzanas permitieron una convivencia de actividades que era tan pragmática como fascinante: residencias, locales comerciales, oficinas, iglesias, hoteles, talleres, pequeñas industrias, y huertos agrícolas, se amalgamaban dentro de los rigurosos límites del cuadrado achaflanado, dando lugar a multitud de combinaciones siempre imprevisibles, inestables, y simultáneas.

En cuanto al crecimiento, las manzanas del Plan Cerdà demostrarían su capacidad de adaptación al encajar, sin mayores traumas, la inercia densa y congestiva que caracteriza tanto a la dinámica como a la cultura de la metrópoli. El continuo aumento de la profundidad de la edificación provocó que, del 50% de ocupación prescrito inicialmente, pronto se pasara al 70%, y posteriormente al 73.6%, con el 100% de ocupación en planta baja. Las zonas verdes previstas, pequeños injertos de naturaleza en el corazón de la metrópoli, caían así víctimas de un devorador deseo de artificialidad. Algo similar ocurría con respecto a la altura máxima permitida: de los 16 m iniciales se pasó a los 20, a los 23, y los 24.4 m, hasta encontrar el punto de equilibrio en el esquema com-

puesto por planta baja, más entresuelo, más seis plantas, más ático, más sobreático. Resultado de todo ello fue el bloque cerrado, compacto, denso y polifuncional que conocemos hoy en día.

Barcelona tardó más de un siglo en llenar de contenido estas manzanas, cien años de cambios absorbidos dentro de un mismo cuadrado achafanado que demostraba así su versatilidad y su enorme flexibilidad. La malla ortogonal del Plan Cerdà funcionó como una especie de estructura latente y constante, a partir de la cual eran posibles todas las variaciones imaginables. Ello nos confirma nuestra hipótesis de partida: la concentración de las estrategias de orden en el nivel superior de la ciudad permitió que aparecieran amplios espacios de libertad en los niveles inferiores de la misma.

Si este razonamiento es válido, es de suponer que el grado máximo de libertad se alcanzara en las parcelas donde, una vez absorbida por la manzana la inercia geométrica del sistema viario, el único residuo que quedaba ya de esta última era la línea de fachada. En este sentido, es muy significativo constatar el hecho de que, inicialmente, el plan del Ensanche dejara indefinida la trama diferencial de las viviendas, a lo que había que añadir la inexistencia de prescripciones tipológicas, y la inconcreción de las ordenanzas de la edificación. Este evidente desinterés demuestra que el papel de la vivienda era absolutamente indiferente en la ordenación de la ciudad.

En estas circunstancias de máxima libertad, las manzanas de Cerdà se fueron ocupando según un proceso aditivo que respondía a lógicas muy cotidianas: estructura de la propiedad, prácticas constructivas tradicionales, iluminación de los interiores. Bien es cierto que esta lógica recondujo la inicial libertad compositiva hacia una tipología predominante, la de los edificios de vivienda colectiva entre medianeras. Pero las excepciones se multiplicaron y en las manzanas también surgieron casas en hilera de baja densidad, viviendas unifamiliares aisladas, bloques en altura, etc.

Otra de las manifestaciones de la amplitud de márgenes existente en el Ensanche, apareció en las fachadas, cuya variedad convirtió a la malla ortogonal en un enorme laboratorio de estilos arquitectónicos. El eclecticismo era una manera de responder con flexibilidad a las exigencias siempre diversas y cambiantes de la metrópoli industrial. Pero no sólo se trataba de pragmatismo, la multiplicidad también respondía a la resistencia que oponía la burguesía barcelonesa ante un modelo urbano excesivamente igualitario, que tendía a generar una ciudad esencialmente homogénea e imposible de monumentalizar. Ello desató entre los propietarios un irreprimible deseo de diferenciación, que incitó a los arquitectos a inventar nuevas formas y lenguajes capaces de singularizar sus obras dentro del damero. Se disparaba así un proceso caracterizado por la competencia entre fachadas, proceso que dio lugar a que el inicial tejido homogéneo del Ensanche fuese

Manzana de la discordia, Barcelona.



convirtiéndose poco a poco en un mosaico de episodios arquitectónicos que tendían a aislarse del resto. El océano de homogeneidad se poblaba así de archipiélagos dispersos.

Esta dinámica de aislamiento también se reprodujo en el interior de los edificios, donde se seguía evocando el mismo deseo de individualidad y originalidad. A la crónica escasez de realidades imperante en la metrópoli, se respondía con la creación de reinos particulares, de mundos ideales y fantásticos siempre inexistentes e inextensibles, nuevas llamadas a la irrealidad que incitaban, una vez más, la creatividad, la tergiversación y, ante todo, el aislamiento. La vivienda se convertía así en una especie de parque temático, en un recinto cerrado y opaco dentro de cuyos límites se reproducía una realidad intensa y alternativa a la monótona cadencia de la trama ortogonal de la ciudad.

Resumiendo, las fachadas y los interiores del Ensanche dispararon una dinámica de libertad creativa, que tendía a la dispersión y al aislamiento. La inicial homogeneidad del esquema de Cerdà dio paso a una colección de fragmentos no complementarios, y tan sólo conectados entre sí por la malla ortogonal, que suspendía las tensiones y catalizaba las diferencias. Era así, de esta manera tolerante y relajada, como finalmente la trama viaria ejercía su papel de principal instrumento de ordenación de la ciudad.

Dos

El Plan Macià entroncaba con el Plan Cerdà, respetaba su trazado, y proponía ampliarlo reinterpretando su misma lógica geométrica: una cuadrícula ortogonal cuyas manzanas cuadradas, de 400 x 400 m de lado, surgían del agregado de 3 x 3 manzanas del Ensanche. Los resultados, sin embargo, no podían ser más divergentes.

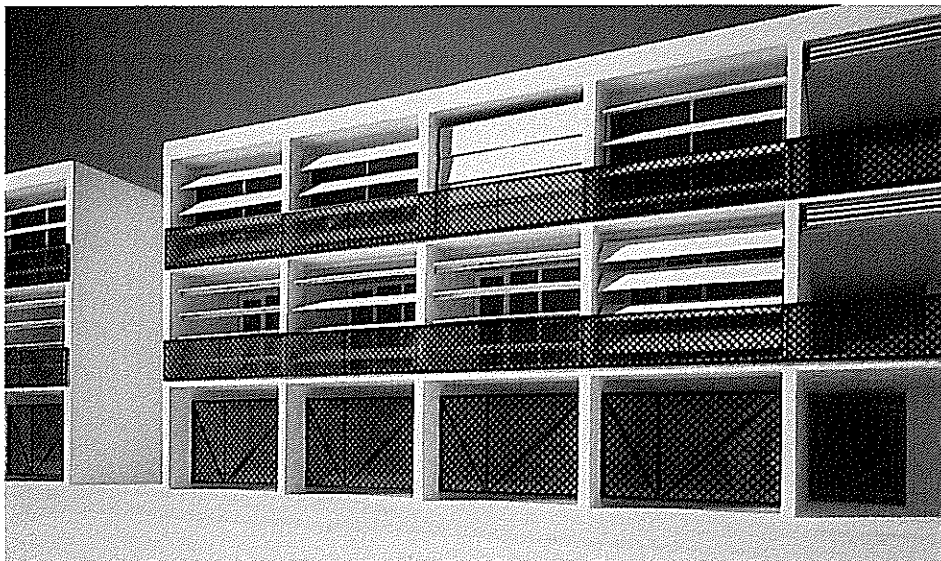
A diferencia del Plan Cerdà, las estrategias de orden del Plan Macià se aplicaban sobre un elemento urbano de escala mínima: la vivienda. La obsesión de la modernidad por este tema, por controlar y definir el módulo vivienda hasta sus más mínimos detalles, tenía mucho que ver con esta estrategia, ya que era a ella a la que se le confiaba la ordenación de todo el organismo urbano. Así, mientras que en el Plan Cerdà lo trascendental era la trama viaria, y manzanas y viviendas gozaban de altos grados de libertad, en el Plan Macià todo lo que estaba por encima del nivel mínimo marcado por la célula-vivienda debía, en teoría, ser relativamente secundario, ya que las estrategias de orden habían sido aplicadas y aseguradas en un nivel previo.

Pero esta supuesta libertad era más aparente que real, ya que la implacable lógica impuesta por la célula vivienda acabó por evidenciarse en todas las escalas. Ésta se convirtió en la unidad de medida que regulaba los elementos urbanos superiores: la superficie de la manzana dependía de los m² de zona verde por vivienda prescritos, el ancho del viario del número de coches por vivienda previstos. Igualmente ocurría con las superficies y ubicación de las zonas de aparcamiento y demás equipamientos.

Todo remitía finalmente a la referencia ineludible de la vivienda, que pasaba a ser la esencia de la ciudad. Su lógica de orden se expandía de una manera implacable y tremendamente eficaz, no dejando ningún espacio o resquicio urbano incontrolado.

Utilizaremos como fondo físico sobre el que sustentar estas ideas, al barrio residencial proyectado por Le Corbusier al norte de la Gran Vía para acoger a la población inmigrante, un barrio conocido por el lema "una casa, un árbol". La definición de la célula-vivienda mínima partía aquí de una estricta modulación. Sus dimensiones estrechas (4 m de ancho) y profundas (12 m de fondo) respondían a la proporción 1:3, la cual permitía un modo de agregación basado en una serie de viviendas transversales que hacían de fondo a otras tres dispuestas longitudinalmente. Como si se tratara de apilar el mayor número de contenedores en el mínimo espacio posible, a la célula-vivienda se le dotó de unas características dimensionales y formales que le permitían colonizar toda la ciudad.

En cada uno de estos contenedores estaban inscritas las dos premisas sobre las que se asentaba la nueva estrategia de orden urbano: homogeneidad y transparencia. La homogeneidad era



Plan Macià, "una casa, un árbol",
Le Corbusier.

consecuencia de la lógica de seriación subyacente tras la idea de la vivienda-contenedor de dimensiones universales. Estas fachadas continuas y repetitivas cobijaban unos interiores igualmente homogéneos, generados a partir de elementos seriados, prefabricados y encajables entre sí. La lógica de la modulación se expandía así por doquier, desactivando cualquier alternativa posible a este mundo único y modulado en partes complementarias.

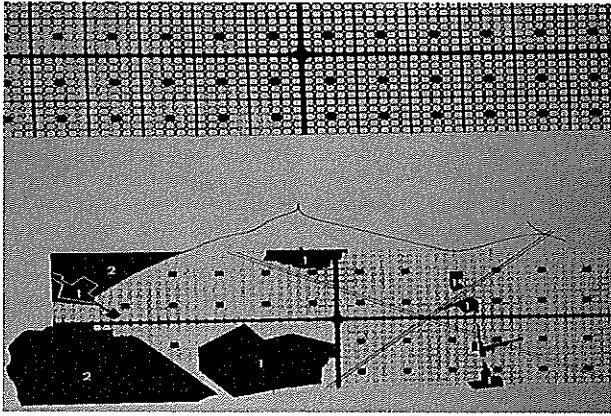
También la premisa de la transparencia iba en esta dirección. Las superficies acristaladas de estas fachadas proclamaban la idea de que, en un mundo absolutamente ordenado y controlado, no había ya nada que esconder. La transparencia excluía la ocupación del interior del edificio por fantasías irreales de dudosa moralidad y difícil modulación. El nuevo orden urbano reivindicaba honestidad y sinceridad, premisas que se oponían a la supuesta depravación y ocultismo propios del anterior orden burgués. Ni diferenciación, ni competitividad, ni aislamiento, ni fantasía, la homogeneidad del exterior y la transparencia del interior demostraban que, en las viviendas del Plan Macià, no existían márgenes de indefinición.

Pero tampoco existían en las manzanas. En el interior de estos cuadrados de 400 x 400 m de lado, se disponían seis conjuntos de viviendas agrupados según la lógica aditiva anteriormente descrita. La gran macromanzana se descomponía así en una parcelación aparentemente relajada y difusa, apreciación ésta que ya avisábamos que era más ficticia que real. El propio dictado "una casa, un árbol" evidencia que la célula-vivienda, la unidad de medida universal que regía incluso sobre la naturaleza, también regulaba las dimensiones y la disposición de las manzanas.

La intención era sustituir la jungla de Cerdà por una prístina alfombra verde que volvía a unificar todo lo que la homogeneidad y la transparencia ya había unificado. Sobre esta alfombra no era ya posible ningún tipo de contaminación, de ambigüedad o de preexistencia. La zonificación funcional evitaría la superposición espacial de actividades, la *tabula rasa* acabaría con las estructuras parcelarias preexistentes y con cualquier otro resto del pasado contradictorio con el nuevo orden universal. Por último, el "peligro" de la congestión quedaría conjurado con parámetros de densidad y ocupación previamente establecidos y posteriormente inamovibles, de manera que ninguna dinámica cambiante pudiera alterar la imagen cerrada y acabada de esta ciudad.

Tres

Todas estas reflexiones confirman nuestra hipótesis inicial: a pesar de las analogías formales, las estrategias de orden impuestas por Cerdà y Le Corbusier dieron lugar a modelos urbanos radicalmente diferentes. Pretendemos, en este tercer punto, analizar estos modelos centrándonos, no ya en los elementos que lo componían, sino en la forma en la que finalmente se articulaban.



Estructura vecinal del Ensanche de Barcelona, I. Cerdà.

Cerdà dividió su esquema geométrico en sectores, distritos y barrios, compuestos respectivamente por cuadrados de 20 x 20, 10 x 10, y 5 x 5 manzanas. A cada uno de ellos le asoció un determinado nivel de equipamiento, de manera que éstos quedaban homogéneamente repartidos por todo el tejido residencial. A la trama viaria se le superponía así otra trama de organización social, generando un sistema isótropo, policéntrico, y no jerárquico que convertía a la ciudad en una especie de piel porosa por la que se autorregulaba.

La ciudad del Plan Macià, en cambio, era un sistema perfectamente jerárquico de zonas especializadas funcionalmente: la "ciudad de los negocios", entre el casco histórico y el mar, como centro neurálgico de la metrópoli; el foro cívico, junto a la anterior, como centro espiritual de la comunidad urbana; sobre el Poble Nou y sobre el barrio de Sants, dos nuevas zonas de uso exclusivamente residencial; y en el Besòs y en Zona Franca, otras dos de uso industrial. Las principales arterias de comunicación, heredadas del Plan Cerdà, incidían ahora en el carácter jerárquico y estructurador de la propuesta: el Paralelo y la Meridiana reforzaban la centralidad de la "ciudad de los negocios", mientras que la Gran Vía conectaba y articulaba longitudinalmente las distintas zonas residenciales e industriales.

La imagen final era asimilable a la de una máquina compuesta por una serie de piezas conectadas entre sí por un engranaje. El centro motriz sería la "ciudad de los negocios", desde donde se controlaría y coordinaría la actividad productiva desarrollada en las áreas industriales del Besòs, Zona Franca y el puerto, mientras que el sistema viario garantizaría las conexiones remarcando la jerarquía general del sistema. En este esquema, la residencia ya no hacía de fondo a las distintas actividades, sino que, al igual que el trabajo, el ocio y la circulación, se convertía en una función pura, reclusa en un recinto especializado, autónomo y estrictamente delimitado, un recinto a yuxtaponer a los demás evitando siempre cualquier tipo de contaminación formal y funcional.

La destrucción de la calle-corredor seguía sumando diferencias con respecto al Plan Cerdà. El espacio urbano ya no era compartido equitativamente por peatones y vehículos, y el acerado dejaba de funcionar como la amplia antesala que prolongaba en la calle el espacio de la casa. En el esquema de Le Corbusier todo estaba perfectamente organizado, seleccionado y separado: las viviendas no se mezclaban con la calle, ni los seres humanos con las máquinas, éstas últimas compartimentadas además en lechos especializados según el tipo de vehículo. Ningún margen dejaba la ciudad-máquina de Le Corbusier a la superposición, al conflicto, a la interacción. Mientras que la trama ortogonal del Ensanche de Cerdà establecía una especie de balance entre lo fluido y lo ordenado donde la calle y la casa, el vehículo y el peatón, convivían, el Plan Macià trataba de imponer un orden total que no admitía ambigüedades.

Epílogo: la destrucción

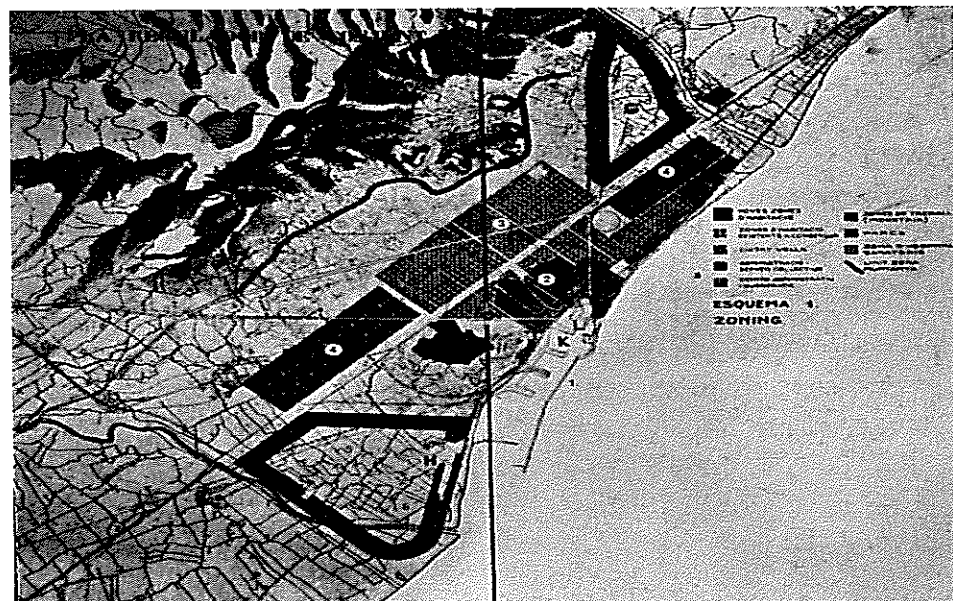
Cerdà y Le Corbusier partieron de utopías similares, centradas en la búsqueda de una sociedad nueva y más justa cuyas necesidades confiaban poder complacer por medio de la ciencia y de la técnica. Por ello su concepción del urbanismo implicaba a la economía, la política, la sociedad, la

ideología y la filosofía. Ambos demostraron tener una confianza ingenua en la ciudad como un sistema capaz de solucionar por sí solo todos los problemas de la sociedad en su traumática transición hacia el capitalismo industrial. Pero, como hemos visto, sobre esta base común se erigieron dos modelos de ciudad que diferían substancialmente.

Las claves de esta radical divergencia habría que buscarlas en el espacio temporal que separa a ambos personajes, y en la distinta percepción que tuvieron de la evolución del sistema económico. En 1859, la sociedad en que vivía Cerdà tan sólo contaba con una corta experiencia del capitalismo industrial, lo que explica su optimismo, su impulso y su enorme ingenuidad. Se trataba de una sociedad que acababa de asistir a la eclosión de una nueva ciudad, bien es cierto que llena de problemas, de injusticias y anarquía, pero jamás en la historia se había producido un proceso semejante en cuanto a dinamismo, crecimiento y progreso. El capitalismo industrial era el motor de todo ello. Del futuro, de la ciencia, de la industria tan sólo cabía esperar una sociedad y una metrópoli más justa, más sana y más libre, también la solución a los lógicos problemas generados por el primer impacto del sistema sobre una ciudad todavía adormecida y despistada.

De la ingenua confianza tecnicista de una sociedad necesariamente falta de perspectiva histórica surgió el tejido rico y variado del Ensanche barcelonés, un tejido que celebraba con optimismo y confianza las esencias más complejas, contradictorias y cambiantes de la condición metropolitana. Todo ello fue posible porque las estrategias de orden que Cerdà aplicó a la ciudad eran elásticas y parciales, admitían el cambio permanente porque no iban más allá del esquema viario, lo que, a la larga, garantizó la eficacia de un sistema que casi no tuvo que ser revisado durante más de cien años. En este orden relajado aún cabía lo maquínico, las actuaciones transgresoras de las reglas establecidas por el propio poder burgués, que encontraban en él numerosos resquicios incontrolados donde poder desplegarse.

Nada de ello era posible en el orden total impuesto por el Plan Macià. Tras él subyacía una actitud mucho más pesimista, una visión trágica del mundo que desconfiaba del vitalismo de la metrópoli. Y es que, setenta y tres años después de Cerdà, la experiencia que la generación de Le Corbusier tenía de la sociedad industrial era bien distinta. La fase liberal del primer capitalismo ya había sido superada, y el sistema se encontraba de lleno en su fase monopolista, caracterizada por la absoluta racionalización de los procesos productivos. En 1932 no cabía ya espacio alguno para la ingenuidad, y la modernidad encaraba resignadamente la lógica aplastante del poder económico. Por primera vez, arquitectos y urbanistas tenían consciencia de que esta lógica racional y productiva era ineludible, de que no eran posibles ya ni espacios de libertad, ni huidas a mundos más intensos, ni experiencias irracionales.



Plan Macià, zonificación funcional, Le Corbusier y GATCPAC.

Fruto de esta consciencia nació el pensamiento negativo, que hizo de fondo a la extraña relación que la modernidad mantuvo con los nuevos valores del capitalismo industrial. Por un lado, asumía que estos valores eran inevitables, y entendía que la misión del intelectual responsable era la de guiar a la sociedad en el irreversible proceso de racionalización en que se hallaba inmersa. Pero por otro lado, nunca llegó a superar la profunda desconfianza que sentía hacia ellos, a lo que suponían de desestabilización, de desarraigo, de deshumanización. La tarea de modernización se emprendía así sobre un mal disimulado fondo de desesperanza. Los intelectuales modernos intuían la violencia estructural que se escondía tras el nuevo orden económico, una violencia que tan sólo apuntaba en una dirección: hacia la destrucción.

Todos estos temores, presentimientos, intuiciones, y convicciones, inexistentes aún en la época de Cerdà, se hacen evidentes en el Plan Macià. Sus estrategias de orden total transponían a la metrópoli las pautas del proceso de racionalización ya implantado en la industria: modulación, seriación, economía de recursos, control absoluto, todo ello encaminado a conseguir el máximo de producción en el mínimo de tiempo. La ciudad moderna aceptaba resignadamente el papel meramente productivo que el capitalismo industrial le había asignado.

Pero la racionalización de la metrópoli no era más que un eslabón de un proceso mucho más general: la racionalización de la sociedad. Y es que, no sólo se trataba de producir "ciudad moderna", también había que producir "ciudadanos modernos". Éstos no podían ser ya los burgueses fantasiosos, hedonistas y decadentes que construyeron el Ensanche de Cerdà, cuerpos llenos de sentimientos, de deseos, de dolor, que no estaban dispuestos a renunciar a nada. Los "ciudadanos modernos" habrían de convertirse, según la terminología de Georg Simmel, en "individuos blasés", en seres capaces de interiorizar la lógica productiva del nuevo capitalismo y de habitar una metrópoli absolutamente racionalizada, una metrópoli homogénea, transparente, higiénica, y aséptica, donde la vida se reducía a lo más esencial: al espacio, el sol y la vegetación. Éste era el único consuelo que la modernidad podía ofrecer por el cúmulo de renunciaciones exigido a la nueva sociedad industrial. Tal como diría Rem Koolhaas, en una evidente *boutade*, "una vida reducida a nacer, morir y, entre medio, un periodo más o menos dilatado respirando". Banalidad y vacío cultural, la necesaria estela de destrucción dejada por el programa de racionalización moderno.

Finalmente, el Plan Macià no llegó a ejecutarse, y la destrucción de Barcelona se llevó a cabo por medios aún más expeditivos. Los polígonos de bloques de vivienda, que en las décadas siguientes inundaron la ciudad, revelan el triunfo definitivo de la desencantada ciudad de la producción sobre la ingenua ciudad de la creación.



Bombardeo de Barcelona, 1938.

Moderador: Carlos Sambricio

Gabriel Ruiz Cabrero, José Ángel Sanz Esquide,
Eduardo Mosquera Adell, Celestino García Braña y Carlos García Vázquez

CARLOS SAMBRICIO: Hay un tema común a muchos de los trabajos presentados que me ha resultado enormemente sugerente, y es cuánto, frente a una aparente modernidad, originalidad o ruptura en el tratamiento de la vivienda, prevalece, en realidad, una reflexión sobre la tradición. Recuerdo un texto que me impresionó, la tesis del sociólogo alemán Manheim, en el que plantea, a principios de siglo, la diferencia que existe entre la tradición y el pensamiento conservador. "Lo conservador" –dice– "es lo que surge en la Francia posterior a la Revolución Francesa, cuando José de Mestre, Taylorand y Chateaubriand teorizan contra los conceptos de libertad, igualdad y fraternidad". La tradición es algo radicalmente distinto, es algo que nos pertenece y que conlleva una larga reflexión. En este sentido, en las diapositivas que Gabriel Ruiz Cabrero presentaba sobre Muguruza y las casas de pescadores, o, por ejemplo, en tantas imágenes que Eduardo Mosquera mostraba sobre esas pequeñas propuestas en núcleos de colonización, o también en las referencias que planteaba José Ángel Sanz Esquide sobre el estudio de la arquitectura tradicional del caserío, creo que hay un tema interesante que es el de la no ruptura de la tradición o el de la tradición como punto de partida de una reflexión.

Otro punto de debate que también me ha atraído enormemente es el tema de Fonseca, que han planteado tanto Celestino García Braña como Eduardo Mosquera. En este país quién estudie la vivienda tiene que recordar que hubo un teórico de formación germánica, un camisa vieja y por lo tanto falangista, que al terminar la Guerra Civil tiene un enfrentamiento terrible con Bidagor por el que es apartado de los órganos de la dirección general de arquitectura, teniéndose que refugiar en el Instituto General de la Vivienda. Su labor junto a Federico Mayo desemboca en unas ordenanzas interesantes y en la formulación de un tipo de vivienda de 38 m², radicalmente distinta de las propuestas que se están planteando desde regiones devastadas o desde colonización. Se podría comentar qué eran las viviendas de Higuera en Hortaleza y cómo se entiende la problemática de los poblados de absorción y de los poblados dirigidos, o, incluso, el tema de Motrico

y en qué medida Luis Peña racionaliza la arquitectura popular, o, finalmente, hasta qué punto, el Coderch de la Casa Vicens está jugando sobre unas formas; yo creo que ahí se abren unos posibles temas de debate.

GABRIEL RUIZ CABRERO: Hablando de la tradición y ya que el tema central de nuestra conversación es la modernidad, a mí me gustaría abordar la discusión de una manera ligeramente distinta. Cogería los textos de Beaudelaire, ya que es él precisamente quién inventa el término *modernité*, palabra que nosotros traducimos por modernidad. En su artículo "Le peintre de la vie moderne" Beaudelaire dice que una obra de arte, para serlo plenamente, debe reunir dos conceptos: existe un valor eterno e invariable que debe poseer, al mismo tiempo que debe tener un valor relativo y circunstancial, interpretación del instante en el que la obra se produce. Sin este segundo elemento que actúa como envolvente *titillante, amusante, apéritive*, el primero sería un pastel indigerible. No se trata tanto de la tradición como de la condición eterna que la obra de arte tiene que tener. La modernidad, que se pone en marcha tardíamente en nuestro país, por la guerra y la presión ideológica de los políticos de la inmediata posguerra, se termina en los primeros años 60.

Carlos García Vázquez nos ha explicado divinamente las manzanas del Plan Cerdà en contraposición a las manzanas del Plan Macià. Dos edificios de 1966 que tuvieron, en los años 70, una enorme influencia en la escuela de Madrid son: el Edificio Urumea, una media manzana, y el edificio de la calle Basílica de Julio Cano. Simultáneamente, en Barcelona, tanto en la revista *2C* cuando trató el tema de Cerdà como en *Arquitecturas Bis* con la polémica entre Manuel de Solà-Morales y Robert Krier, se recupera la manzana como manera de hacer ciudad, como reacción contra esa modernidad que había defendido el bloque casi transparente de puro delgado. El tema de la manzana está hoy agotado. Vuelve a aparecer un nuevo esfuerzo por recuperar la modernidad. Determinados tópicos, entendidos como temas de conversación, son recurrentes. La modernidad responde activamente al

momento en que se vive, frente a otros momentos en los que se recuperan valores inmutables, esos caminos recorridos por los grandes maestros. Hay alternancias entre estos puntos que Beaudelaire describía como eternos e instantáneos.

JOSÉ ÁNGEL SANZ ESQUIDE: Yo veo la arquitectura del siglo XX de una manera diferente. La historia de la arquitectura tiene un periodo heroico que va de 1914 a 1929, al que sigue el Estilo Internacional con aquellas tres prescripciones de separar más el volumen, favorecer la asimetría frente a la simetría y eliminar la decoración. A través de Bruno Zevi, hay una recuperación de Frank Lloyd Wright y de la arquitectura orgánica, acompañada de la prolongación del Estilo Internacional. En un texto capital titulado "Creación arquitectónica y manierismo", pronunciado en Cuba en 1956, Josep Maria Sostres, la persona más culta y sensible que había en ese momento en España, plantea un tema muy recurrente en los años 50, "tras la muerte de los maestros" –dice– "los arquitectos empiezan a trabajar a la manera de". En 1959 muere Wright, en 1965 Mies van der Rohe. "Cuando mueren los maestros" –dice Alejandro de la Sota– "nos queda la honrosa orfandad". Los arquitectos, a partir de los años 60, se adaptan a las condiciones, introducen la complejidad.

En respuesta a lo planteado por Carlos Sambricio respecto a la tradición, diría que no es lo mismo utilizar el caserío que plantearse la arquitectura vernácula o contextual. No creo que sea casual que, en las viviendas de Matosinhos, un arquitecto tan sensible como Álvaro Siza sea, por un lado, deudor de la experiencia de Fernando Távora y de Le Corbusier, trabajando a la manera de, y, por otro, sea sensible a lo popular o vernáculo. Arthur Drexler, en una exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York, a través de fotografías y no de planos, explica esos mecanismos de transformación, entre los que está la exageración de lo vernáculo, de la estructura y del concepto de jaula; en definitiva, la exageración de toda una serie de cuestiones que estaban presentes en el periodo heroico de la arquitectura moderna.

CARLOS GARCÍA VÁZQUEZ: Trasladar formas pictóricas a formas arquitectónicas es efectivamente difícil. Sin embargo, lo que ha hecho Gabriel Ruiz Cabrero no ha sido trasladar formas sino sensibilidades. En relación con la ciudad, el Expresionismo tiene algo de esa sensibilidad optimista, palpante, que celebra lo urbano y lo metropolitano y que, además, coincide con la ciudad de Cerdà que hemos visto hoy. El informalismo norteamericano, en cambio, tiene mucho que ver con lo que es la ciudad actual, la ciudad sin centro, sin formas y sin jerarquía. La manzana es esa expresión de lo denso y de lo congestivo, de una ciudad que no tiene miedo y que se celebra a sí misma en sus esencias más urbanas y palpitantes.

El diluir la ciudad en el verde, el quitar congestividad y evitar la altura, tan propios de la ciudad de la primera modernidad, evidencian una sensibilidad del pánico, del miedo hacia el fenómeno del capitalismo industrial que demostró ser un fenómeno enormemente agresivo y que condujo a la destrucción de la Segunda Guerra Mundial. A partir de aquí la modernidad da marcha atrás. La destrucción permite la implantación del hecho moderno, pero lo hace con esas reticencias, ese miedo y ese paso atrás hacia aquello de lo que hablaba Carlos Sambricio: recuperar la tradición y lo que no es exactamente industrial. Hoy en día, ni la manzana, ni la alfombra verde de la modernidad tienen cabida. En los años 70, ya era patético ver como las periferias enormemente agresivas de las grandes metrópolis se iban colonizando con modelos urbanos típicos de una sociedad, la del siglo XIX, absolutamente distinta y mucho más ingenua. Nuestro bagaje urbanístico actual, que hemos heredado de la modernidad, es obsoleto. Es un bagaje que constriñe, que tiende a controlar enormemente la ciudad y que es inútil frente a dinámicas incontrolables como son las que existen hoy en día.

EDUARDO MOSQUERA: La modernidad se produce de forma condicionada y no desde las pautas marcadas por los grandes maestros. Debemos acostumbrarnos a evaluar la modernidad a partir de las transformaciones reales y valorar en qué medida estas han sido operativas. Nuestras historias de la arquitectura son forzosamente inmaduras, la modernidad ha demostrado ser más multifacética de lo que aparentaba, por lo que me parecen enriquecedoras aproximaciones como la que ha planteado Gabriel Ruiz Cabrero.

CELESTINO GARCÍA BRAÑA: Volviendo al tema de modernidad y tradición, nadie debe confundir la modernidad con un mero lenguaje, como tampoco creo que nadie confunde, a estas alturas, tradición con conservadurismo. Todos los arquitectos heroicos del Movimiento Moderno, tanto Le Corbusier como Mies van der Rohe, como, en otras geografías, Frank Lloyd Wright, defendían a ultranza la arquitectura de la era de la máquina, es decir, asumían con toda profundidad el nuevo cambio que se había producido. La modernidad en términos de arquitectura probablemente sea, como decía Wright, la nueva herramienta que es la máquina, pero al mismo tiempo todos recordamos las afirmaciones de estos arquitectos en torno a la valoración de la arquitectura popular. Ninguno de ellos rechaza la arquitectura popular sino que la asume como una gran lección permanente. Si entendemos las razones profundas de la memoria, la tradición es absolutamente indispensable y, si modernidad es responder a los cambios reales que la sociedad está demandando en cada momento, de la modernidad no se puede prescindir. Es una dicotomía absurda, son dos conceptos

absolutamente ligados. Lo que ocurre es que según las circunstancias, el polo, la atención y el acento basculan. Sin embargo, en la tradición –y utilizo conscientemente la palabra– de la arquitectura del Movimiento Moderno, máquina y reconocimiento del valor de la lección permanente de la arquitectura popular son absolutamente insalvables e inseparables. Es verdad que la ciudad ha escapado constantemente al control de la arquitectura. ¿Dónde puede estar hoy una posible solución a los problemas? Probablemente en el reconocimiento del carácter del lugar, en la necesidad de construcción de la ciudad como un paisaje, un paisaje artificial pero con todas las connotaciones del paisaje, y, probablemente, en aquello que Kenneth Frampton, no hace mucho y precisamente en un seminario de DOCOMOMO, decía de la megaforma urbana como vía para dotar de orden a la ciudad y, al mismo tiempo, con posibilidades de que lo cotidiano, lo pequeño y la memoria individual tengan cabida.

GABRIEL RUIZ CABRERO: Quisiera seguir hablando de las relaciones entre las artes. En cada momento, los artistas y los seres humanos tienen en común una determinada sensibilidad, de la misma manera que tienen en común unos determinados tópicos culturales, pero también es verdad que las relaciones entre los artistas plásticos y los arquitectos varían a lo largo de los años. Es como si los artistas plásticos y los arquitectos se moviesen en unas sinusoides que algunas veces coinciden y en otros momentos se separan. En el periodo de tiempo que yo he intentado recorrer, que va de los 40 hasta los primeros 60, hay un tópico aceptado por todos que es el tema de integración de las artes. Arquitectos como Fernández del Amo, Fisac o Sáenz de Oiza incorporan artistas plásticos en sus obras, con la ilusión de la integración de las artes. Alrededor de 1953, los artistas plásticos empiezan a reclamar la autonomía de las artes. Si hasta ese momento Oteiza tiene que colocar sus esculturas en un paramento que le preparan Fisac o Sáenz de Oiza, a partir de entonces lo que Carlos Saura quiere es que le den una habitación blanca y vacía para colocar su cuadro, ya que éste tiene tal potencia formal que excluye la competencia de cualquier otro arte.

MIEMBRO DEL PÚBLICO (XAVIER DE ANDA ALANÍS): No creo que exista una sensibilidad ni un espíritu de la época. Pueden haber similitudes a nivel compositivo, pero ambas disciplinas tienen caminos muy diferentes a la hora de manifestarse.

JOSÉ ÁNGEL SANZ ESQUIDE: Me resulta difícil hacer una traslación tan directa como la que ha hecho Gabriel Ruiz Cabrero entre las artes plásticas y la arquitectura, aunque se den algunos casos de arquitectos que, como Le Corbusier o de Juan Navarro Baldeweg, se adentran en diferentes campos para experimentar sus ideas.

CARLOS GARCÍA VÁZQUEZ: Si no queremos ser una profesión absolutamente marginal respecto a la dinámica económica y social existente hoy en día, no debemos olvidar que el papel del arquitecto excede la problemática de la relación entre las artes y la arquitectura. Las vías de penetración del arquitecto hoy en día no son la pintura sino la asimilación y control de las estrategias económicas que definen tanto nuestras ciudades como nuestras arquitecturas.

MIEMBRO DEL PÚBLICO (JORGE FRANCISCO LIERNUR): Creo que es interesante que se haya planteado la vivienda como tema central del Seminario ya que, en muchos países, el tema de la vivienda sigue siendo un tema a resolver, como lo fue en los años 20.

GABRIEL RUIZ CABRERO: Querría referirme al tema de la ciudad que, desde el público, nos estáis hechando en cara que no tratemos. En estos momentos tenemos la sensación de que no sabemos cómo va a ser la ciudad del futuro. La ciudad estudiada por el libro de Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, ¿no se va a dispersar? La ciudad seguramente ya no es el territorio que pisamos.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: Hay fases y desfases de unas ciudades respecto a otras y no se puede generalizar sobre el futuro de las ciudades. En Venecia ya no se habla de la ciudad de Rossi, se habla de la ciudad difusa, y esto se traslada miméticamente en otros lugares, de una manera a veces errónea. Ocurre lo mismo con las densidades relativas que se aplican en Holanda desde hace años y de las que aquí se está empezando a hablar.

CARLOS SAMBRICIO: Es bueno que se pida a la mesa que reflexione y que aclare, que exista la pasión del debate y es bueno que comentemos qué es el problema de la vivienda y qué es el problema de la ciudad, qué es la casa de alquiler, el bloque, la *mitcaserne*, qué es vivienda económica, qué ha sido la casa barata, qué es debate sobre el bloque, qué es la política de acceso a la vivienda, qué es la gestión de la ciudad, cuál ha sido la discusión sobre la normalización en la casa barata, qué ha sido la prefabricación, cuál es el debate de los cinco puntos.

Cualquiera de estos puntos nos llevarían al gran debate general que es el problema de la vivienda, pero es obvio que es absurdo pedir que en cinco comunicaciones se hablen los grandes temas. Estamos intentando crear un poso, es evidente que a cada uno de nosotros nos interesa una parte del fondo, de lo que quede, por lo tanto creo que si estamos empezando estamos en el buen camino.

**Vivienda y espacio público en la arquitectura
del Movimiento Moderno**

Xavier Costa

**La casa: paisaje doméstico y proyecto.
Moderno, circunstancia portuguesa, manifiesto portuense - cultura
de la ciudad, señales de la arquitectura**

Manuel Mendes

Vivienda y espacio público: dos ejemplos en Lisboa y Funchal

José Manuel Fernandes

Arte y función en los espacios públicos y privados:

Le Corbusier *versus* Sitte

Ángel Isac

La Vivienda Altrove: Alberto Sartoris y Luis Cabrera en Canarias

Juan Manuel Palerm Salazar

Los poblados de colonización: una oportunidad para el acuerdo

Ramón Pico Valimaña

Debate

**Xavier Costa, Manuel Mendes, José Manuel Fernandes,
Ángel Isac, Juan Manuel Palerm Salazar y Ramón Pico Valimaña**

Vivienda y espacio público en la arquitectura del Movimiento Moderno

La Segunda Guerra Mundial precipitó cambios decisivos en la trayectoria del Movimiento Moderno. Por un lado, propició la transferencia del centro de gravedad de la actividad cultural desde Europa a Norteamérica; por otro, una renovada atención al espacio público por encima de la residencia y la domesticidad. Si los primeros Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna se habían dedicado de modo prioritario a examinar el problema de la vivienda, a partir de los años 40 la ciudad y el espacio urbano habían de constituir los nuevos ejes de debate en el marco de los CIAM y de otros foros de influencia internacional.

El interés por la vivienda característico de los arquitectos de vanguardia de los años 20 y 30 conllevó un decidido desinterés por el diseño del espacio público. Los artículos sobre el diseño de ciudades que Le Corbusier publicó en *L'Esprit Nouveau*, y en 1925 reunió bajo el título de *Urbanisme*, describen un modelo de ciudad en el que se han eliminado calles, plazas, y otros elementos tradicionales de espacio urbano en favor de un sistema viario que, al servicio del automóvil, se independizan de otros elementos públicos. Las áreas abiertas de uso público se unifican en un solo y continuo *tapis vert*, un jardín que se desliza ininterrumpidamente por debajo de los bloques habitados, las autopistas y los equipamientos. La supresión de los espacios públicos y de sus usos convencionales, es decir, vinculados a la ceremonialidad propia de toda actividad pública, impone un nuevo orden sobre la ciudad que ya no proviene de los pequeños ritos cotidianos de la urbanidad. Se trata de una ordenación que se basa en la visualidad y que deriva de la tradición del jardín occidental. En la lógica de Le Corbusier, parece que la supresión de lo público es precisa para satisfacer las nuevas exigencias higiénicas y de saneamiento de lo privado. La exposición del habitáculo a una vasta y verde amplitud, bien soleada y ventilada, ha de permitir eliminar la insalubridad, que se percibe como el más urgente problema heredado de la ciudad tradicional.

Esta ciudad articulada como paisaje y basada en la gratificación visual de sus usuarios tendrá una versión más radical en el proyecto del Plan Obus para Argel. Aquí la ciudad se convierte en una estructura lineal de proporciones insólitas, que serpentea frente a la costa argelina y cuya cubierta no es sino la autopista que inspira el proyecto. En el Plan Obus, los *redents* o bloques en greca de la *ville radieuse* parecen haberse rectificado y hecho flexibles para mejor adaptarse a la orografía de la región. La ciudad se disuelve como agrupación para devenir una línea de paisaje, para convertirse en un puro frente desde el que contemplar el vasto panorama del horizonte abierto. Quizá ningún otro proyecto de este periodo ilustre tan claramente la radical supresión de todo espacio público que propone el primer urbanismo de Le Corbusier.

El proyecto de Argel coincide en el tiempo con la elaboración del Plan Macià para Barcelona, en el que Le Corbusier colabora con el GATCPAC, un plan que también contempla una supresión equivalente de espacio público, a la vez que propone una versión de ciudad lineal para la llamada Ciudad de Reposo, que discurre también paralela al frente marítimo de Gavà y Castelldefels. El urbanismo de Le Corbusier se desarrolla en paralelo a extensas investigaciones sobre la vivienda, a menudo dictadas por el deseo de cuantificar y normalizar sus elementos. Los trabajos de Ernst May y la cultura del *Existenzminimum* de base ergonomista culminarán en el CIAM de Frankfurt de 1929, dedicado a la vivienda.

La supresión de lo público

La evidente ausencia de interés o debate en torno a la problemática del espacio urbano puede explicarse por varios motivos. En primer lugar, toda consideración del espacio público conlleva inevitablemente una reflexión sobre la condición monumental de la arquitectura, es decir, sobre sus contenidos relativos a la memoria y al sentido alegórico. Estas eran precisamente cuestiones que la arquitectura del Movimiento Moderno deseaba urgentemente borrar de su quehacer –mientras que la vivienda se prestaba más, quizá por la metáfora de la *machine à habiter*, a ser descompuesta en partes estandarizables y que pudiesen despojarse de todo contenido que no fuese la lógica económica y la eficiencia de diseño y construcción.

En segundo lugar, hablar de espacio público en los años 20 y 30 llevaba inexorablemente a considerar el trabajo de Camillo Sitte y de sus seguidores. La más influyente publicación de Sitte, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, se publicó en Viena en 1889, y en ella Sitte describe y cataloga espacios urbanos históricos de varias ciudades europeas. *Der Städte-Bau* ofrece un estudio sistemático que establece tipos y modelos de espacio público, que se interesa especialmente por su "artisticidad". Sitte aborda la ciudad como si se tratase de una coreografía de plazas, calles y monumentos compuesta colectivamente a lo largo de los siglos. El efectivo recurso gráfico de esquematizar los diversos espacios invierte la habitual relación fondo-figura entre espacio urbano y volúmenes construidos. En los esquemas de Sitte, es el espacio público el que adquiere el protagonismo, recortándose contra las masas de edificios. La difusión europea de este tratado se facilitó con, entre otras, la traducción francesa de Camille Martin, aparecida en 1902 con el título de *L'art de bâtir les villes*, y con la castellana de Emilio Canosa, *La Construcción de ciudades según principios artísticos*, de 1925.⁽¹⁾

Desde la visión del Movimiento Moderno, Sitte y por extensión toda preocupación por el espacio público eran sospechosos de apoyarse en una actitud romántica, poco menos que pintoresquista, hacia la ciudad. Los referentes medievales del texto de Sitte delataban su pertenencia al gusto del siglo XIX. De manera tajante, Sigfried Giedion lo definió en *Space, Time, and Architecture* como "una especie de trovador que lanzaba en vano sus tonadas medievales contra el ruido de la industria moderna". Le Corbusier, que en su juventud se había interesado por Sitte e incluso había iniciado un proyecto de publicación, *La construction des villes*, inspirado en la versión francesa de Martin, en *Urbanisme* ridiculizó las composiciones irregulares por las que se interesaba Sitte como propias de la espacialidad de los caminos rurales –*la leçon de l'âne*– en vez de propiciar la rectilínea geometría humana.⁽²⁾

La difusión de la obra de Sitte tuvo un vehículo particularmente eficaz en el tratado de diseño urbano *The American Vitruvius: An Architects' Handbook of Civic Art*, publicado por Werner Hegemann y Elbert Peets en Nueva York, en 1922. Hegemann, arquitecto y teórico formado en Alemania, fue responsable de trasladar a Norteamérica las ideas de Sitte y de la cultura centroeuropea del diseño urbano. Pero a diferencia del medievalismo de Sitte, Hegemann expresaba una clara preferencia por los referentes clásicos y clasicistas, lo que le permitió comunicarse mejor con el gusto *beaux arts* predominante en la arquitectura norteamericana de estos años, aún influenciada por el *City Beautiful Movement*, que dictaba desde el cambio de siglo las maneras de componer las áreas más monumentales de la ciudad. La versión americana del Movimiento Moderno no aceptó el modelo de ciudad y de urbanismo de Hegemann por aparecer, al igual que el *beaux arts*, como una importación de origen claramente europeo. Más adelante veremos cómo Mumford o Wright abogan por una espacialidad urbana americanista –*la Usonian City* de Wright– entendida como una expansión paisajística en permanente transformación.⁽³⁾

Resulta elocuente que la recuperación que se hizo en la década de los 70 de las propuestas de Sitte supusiera la descalificación definitiva del urbanismo del primer Movimiento Moderno. En 1975, la publicación *Stadtraum*, de Rob Krier, proponía una catalogación de espacios urbanos e incluso un grafismo que era una clara actualización del *Der Städte-Bau* de Sitte. Inmerso en la cultura de los años 70, el texto de Krier unía ya el interés por el espacio público a la recuperación de formas históricas en arquitectura.

1. Camillo Sitte, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Viena, 1889. Para más información sobre las ediciones del texto y sus traducciones véase la introducción de George Collins y Christiane Crasemann Collins en la reedición del tratado: *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning*, Nueva York, 1986; versión castellana, Barcelona, 1980.

2. H. Allen Brooks, "Jeanneret and Sitte: Le Corbusier's Earliest Ideas on Urban Design", en H. Searing, *In Search of Modern Architecture: A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*, Nueva York, 1982, pp. 278-297. Ver también el artículo de Ignasi de Solà-Morales, "Espace public: Nouveaux espaces dans la ville moderne", en *Le Corbusier, Une encyclopédie*, París, 1987.

3. Ver texto de los Collins como introducción a otros autores, en especial Hegemann, que contribuyeron a la difusión de las ideas del *Der Städte-Bau*. Ver también los textos introductorios de Alan Plattus y Christiane Crasemann Collins en la reedición de Hegemann, Nueva York, 1988 y de Ignasi de Solà-Morales en la versión castellana, Barcelona, 1993.

La nueva monumentalidad

El éxodo de artistas e intelectuales europeos hacia América durante los años 30 y 40 supone una inflexión decisiva en el curso de la cultura de este siglo. El exilio propicia también un encuentro entre dos tradiciones distintas, la europea y la norteamericana, una diferencia especialmente acentuada en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo. Tras construir con Luis Lacasa el Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937, Josep Lluís Sert permanece en París hasta que decide exiliarse a Nueva York dos años más tarde. En 1943 redacta junto a Fernand Léger y Sigfried Giedion el polémico manifiesto *Nine Points on Monumentality*, resultado de un encargo simultáneo de tres artículos a sus autores por parte de la asociación American Abstract Artists –de la que Léger era miembro– que se acabaron publicando como "The Need for a New Monumentality" (Giedion), "The Human Scale in City Planning" (Sert) y "Modern Architecture and Color" (Léger).⁴ Además de los respectivos textos, los tres autores decidieron condensar sus opiniones en un texto conciso, del que emergió el citado manifiesto.

Los nueve puntos se inician con la cita de una canción popular francesa: "*Que donneriez vous ma belle / Pour revoir votre mari? / Je donnerai Versailles, / Paris et Saint Denis / Les tours de Notre Dame / Et le clocher de mon pays*". A partir de este reconocimiento de la componente afectiva, de un afecto colectivo y compartido, que está presente en la relación con los lugares y las ciudades, el manifiesto aboga por la arquitectura como memoria, como expresión cultural colectiva, pública. Reconociendo que la arquitectura del Movimiento Moderno se había dedicado sobre todo a la vivienda colectiva y a edificios públicos, como escuelas y hospitales, el texto reclama una atención nueva a los elementos que han de aportar la ligazón entre estas aportaciones aisladas, los monumentos. "Los cambios producidos durante la posguerra en la estructura económica de las naciones pueden afectar a la organización de la vida colectiva en la ciudad, un aspecto que ha sido prácticamente dejado de lado hasta nuestros días". La arquitectura del espacio público se presenta como fruto de la colaboración entre urbanistas, arquitectos y artistas, y aunque el manifiesto sólo esboza intenciones imprecisas, parece apuntarse a un modelo de monumentalismo basado en estructuras ligeras y efímeras, más propias de los soportes publicitarios que de referentes tradicionales.⁵

Lo provocativo de los nueve puntos responde al estado de opinión de aquellos años, en los que las recientes iconografías arquitectónicas de la Italia y la Alemania de los años 30 remitían a un sentido de la monumentalidad en las antípodas del Movimiento Moderno. En el contexto norteamericano, Lewis Mumford se había pronunciado en *The Culture of Cities*, de 1938, en la misma línea que Frank Lloyd Wright, reclamando una cultura urbana basada en el cambio constante, en el nomadismo y en el abandono de toda monumentalidad: "La noción de un monumento moderno es realmente contradictoria: si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser monumento". También para el Wright de *When Democracy Builds*, el nuevo urbanismo adquiriría una dimensión paisajística y agrícola en los proyectos de Broadacre y de ciudad usoniana. La "nueva escala de la descentralización", como la denomina Wright, resulta inevitablemente en la pérdida de todo espacio público convencional.⁶

El corazón de la ciudad

Unos años más tarde, en 1951, el octavo CIAM abordaba de manera monográfica el problema del espacio público. Con Sert como secretario, el Congreso adoptó el lema de "The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life", un título en el que la metáfora corporal del "corazón de la ciudad" aludía a la semanticidad múltiple de lo urbano por excelencia –lo central, lo vital, lo afectivo, lo que es irreductible a imperativos de eficiencia.

La publicación del congreso la introduce un texto de Sert, "Centres of Community Life", que comienza con una cita de Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas* define el "espacio cívico" de la manera siguiente:

"La urbe o polis empieza siendo un hueco: el foro, el ágora, y todo lo demás son pretextos para asegurar este hueco, para

4. La publicación de la American Abstract Artists no llegó a materializarse, y los artículos aparecieron separadamente como "The Need for a New Monumentality" (Giedion), "The Human Scale in City Planning" (Sert) en el libro de Paul Zucker, *New Architecture and City Planning, A Symposium*, Nueva York, 1944 y el artículo de Léger como "Modern Architecture and Color" en *American Abstract Artists*, Nueva York, 1946.

5. El texto de los nueve puntos está recogido en el catálogo *Sert: Arquitecto en Nueva York*, Xavier Costa y Guido Hartray, eds., Barcelona, 1997. Para mayor información sobre la historia del manifiesto, ver el artículo de Joan Ockman, "Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad" en *Sert: Arquitecto en Nueva York*.

6. Ver "The Death of the Monument" en *The Culture of Cities*, Nueva York, 1970, p. 438. Ver la compilación de escritos sobre la ciudad de Wright, *The Living City*, Nueva York, 1958, en los que se incluye "When Democracy Builds", de 1945.

delimitar su contorno. La polis no es sólo un conjunto de casas habitables, sino un lugar de encuentro para los ciudadanos, un espacio acotado para funciones públicas. La urbe no está construida, como la cabaña o el domus, para cobijarse de la intemperie y propagar la especie, que son menesteres privados y familiares, sino para discutir sobre la cosa pública."⁷⁾

Sert detecta que la ciudad moderna sufre un proceso de disgregación, de "periferalización" suburbana que debería invertirse. El texto desarrolla y amplía las nociones que ya estaban presentes en los nueve puntos, reiterando la necesaria colaboración con el arte contemporáneo y la necesidad de incorporar los formatos y la visualidad propios de la publicidad.

En esta posición se adivina no sólo la aportación de los trabajos de Giedion sobre historia urbana, sino también el texto de Sert publicado en 1942, *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, their Analysis, their Solutions*, compilación de los debates del cuarto y quinto CIAM. Como ya había hecho en AC, la revista del GATEPAC, también en *Can Our Cities Survive?* Sert demuestra su interés por utilizar la fotografía y el grafismo de manera contundente, para asegurar un efectivo apoyo visual de sus argumentos. La cubierta fue diseñada por Herbert Bayer como superposición de imágenes que relacionaba una red de autopistas a una lata de sardinas. De modo similar, a lo largo del texto, Sert incorpora continuamente imágenes fotográficas, fotomontajes e ilustraciones.

Esta utilización sorprendente de materiales fotográficos reaparece en "Centres of Community Life". Sert muestra agrupaciones de gente en el Rockefeller Center de Nueva York, celebraciones en Piccadilly Circus, o manifestaciones en Trafalgar Square. Otras fotografías centran la atención en corros humanos en la milanesa Plaza del Duomo, en los Campos Elíseos de París, o frente a San Marcos. De manera inesperada, una publicación de arquitectura muestra espacios densamente poblados, e incluso parece interesarse por los patrones de movimiento y de agrupación de sus usuarios. El corazón de la ciudad, por tanto, lo constituyen también sus propios habitantes. Inmediatamente después, en 1953, Alison y Peter Smithson proponían la conocida cuadrícula para el CIAM de Aix-en-Provence, en la que vuelven a aparecer las imágenes fotográficas del espacio urbano en uso –en este caso, niños jugando a rayuela– y una inequívoca vindicación de la calle como elemento intermedio entre la vivienda y la ciudad.

El interés de Sert por el espacio público tiene diversas expresiones en el conjunto de proyectos que realizó entre 1943 y 1956 para ciudades latinoamericanas. Desde la oficina de Town Planning Associates, Sert y Paul Wiener elaboraron planes para Cidade dos Motores en Brasil, Lima y Chimbote en Perú, Medellín, Tumaco y Bogotá en Colombia, Maracaibo y Puerto Ordaz en Venezuela, y La Habana en Cuba. En la mayor parte de estos planes se descubre la decidida voluntad de incorporar un "centro cívico" o espacio público centralizante que articule estas ciudades, algunas de ellas de nueva creación. A estas mismas preocupaciones dará difusión Sert desde su posición académica en la escuela de Harvard (GSD) y también desde su práctica profesional, que consolidará una vez establecido en Massachusetts.

El trabajo de Sert sobre el espacio público durante los años 40 y 50 es síntoma de una profunda revisión de algunas cuestiones clave para el Movimiento Moderno, y que resultan del nuevo protagonismo que ha cobrado el debate sobre la ciudad. Esta preocupación por el espacio público como lugar de encuentro, como lugar donde la comunidad se representa a sí misma en sus facetas más ceremoniales y más lúdicas, parece anticipar ideas como las expuestas por Aldo van Eyck al final del Congreso de Otterloo, en 1959, por los escritos coetáneos de Constant sobre la ciudad como lugar del "juego" (en el sentido antropológico de Huizinga), y al gran caudal de reflexiones sobre la condición histórica y cultural del fenómeno urbano que se producirán durante los años siguientes.

Sí en el Movimiento Moderno se puede percibir una oscilación que va desde unas preocupaciones iniciales centradas en la vivienda, desde una posición europea caracterizada por el análisis

7. Josep Lluís Sert, "Centres of Community Life", en J. L. Sert, J. Tyrwhitt y E. N. Rogers, *The Heart of the City*, Londres, 1952.

8. Ver la introducción de Joan Ockman en la antología de textos *Architecture Culture 1943-1968*, Nueva York, 1993.

y la cuantificación, hacia una atención desde Norteamérica por la problemática menos aprehensible de lo público, esta oscilación también puede interpretarse como un movimiento que va desde el ímpetu formativo al autodisolutivo. Por tanto, no es exagerado afirmar, como hace Joan Ockman en su estudio sobre el periodo 1943-1968,⁸⁾ que con los nueve puntos de Sert, Giedion y Léger –es decir, con la reintroducción del problema del espacio público en el debate arquitectónico– se inicia un lento pero ya irreversible proceso de desmantelamiento de la cultura que había alimentado al Movimiento Moderno.

La casa: paisaje doméstico y proyecto. (moderno, circunstancia portuguesa, manifiesto portuense, cultura de la ciudad, señales de la arquitectura)*

Introducción

"La consistencia, la fuerza, la coherencia de nuestro sentimiento de *identidad* están mezcladas con la vivencia de un espacio-tiempo propio, homogeneizado por la lengua, por la historia, por la cultura, por la religión en cuanto *habitus* sociológico, por su propia marginalidad en el contexto europeo, su apariencia de *isla* sin serlo. Pero, quizás, aún más por la presencia y permanencia *físicas*, al alcance de los ojos y de las manos, por decirlo de alguna manera, de una *estructura social* extremadamente arcaica, en otras palabras, de un arraigamiento profundo en el pasado. Portugal es un tejido histórico-social de malla cerrada, una aldea de todos, una familia con ocho o más siglos de cohabitación, un árbol genealógico común que no consiente en su seno, o consiente mal, la diferenciación que provoca *indiferencia*, la irrupción de un vivir *individual* autónomo, que sólo el nacimiento y la gran proliferación de la ciudad burguesa instituyeron. Esa es nuestra identidad orgánica, sin distancia interior, social o cultural posible, excepción hecha de casos *pagados* muy caros por sus actores emigrados del interior o de sí mismos".

(Eduardo Lourenço, "Identidade e Memória",
en *Nós e a Europa, ou as duas razões*, Lisboa, 1988)

*El presente texto integra materia del proyecto de investigación en curso en el ámbito del trabajo de tesis doctoral con el tema "La casa: morfologías, trayectorias, metamorfosis de Oporto". En el aislamiento de Oporto, la construcción teórica y metodológica se va realizando a la sombra de referencias estructurantes de la cultura disciplinar: B. Fortier, K. Lynch, E. Rogers; G. Carlo Argan, J.-L. Cohen, A. Colquhoun, M. Eleb, V. Gregotti, J. Gubler, E. Mosquera, M. Mostafavi, D. Leatherbarrow, L. Quaroni, B. Secchi, Ignasi de Solà-Morales, A. Terranova, G. Teyssot; y de la cultura portuguesa - E. Lourenço, B. S. Santos, F. Távora.

Europa y el Atlántico son dos polos estructuradores del proceso histórico: de la construcción de la identidad y del sistema cultural portugueses y, desde 1917,⁽¹⁾ la primera de forma concreta y el segundo de manera abstracta, dibujan estatutos y movimientos de la modernidad en un horizonte *local y plural*. "Con sus límites de tierra y mar y falta de ciudad", "de sol fácil en vez de hierro difícil",⁽²⁾ la condición portuguesa *localiza* el rastro de lo moderno en la cultura de la ciudad -paisaje y casa, cambio y conservación- como *elogio a lo doméstico*: medida de tiempo y espacio, "fenómeno de desentendimiento de las ideas del exterior en nombre de algo que le es propio, o de ninguna cosa".⁽³⁾

Señal desvinculado de la *vanguardia* del acontecimiento, señal de un tiempo dominado por el ascenso político de vocación centralista y antidemocrática, conservadurismo ideológico y restauración tradicionalista, estancamiento científico y oscurantismo cultural, sugerencia duradera de alejamiento del mundo o fijación nostálgica, estado permanente de no contemporaneidad, atraviesa la situación portuguesa. Proceso generado en un círculo semi-periférico, tradicional y moderno, *orden y organización, representación y función* están presentes en la significación de la acción y materias arquitectónicas.

"En este nuestro tiempo de vertiginosas transformaciones", "el presente se desintegró bastante, perdió unidad y coherencia", escribe Keil do Amaral. Y continúa: "vivimos en diferentes épocas simultáneamente, lo que no facilita las cosas. Hay demasiados presentes que no caminan en paralelo. El nuestro, lisboeta, está sensiblemente retrasado en relación al tiempo europeo, aún así está muy adelantado al presente de los demás lugares portuguesas. Y es indispensable ayudar al tiempo portugués a caminar más rápido, lado a lado y cautelosamente, para que atenuemos los

1. Año de lanzamiento de la revista modernista *Portugal Futurista*, dirigida por el pintor Almada Negreiros.

2. José-Augusto França, "Sudoeste-Europa-Portugal", *(In)definições de Cultura*, Editorial Presença, Lisboa, 1997.

3. José-Augusto França, "O Caso Mental Português", *Ibid.*

inconvenientes de esta marcha en columna dispersa, excesivamente larga, con los de la vanguardia ya en la segunda mitad del siglo XX, ocupándose de la energía nuclear, de pequeños rascacielos y de "auto-silos"; con los de retaguardia aún arrastrándose a través del siglo XVIII, al ritmo de carros de bueyes, en el que acumularon el complejo bagaje cultural y socioeconómico de un pasado que no desean, o del cual no logran, separarse".⁽⁴⁾

La expresión de Keil "marcha en columna dispersa" describe motivos e insistencias que mueve la arquitectura portuguesa en los últimos cuarenta años: 1) la dimensión histórica de "lo nuevo" y la diseminación formalista del "estilo moderno" –el problema de lo artificial, de la originalidad y del final de la imitación; 2) el operacionismo del hecho arquitectónico, ya no como "la lucha dramática y a veces titánica del hombre contra la naturaleza, la gravedad y la inercia, a la manera de un Miguelangelo o de un Neuman", pero sí a través de "la inquietud del hombre por su propio destino –crear es resolver de forma poética un problema práctico de la sociedad"⁽⁵⁾ –los problemas de lo artístico, de la inspiración y de la técnica; de lo espiritual y lo material; 3) la determinación exacta no solamente del "valor de la tradición", sino sobre todo, de la realidad de una tradición o de un carácter que sean propios y peculiares de nuestro país",⁽⁶⁾ de manera que evidencie "la continua búsqueda de una exacta relación entre la obra y la vida"⁽⁷⁾ –el problema de autenticidad y armonía; 4) la pérdida del mundo en transformación y las visiones utópicas del horizonte mental del proyectista –el problema del nuevo habitar y la finalidad de la *casa del hombre*. Y en la síntesis y en el centro de todas las reflexiones se manifiesta el problema de la identidad: la inseminación de conceptos nuevos y otras culturas en lo hacer local, las nuevas formas de vida y los modelos urbanos del "nuevo" –"cómo debería ser la verdadera arquitectura portuguesa"⁽⁸⁾ para "traducir el hombre portugués en la multiplicidad de sus relaciones" y de "éstas con el mundo", para identificar el alma común y el valor del tiempo en sus relaciones.⁽⁹⁾

Como si fuera inmune a la tempestad de la historia, la arquitectura portuguesa evolucionó desconforme frente a las fechas canónicas del diagrama moderno. En la casi absurda inocencia de su estatuto entre compañeros europeos, se hace impura o heterodoxa frente a lo que convencionalmente se acepta como arquitecturas del Movimiento Moderno. No sólo porque es miope relativamente al gesto transformador, pero también porque, en sus confabulaciones sobre nacionalidad, tradición o "nuevo", la exaltación autista y folclorizante de su realidad la ha colocado al margen de la modernidad establecida y fuera del ámbito de sus críticas frontales.

Tabú de un ritual de circunstancia y/o deshecho de una repetición disfrazada, el legado de este moderno *periférico y local*, en el ámbito de la ciudad y de la vivienda, resultó un encuentro problemático entre la obra de excepción y la obra de sedimentación: la vivienda en Honório de Lima, de 1940 o la Casa de las Marinhas, de 1954, ambas de Viana de Lima, la vivienda en Antero de Qental de Celestino Castro, de 1948, o la vivienda en Arrábida de Anahory, de 1960; la unidad residencial de Alvalade de Sanches, Athouguia, Laginha, Figueiredo, Celestino, Cid, Esteves, Segurado, de los años 50, o los conjuntos residenciales en Infante Santo de Gandra, Manta, Pessoa, de 1952 y en el campo de Lima de J. Loureiro y L. Pádua, de 1959.

Se ha asociado algunas veces convicciones apresuradas o alejamientos forzados, así mismo ha registrado la atracción: por los nuevos modelos urbanos como en el plan de la Costa da Caparica de Cassiano Branco, de 1930, en el de la Ciudad Satélite nº3 - Luanda de Vieira da Costa, de 1948, o de la zona del Hospital Escolar de A. Losa, de 1953; por las nuevas convenciones de la relación entre público y doméstico, como en el conjunto residencial en Funchal de C. Ramos, de 1931, o en el "inmueble-villa" en Sá da Bandeira de Viana de Lima, de 1943, o de Olivais de Lobato, Sommer, Falcão, de 1955, y Botelho, de 1959; por los programas de vivienda-célula y los dominios domésticos nuevos como en el edificio Ouro de M. Bonito, de 1950, y en el bloque de las Águas Livres de T. Pereira y Costa Cabral, de 1953, o conjuntos residenciales Olivais II y III de T. Pereira, Freitas y Portas, de 1960 y 1964; por el reconocimiento paisajístico de la ciudad histórica como en el plan general de rehabilitación del Barredo de F. Távora, de 1969; por el gran parque urbano

4. Francisco Keil do Amaral, Introducción, *Lisboa. Uma cidade em transformação*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1969.

5. Manuel Tainha, "A VII Exposição Geral de Artes Plásticas", *Arquitectura* nº 48, Lisboa, agosto 1953.

6. Fernando Távora, *Diário*, Oporto, 30 de agosto de 1949.

7. Fernando Távora, "O Porto e a Arquitectura Moderna", *Panorama* 2ª edición, nº 4, Lisboa, 1952.

8. Editorial, *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação* 4ª edición, nº 3-4., Lisboa, abril 1953.

9. Fernando Távora, "Para um Urbanismo e uma Arquitectura Portuguesa", *O Comércio do Porto*, Oporto, 25 de mayo de 1953.

Casa de las Marinhas, 1954,
Alfredo de Viana de Lima.



público, higienista y lúdico como el parque de Monsanto y el jardín del Campo Grande de Keil do Amaral de los años 40, o el parque de la Quinta da Conceição de F. Távora, de 1956.

Ejercicio de soledad, pragmáticamente ajeno al ansia transparente y en movimiento del espacio arquitectónico centro-europeo, tal legado ha resultado obra de sentido común: "modernizar no significa negar todo lo que no sea actual o no esté en boga, con la pretensión de que el progreso sea continuo e irreversible"⁽¹⁰⁾. "Modernizar es la necesidad de establecer relaciones armoniosas con un mundo en constante evolución y a su mismo ritmo –una actitud vital de coherencia".⁽¹⁰⁾ "En la conexión del hecho creativo con los procesos de conocimiento de la realidad", la práctica de la arquitectura se ha investido un esbozo para la autonomía del conocimiento disciplinar, solamente una maduración artística que caso por caso "no se produce sin una relación eficaz y operativa con la realidad que interpreta":⁽¹¹⁾ el conjunto residencial de Restelo de Chorão Ramalho, de 1951; el conjunto residencial en Ramalde de F. Távora, de 1956; el edificio de viviendas de Conceição Silva, de 1957; o el conjunto residencial en Peniche de V. Figueiredo, de 1961.

La comunicación será estructurada a través de tres presupuestos.

El primero considerará que este "moderno" periférico o local se ha conformado más como *contaminación de la circunstancia* que *invención de circunstancia* –en la circunstancia portuguesa el paisaje moderno se ha caracterizado más evocativo que emancipador, más complaciente que democrático. Espera o movimiento de un horizonte sofocado o complejo, la confirmación de esa modernidad es algo que ocurre por la validación del realismo pragmático de las soluciones o simulacros experimentales que la sedimentan: una práctica artística en que lo episódico es sustituido por lo global, lo figurativo por lo abstracto, lo epidérmico por lo volumétrico, lo contextual por lo geográfico y lo antropológico.

El segundo insistirá en que la iniciativa de ese moderno periférico para un nuevo modelo urbano ha hecho de la forma y del diseño un paisaje de señales triviales en el proceso de la urbanización. Agitación anacrónica de un estado del pasado, la *vivienda* se ostenta frente al espacio público. Éste, a pesar de haber sido concebido como elemento práctico de diseño, ha servido principalmente a la expresión de las piezas de la envolvente privada: el lugar público se ha confundido con la calle en su continuidad adyacente con el suelo y la doble lateralidad. Valorizada la calle tradicional⁽¹²⁾ como patrón casi exclusivo de la configuración del dominio público, la anatomía urbana se ha concentrado en un repertorio limitado de formas y figuras del espacio público. Y el nuevo sistema arquitectónico y urbano, inmerso en una casuística de gestión y tiempos, remitido para márgenes de finalidad elemental –accesibilidad, circulación y distribución– raramente se ha inves-

10. Francisco Keil do Amaral, "Sobre Edifícios de Outros Tempos e a Nossa Condição Especial de Lisboa", Lisboa. *Uma cidade em transformação*, op. cit.

11. Nuno Portas, "A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal", *Arquitectura*, 1959.

12. Siguiendo conceptos expuestos por William Ellis en *La Estructura Especial de las Calles*.

tido con sentido de arte urbano o significado del proyecto de suelo, paisaje de oportunidad lúdica o espacio abierto, es decir, como lugar de cualidad pública y cívica.

Admitida la *modernidad (es)forzada* que caracteriza el caso-proceso portugués, el tercer presupuesto evolucionará en el sentido de valorizar la solidaridad cultural, la categoría o sensibilidad artística que identificaron la plataforma portuense, exponiéndola en una investigación cómplice con señales de la memoria de la modernidad –ahí se reconocerá un *territorio* y un *cuerpo* cuya acción-programa ha instruido y liberado el proyecto moderno como *expresión-efecto de manifiesto*. Coexistencia operativa entre paisaje doméstico y proyecto moderno, más que vínculo poético o teorización de fundación disciplinar, el *efecto de manifiesto* ha recurrido o se ha argumentado como interiorización de un "moderno" hecho como: ideal de ciudad soñado en la imposibilidad-sustitución de una práctica urbana efectiva; actitud estética y convención formal recordadas en el hacer arquitectónico como variación, modalidad o manera estilística: la casa de pavimentos en Malheiro Dias de Viana de Lima, de 1942; los edificios de vivienda plurifamiliar en Boavista y João de Deus, de A. Losa y C. Barbosa, de 1945 y A. Ricca, de 1948; los edificios de pavimentos en Fernandes Tomás de J. Peneda, de 1936, el bloque de viviendas en Gomes da Costa de Pereira da Costa, de 1953, o el conjunto de edificios de pavimentos del grupo ARS, de 1936; las viviendas unifamiliares en Guerra Junqueiro de Fernandes Sá y Jorge Viana, de 1934-1936. Entre la *solidez* de una tradición y un "nuevo" decorativo, la acción ha demostrado poco impulso para la utopía, para el proyecto no realizable o la práctica teórica: si los proyectos se han quedado en el papel ha sido por mala coyuntura y no por voluntad teórica de los autores.

1. Circunstancia portuguesa

a. "El estilo dinamista del Régimen y su insistencia patológica en el movimiento de las fuentes y carreteras, y la promoción de fontaneros y catedrales, son la máscara de una inmovilidad esencial".⁽¹³⁾ "Durante treinta años, con mano nocturna y diurna, inyecté en la Nación dosis cada vez más elevadas de conformismo social, político, pedagógico, religioso, potenciando al máximo los defectos de nuestro ser colectivo. A eso llamaba hacer obra de 'nacionalismo'. Acomodarse en la Nación, explorar la ingenuidad, el orgullo, la vanidad estúpida, el imperialismo banal."⁽¹³⁾ "Lo que existe de pasión positiva en el Régimen se debe a esa 'vocación' de Salazar como salvador, no de la Nación, como imagina de forma ilusoria, pero de un estilo arcaico de existencia que él confunde, por educación o por incapacidad dialéctica, con las exigencias de la vida portuguesa. El salazarismo no nació de la nada. Expresa, o expresó, de manera excelente, los intereses y las ideas de una parte de la nación, aquella eterna parte de un pueblo a quien el conformismo aprovecha porque es incapaz de renovación y de esperanza".⁽¹³⁾

La oposición ideológica-cultural al régimen nunca se presentó (con excepción de un contexto de lucha de expresión clandestina) como obviamente marxista, y aún así no se tornó pública, sólo siendo vista por algún "argus" más vigilante en el campo de los diversos medios de comunicación de masas. Es el carácter obscurantista, la prepotencia de clase o la glosa romancesca de la multiforme miseria del pueblo portugués que sirven de blanco o justifican una lenta pero implacable erosión del espíritu burgués provincial del salazarismo, sin alterarle la buena consciencia cultural o política.⁽¹⁴⁾

"Portugal se tornó una especie de *aldeia* orgullosamente feliz en su marginalidad, en su diferencia. Las estrategias del inconsciente para no sumergirse en la realidad siempre son las mismas. El Portugal de Salazar fue una especie de equilibrio, precario en sí, pero largamente cultivado, entre la modernización exterior y la ruralización espiritual, sin que pudiera evitar que la primera destruyera, en la raíz, las condiciones de perpetuidad de la segunda".⁽¹⁵⁾ "Concretamente, el salazarismo fue el alto precio que una nación agraria desfasada en relación al sistema occidental al cual pertenece, tuvo que pagar para ascender al nivel de nación en vías de industrialización. Reflejo de ese proceso y coronándolo, la emigración en masa de nuestros campesinos constituirá la simbólica y dura expresión final".⁽¹⁴⁾

13. Eduardo Lourenço, "A Nova República Deve Nascer Adulta" (1959), *O Fascínio Nunca Existiu*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1976.

14. Eduardo Lourenço, "Psicanálise Mítica do Destino Português" (1978), *O Labirinto da Saudade*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1988.

15. Eduardo Lourenço, "Portugal-Identidade e Imagem" (1987), *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, IN-Casa da Moeda, Lisboa, 1988.

16. Eduardo Lourenço, "Identidade e Memória. O Caso Português" (1984), *Ibid.*

17. António Ferro, "Nós (Manifesto Literario), 1921", *Os Modernistas Portugueses. Escritos, proclamações e manifestos*, volumen 1, Textos Universais sd, Oporto.

18. António Ferro, *Museu de Arte Popular*, Edições SNI, Lisboa, 1948. El autor aún comentaría: "En el arte como en la vida, no me acuerdo quien lo dice, siempre se es hijo de alguien. Ingenuos son, por lo tanto, repito, aquellos que en nombre de un arte sin patria, se libertan del clima de su arte nacional para se naturalizaren, sin dar por eso, en esta o en aquella corriente que tiene siempre en la base el genio nacional de este o de aquel pueblo".

19. En 1948, en el Congreso Nacional de Arquitectura, la segunda generación moderna acepta discutir "La Arquitectura en el Plan Nacional" para concordar y aceptar la *razón artificial del nuevo*: "la casa colectiva, la construcción multifamiliar en altura como mejor solución para las múltiples necesidades de la población"; "las 'islas' insalubres sean sustituidas por 'unidades de vivienda' dentro de dos modelos del urbanismo moderno"; "el estudio de los problemas del urbanismo y de la edificación enfrenten objetivamente los principios expresos en la *Carta de Atenas*, en estrecho contacto con las realidades nacionales"; "para la solución del problema de la vivienda adoptar la normalización de elementos-tipo y fomentar industrias para su producción en larga escala".

20. Generación constituida por arquitectos nacidos cerca de 1910, más exactamente entre 1905 y 1917, que empiezan la práctica profesional en el inicio de los años 30 y comienzan a poseer obra significativa a partir de 1937.

21. Alfredo Coelho Magalhães, "A Arquitectura de Hoje Tem de Ser uma Arquitectura Viva. A Crise da Habitação", *Arte*, suplemento de *A Tarde* n° 6, Oporto, 7 de julio de 1945.

22. Francisco Costa, "A Arquitectura Moderna. Por Uma Arquitectura Própria", *Arquitectura* n° 20, Lisboa, agosto-septiembre 1931.

23. Primera generación moderna, constituida por arquitectos que nacieron cerca de 1897, más exactamente entre 1890 y 1904, que inician la práctica profesional entre 1920-1924 y comienzan a poseer obra importante en el fin de la década.

24. Enunciado formulado como negación del texto de Adolf Behn *A Arquitectura Funcional*, de 1923.

25. José António Bandeirinha, *Quinas Vivas*, FAUP publicações, Oporto, 1996.

26. Fernando Rosas, "Salazar e o Salazarismo: um Caso de Longevidade Política", *Salazar e o Salazarismo*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1989.

Por lo tanto, "cuando se nace en una comunidad de ese tipo, el peligro no es perder la *identidad*, sino confundir su particularidad con la universalidad, o de no ser capaz, sólo en la superficie de abrirse y dialogar con el *otro*, o de manera narcisista, imaginarnos como si fuéramos el *centro del mundo*, creando una especie de universo de referencias autistas, donde naufraga nuestro sentimiento de realidad y de complejidad del mundo".⁽¹⁵⁾

"Europa es, a la vez, el modelo que debe ser imitado y nuestra desesperación por la distancia que nos separa".⁽¹⁶⁾ Y qué Europa: ¿la del nacionalismo autoritario o la del "nuevo" maniqueísta?

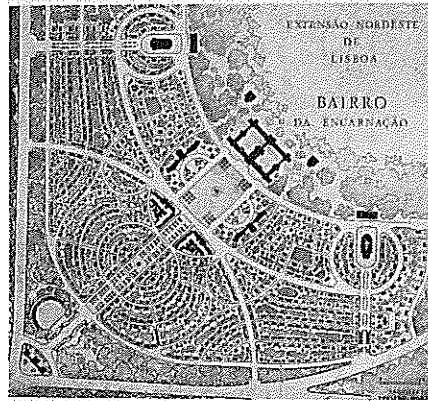
b. En 1921, António Ferro exaltaba "huele a difuntos en Portugal": "el pasado no existe, es una calumnia". Y, panfletario, reclamaba "ser de hoy, ser hoy!!!"... "Somos la Hora!". Rebelde y revolucionario proclamaba los derechos del Hombre destrinando a Dios, y decía "¡en cada uno de nosotros existe el mundo todo! ¡Que nuestros gritos sean aeroplanos en el espacio..."⁽¹⁷⁾

En 1948, el mismo António Ferro, como Secretario Nacional de la Información de Salazar, se dirigía contra lo que clasificaba "esos falsos modernos, más *políticos* que artistas" que, "en nombre de un falso espíritu moderno, desnacionalizado" rompen todo lo que es la "raíz de nuestro arte" y así vienen combatiendo lo que llaman "con ironía primaria, el *portuguesismo*, el *manierismo*, el *pintoresco fácil*".⁽¹⁸⁾ Pero en 1948,⁽¹⁹⁾ la segunda generación moderna⁽²⁰⁾ establecía, definitivamente, fronteras y *posiciones*: la vocación y la autonomía del campo experimental del arquitecto se expresaba por el sistema convencional de lo *nuevo*; la pluralidad de la invención local pasaba por las conquistas de las libertades democráticas para resolver problemas de enseñanza y profesión, de ciudad y vivienda –de sociedad; la función social de la arquitectura ya era estética– "la más bella obra arquitectónica es la que ordena el problema de alojamiento del hombre en condiciones humanas".⁽²¹⁾

"Hacer el moderno sí, pero el moderno característico de nuestro paisaje, de nuestro sentimiento y vivir"⁽²²⁾ ha provocado una configuración de texturas antagónicas e inspiraciones disonantes en el hacer la ciudad, a la vivienda y sus programas: 1) el modo portugués de los aglomerados urbanos y de la vivienda portuguesa: el crecimiento de la ciudad y las formas de vivienda, la concentración o dispersión urbana –la urbanización-extensión de ciudad, barrio de viviendas o barrios de bloques de viviendas; 2) ciudad-jardín o ciudad parque, ciudad monumental o la ciudad histórica; 3) vivienda baja y vivienda alta, vivienda aislada o entre medianeras, unifamiliar o plurifamiliar; 4) dispositivos de lo doméstico, espacios de transición y espacio público –la terraza, el jardín, el patio; 5) célula y vivienda mínima, dispositivos de asociación y unidad mínima de agregación. En 1917, en su "Ultimátum Futurista a las generaciones del siglo XX", el pintor Almada Negreiros había anunciado que era necesario crear "la patria portuguesa del siglo XX". Entre los arquitectos de esa generación, el llamamiento a la casa común no se ha potenciado como un *gesto heroico* en la representación colectiva de un nuevo tiempo de la nación. Lejos de la realidad metropolitana y del universo mecánico, "lo moderno" de esa *generación de compromiso*⁽²³⁾ no se ha generado como un sistema estético a elevar de una forma experimental y aventurera en la práctica creativa de la arquitectura. Ha sido una generación que, circunstancialmente, ha producido obras delicadas en la prospección útil de las nuevas convenciones de invención formal, en el dominio del vocabulario del lenguaje de lo (proto)moderno, sobre todo sus componentes art déco, de tendencia clásica o monumental. Pero pronto ha puesto a la deriva la dimensión estética y artística y la dimensión técnica de la "nueva ciencia" en la evocación patética de una arqueología festiva y decorativa del *orden*: no más la forma de la realidad, o no más espacio modelado, o no más casas –pero sí fachadas.⁽²⁴⁾

"Concebido como un paraíso bucólico, encabezado por una capital, guía del imperio",⁽²⁵⁾ la verdad es que en ese *mundo portugués* falta la transformación de los modos de producción y de la estructura social de producción, falta la transformación de las fuerzas productivas y de las industrias. Estructurada por la "conservación e incluso por la reproducción de un mundo de cosas económica y socialmente pequeñas",⁽²⁶⁾ la realidad portuguesa es como "un vasto 'pantano' econó-

mico y social que funcionará históricamente, siempre neutralizado por el régimen, ya sea a nivel político y económico, a nivel cultural o de las mentalidades, como importante factor de disminución de los conflictos sociales, del radicalismo en general, de la ruptura, incluso de cambio; un terreno típico de las soluciones conservadoras, del 'orden', del 'vivir habitualmente', paradigma de la *pax salazarista*: "creer-obedecer-servir".⁽²⁷⁾ Ese mundo portugués se mantiene debido al "arte de los equilibrios" de su tutor "para construir y recons-



Plan General del Barrio de Encarnação, 1948, Paulino Montês.

truir equilibrios fundamentales del régimen de acuerdo con las circunstancias históricas y en el sentido de asegurar su durabilidad".⁽²⁸⁾ "Apoyado en las fuertes influencias que mantienen en la máquina del Estado, especialmente en los dominios de la ideología, de las fuerzas armadas o de la policía", "un mundo nacionalista-pasadista-antindustrializante-ruralista-ultra conservador-católico será el más importante apoyo de la defensa de la inmutabilidad del régimen".⁽²⁹⁾

La tutela ideológica y el orden político se han fortalecido en contra de la actualización de las formas de vivir, encontrando en "la fuerte migración urbana, el bajo nivel cultural, el sentido cívico atrofiado, el reducido respeto por uno mismo, por el próximo y por las instituciones"⁽²⁸⁾ el caldo útil para la ampliación de una tradición ciudadana marcada por condicionantes rurales; para la ausencia de relaciones y costumbres urbanos que, el no progresar de los años 50, iba asumiendo el carácter de los nuevos paisajes urbanos: la superpoblación del centro original o la densificación de la ciudad histórica, la ocupación de los vacíos urbanos o la expansión urbana y el desorden de la periferia. Por arrastre, hechos que han bloqueado cualquier estrategia para el desarrollo de la creación contemporánea, a saber, la renovación de los presupuestos culturales a partir de los que se construye el paisaje urbano y se proyecta la arquitectura.

Asimismo, los años 30 y 40 hicieron posible que el Estado Nuevo estableciera reglamentos y elementos de diseño para la higienización y salubridad de la vivienda⁽²⁹⁾ y el régimen de propiedad horizontal, de 1948; e instrumentos legislativos y administrativos para una política relacionada con la organización del espacio urbano (1934, 1944, 1946) —planes, suelo, obras públicas y vivienda— que han permitido la evolución del control de las tareas de urbanización y de los programas de vivienda-, hasta entonces dominados por particulares.

Los planes de urbanización han sido concebidos como planes-imagen que se ocupaban "de la ordenación de calles y edificios, de jardines y parques, de la relación volumétrica entre las construcciones",⁽³⁰⁾ "de la protección estética, del carácter arquitectónico, pintoresco e histórico de las ciudades, de la higiene, seguridad y comodidad de sus habitantes",⁽³¹⁾ "buscando a un modelo físico que pudiese diseñarse de forma idéntica al de un edificio",⁽³⁰⁾ de reducida flexibilidad durante la realización; a partir de 1954, estos planes de urbanización fueron sustituidos por "planes de gestión, que en la época se ha restringido a la zonificación y al reglamento".⁽³⁰⁾

La década de los 40 determinó una poderosa dinámica de producción de planes —de urbanización, el control de la transformación del territorio;⁽³²⁾ de regularización, la reforma del aglomerado existente;⁽³²⁾ de embellecimiento, la mejora del espacio público;⁽³²⁾ de extensión, expansión de la ciudad en dirección a los terrenos vacíos de la periferia⁽³²⁾— unidos en cinco tendencias: el modelo artístico de influencia germánica (Raul Lino), el modelo de ciudad-jardín de origen francés (De Groer, P. Montês, F. Costa), el modelo racionalista de origen clasicista-monumentalista (G. Muzio, Lima Franco, M. Resende, A. Garret), el modelo racionalista de inspiración modernista (C. Branco, C. Ramos) y el modelo del racionalismo funcionalista (A. Losa, Viana de Lima). Para la operatividad de estos, y sobre todo para la validación de modelos urbanos alternativos, "la condición esencial es que abandonemos, de una vez por todas, las ideas —tan vulgarizadas entre las llamadas clases cultas—

27. João Amaral, "Alocução aos Legionários", *Boletim de la LP*, Lisboa, 1941.

28. N. Teotónio Pereira, M. Costa Martins, *Habitación Económica e Reajustamento Social*, Comunicación al 1º Congreso Nacional de Arquitectura, Lisboa, 1948.

29. Reglamentos del hormigón armado (1935), de instalaciones eléctricas (1939), de suministro de agua (1943), de tuberías de alcantarillados (1946), de las edificaciones urbanas (1951).

30. Margarida Souza Lobo, *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*, FAUP publicações, Oporto, 1995.

31. Artículo 14 del Decreto-Ley 24802 de 1934.

32. Conforme teorización de Paulino Montês, *A Estética de Lisboa*, 1935.

33. Luís Oliveira Martins, *A Arquitectura de Hoje e as Suas Relações com o Urbanismo*, Comunicación al 1º Congreso Nacional de Arquitectura. Lisboa, 1948.

34. "Política de suelos (expropiación, cobro de un encargo de más-valía, enajenación de suelo municipal)", según Carlos N. Silva, *A Urbanística do Estado Novo (1926-1959): nem nacional, nem fascista*.

de que hacer arquitectura es 'dibujar' alzados, y urbanizar es alargar calles, decorar plazas, trazar hipotéticos barrios de expansión y destacar el valor 'pintoresco' de los monumentos históricos".⁽³³⁾

La emergencia de una estrategia del estado para el espacio urbano ha tenido como resultado una política de suelos⁽³⁴⁾ para fomentar el municipio como gran propietario agrario.⁽³⁵⁾ A pesar de que se ha intentado simplificar el proceso de expropiaciones en favor del dominio público, en el terreno los operadores más agresivos continuarán siendo particulares o asociaciones privadas. Y el proceso de urbanización, incluso con la nueva propuesta de reglamentos, ha permanecido en manos de "parceladores" privados que han realizado la parte esencial de la construcción de viviendas, mientras que la gestión del estado ha centralizado la política urbana, aplicadas por instancias progresivamente más tecnocráticas.

La ideología y la reglamentación del programa de viviendas sociales (1933, 1938, 1943, 1945) –viviendas unifamiliares aisladas que obedecen al principio de mestizaje social en la constitución de los barrios–⁽³⁶⁾ no logró establecer los modelos plurifamiliares hasta la década de los 50 por razones económicas de coste de terrenos, por la fuerza del mercado y la renovación del parque inmobiliario.

La conservación de las estructuras de la ciudad tradicional en un tejido urbano compuesto de continuidades o de sus simulacros ha artificializado la estabilidad morfológica y arquitectónica de la ciudad histórica: la exigencia de organización funcional de la ciudad, la renovación tecnológica y de un código icónico, la arquitectura como utopía capaz de unificar y permitir el cambio de vida y ser la conductora de la convivencia civil, no han provocado rupturas que pudiesen sumarse al compromiso del debate de la arquitectura moderna.

La carencia de tradición de un pensamiento moderno y su reflejo en la conceptualización del oficio han forzado a la valorización de lo ideológico y ético, y adormecido la argumentación y el conocimiento disciplinar como brazos útiles para una práctica de resistencia. Se construye considerando hipótesis, generalmente arbitrarias y traducidas en fórmulas rígidas, partiendo de estudios apresurados y de análisis insuficientes. En 1949, el Estudio Preliminar e Urbanización para la Villa Nueva de Gaia fue el primer proyecto estudiado según la idea de "ciudad radiosa" –zonificación rigurosamente unifuncional, crecimiento ilimitado por asociación de unidades de vivienda y con densidades muy elevadas.⁽³⁷⁾ El Avalade (años 40-50) ha sido la expresión del enfrentamiento productivo entre los mitos del *orden* y de la *organización*; los Olivais (años 50-60) han sido el *deshecho*⁽³⁸⁾ de un Movimiento Moderno que se va dando cuenta que "en cierto punto, en cierto lugar, en el centro de su propia medula ideológica está golpeado de muerte".⁽⁴⁰⁾ "La maduración artística no se produce sin una relación eficaz y operativa con la realidad que interpreta".⁽⁴¹⁾ el espíritu moderno es expresión de 'libertad' en la medida en que *el corazón no recibe ordenes*, en la medida en que la vivencia emotiva, la convicción fuerte, la movilización de todo nuestro sentir es la última resistencia a un dictamen, el arte representa la máxima unión de un hombre consigo mismo, como representa lo máximo, lo absoluto de nuestra presencia en el mundo".⁽⁴²⁾

35. Política cuya eficacia y extensión casi se limita a la ciudad de Lisboa.

36. "Nada de colmenas, de promiscuidades y densidad elevada; viviendas unifamiliares con sus calles y transportes accesibles; pequeños centros comerciales, zonas verdes, reservas de aire y ubicación de los aglomerados sin una diferenciación exagerada". Nogueira Soares, Director de los Servicios de Urbanización de la Cámara Municipal de Oporto, *Alguns Rudimentos de Urbanização*, 1945.

37. "La situación que se nos ofrece en Portugal hoy es esta: la arquitectura así como el urbanismo, enferman sobretodo por la ausencia de una base sólida, es decir, de principios doctrinarios actuales", op.cit nota 33.

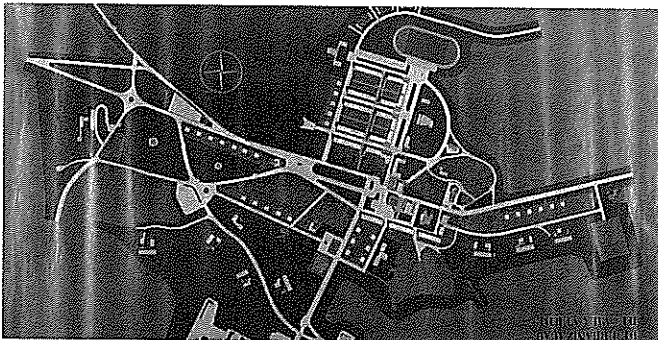
38. Elaborado entre 1944-1949 por Arménio Losa y Bonfim Barreiros.

39. Conforme Mario Perniola, *Do Sentir*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

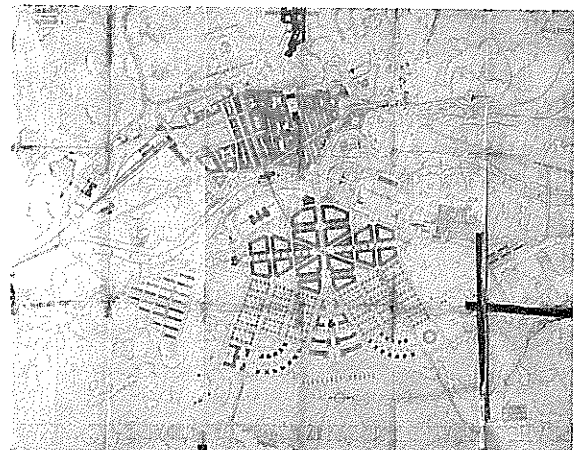
40. Manuel Tainha, *Anos 40 em Arte Portuguesa. A propósito de uma exposição*, diciembre 1983.

41. Nuno Portas, "A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal", *Arquitetura*, 1959.

42. Vergílio Ferreira, *Do Mundo Original*, Coimbra, 1957.



Plan General de Urbanización de Vila Verde, 1955, Alfredo Viana de Lima.



Plan General de Urbanización de Tomar, 1942, Carlos Ramos.

2. Paisaje doméstico: cultura de la ciudad, señales de arquitectura

a. La ciudad-jardín. La "vivienda salubre e independiente"

"¿Cómo será la vivienda de mañana?", se interrogaba Raul Lino en su libro *Viviendas Portuguesas* de 1933. "Cuanto menos individualista, cuanto más popular sea la construcción, más al gusto de la población debemos concebirla; y a la población no se le debe hablar en una lengua que sea incomprensible. Por eso es equivocado desear ubicar a familias en almacenes de carácter soviético, cuyo estilo duro del *hormigón, hueco y tapa* se adapta mal al alma pagana tocada de goticismo de nuestro pueblo tan amable. ¿Evolución? Tiene que haber; pero no nos precipitemos. Es necesario mirar las modas con desconfianza, porque ya hemos visto algunas envejecer en pocos años. Las modas pasan y quedan las casas. Dado que no sabemos muy bien hacia donde vamos, es mejor que caminemos con prudencia. ¿Vence el comunismo? ¿El régimen capitalista se reforzará? Tengamos, por lo tanto calma; no nos dejemos llevar por el primer embate de cualquier tendencia nueva".

La respuesta ha surgido de un modo casi obvio—"el sueño de una vivienda propia, condicionada a nuestro estilo y dirigida a nuestro gusto; reducto de nuestra intimidad, último refugio del individuo contra la embestida de todas las aberraciones del colectivismo". "Que cada vivienda tenga alguna cosa especial que recuerde a su dueño, pero que todas ellas utilicen el mismo lenguaje nacional".⁽⁴³⁾ Y la respuesta no ha ocultado ni siquiera el pragmatismo practicante que parece estructurar el alma portuguesa: "atenuémonos a lo seguro si queremos tomar cualquier impulso capaz y provechoso. Base segura para todo el movimiento progresivo es aquello que ya existe: es la tierra que nos ha servido de cuna, con sus características, su clima, su tradición, y es el carácter de nuestra gente".⁽⁴³⁾ "Las madres de familia prefieren, en su mayoría, poseer un hogar aislado, que tenga un patio, o si es posible, de una pequeña terraza".⁽⁴⁴⁾ "Quien habla de familia habla de lar; quien habla de lar, habla de atmósfera moral y económica propia."⁽⁴⁴⁻⁴⁵⁾

Los obreros—decía el discurso intuitivo—han conquistado el derecho al lar higiénico, a la casa independiente, y esa es su casa, sobre la cual ejercen un derecho de propiedad plena.

Pero: "existe todavía la costumbre de construir viviendas llamadas 'predio de renta'". "Dichas construcciones deberían ser prohibidas por la ley. Por la promiscuidad obligada, se reúnen bajo el mismo techo familias que entre sí no tienen ningún vínculo. Los habitantes son privados de la tranquilidad familiar y se les destruye totalmente la independencia. La escalera común pasa a ser la continuación del paseo público y está abierta hasta el corazón de las viviendas".⁽⁴⁶⁾

"No nos interesan los grandes falansterios" escribía Salazar. "Ni la americanización de las costumbres, ni las tendencias colectivas de organizaciones nuevas han conseguido aun vencer el deseo natural e instintivo en el Hombre de poseer vivienda propia e independiente para él y para su familia. Puede ser muy bella la vida en comunidad, útil o conveniente el acuartelamiento o la vivienda colectiva, sea bajo la sombra de la cruz o de la espada, sea bajo la hoz y el martillo o la simple moneda de oro; pero esta forma de vivir no sirve para todo el mundo".⁽⁴³⁾ "Para nuestra forma independiente y en provecho de nuestra simplicidad morigerada nosotros deseamos más bien una vivienda pequeña, independiente".⁽⁴⁵⁾

El modelo difundido, incentivado, centralizado por el Estado fue el programa de construcción de "viviendas económicas" o "grupos de viviendas populares",⁽⁴⁷⁾ a partir de la aplicación separada de proyectos-tipo. Muchos de estos han seguido la modulación y compartimentación de los casos-estudio de la vivienda mínima,⁽⁴⁸⁾ de dispositivos de distribución y asociación desfigurados y en la formalización de unidades-mínimas, en la composición y escala de volúmenes.⁽⁴⁹⁾ Su generalización, tanto en la ciudad como en el campo, para el cuadro administrativo o de servicios, obrero o pesquero, en la estrecha franja, con que iludió obra, ha controlado la renovación del parque de viviendas en la capital o en el litoral, en las pequeñas y medianas ciudades del interior, haciendo de ello la señal extensiva de su presencia y representación.

"Se han hecho barrios enteros de viviendas risueñas y saludables que permiten renovar la alegría de vivir,⁽⁵⁰⁾ los cuales han asumido la expresión de conjunto de vivienda reflejo de operaciones

43. Raul Lino, *Casas Portuguesas*, Valentim de Carvalho, Lisboa, 1933.

44. Miguel Jacobety, *Estudo de Casas de Renda Económica*, Comunicación al 1º Congreso Nacional de Arquitectura. Lisboa, 1948.

45. A. Oliveira Salazar, *Discursos e Notas Políticas*, volumen 1, Coimbra Editora, 1944.

46. F. Perfeito de Magalhães, *A Habitação*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1938.

47. "En la ejecución de este pensamiento, hoy precisamente, nosotros vamos a empezar la obra de la vivienda popular, de la vivienda de los más pobres, de la vivienda salubre, independiente, arreglada como un nido-hogar de la familia obrera, hogar modelo, recogido, portugués". A. Oliveira Salazar, op. cit.

48. Alexander Klein, *Vivienda Mínima: 1906-1957*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

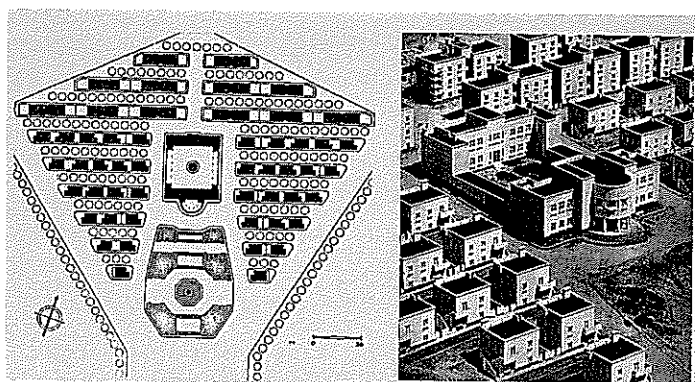
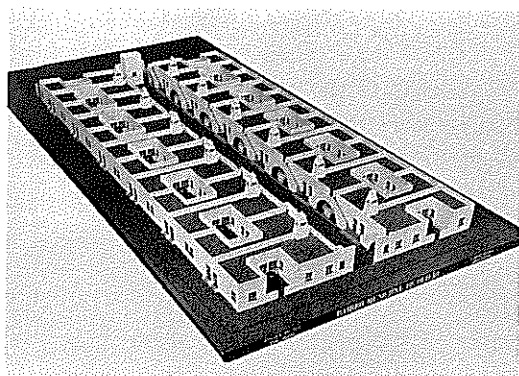
49. Téngase presente los estudios desarrollados por Miguel Jacobety, el autor de parcela apreciable de esos proyectos, sistematizados en op. cit.

50. *Previdência e Habitação. Fundamentos da política social e corporativa*, MCPS sd, Lisboa.

de regularización-consolidación de la ciudad existente, de barrios de dimensión variable en la periferia urbana (Encarnación-Lisboa, Espiño, Coimbra, Oporto) y de complejos residenciales estructuradores de la extensión urbana (Restelo, Alcántara, Madre de Dios-Lisboa, Coimbra). Barrios que en la variedad de las escalas de conjunto o extensión fueron reproduciendo las convenciones morfológicas de la ciudad-jardín hasta la rutina: incentivo a la construcción de baja densidad y altura, espacios arborizados rodeando las edificaciones o alternados entre ellas, segregación de espacios de transición público-privado (echados hacia atrás, patio, jardín, quintal), dinamización de la vida interna de barrio, distribución calculada de las instituciones (enseñanza, religión), valorización de circuitos peatonales y de la arborización para la calificación del espacio público, uso insistente de la "solución impasse" como principio para la composición en fila o en grupo de viviendas sin sugerir o para romper la idea de manzana cerrada, diseño equilibrado para calles de trazados sinuosos, alamedas-eje, plazuelas, plazas.

Barrio Obrero en Olhão, 1925,
Carlos Ramos.

Barrio del Alvito, 1938,
Paulino Montês.



51. *L'Urbanisation de Lisbonne. Le "sítio de Alvalade"*. Câmara Municipal de Lisboa, 1950.

52. En la valorización de la calle, en la combinación de las formas del espacio público y disposición de los edificios en línea, retrocedidos en el alineamiento a la calle o formando patios; diversidad de las formas de agrupación más continuidad del tipo de agrupación en la concepción arquitectónica marcada por la asociación de apartamentos de diversos tipos, géneros, variantes, edificios de planta rectangular dirigidos por códigos de arquitectura de estado.

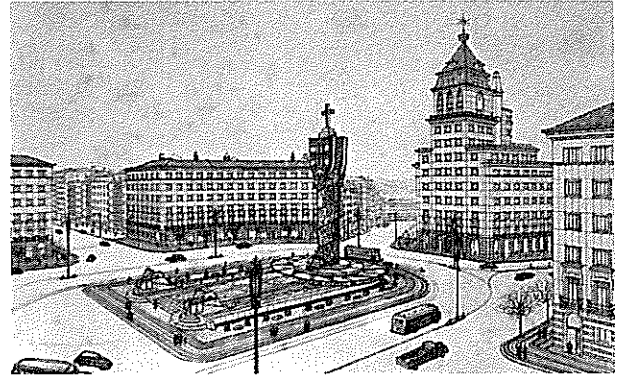
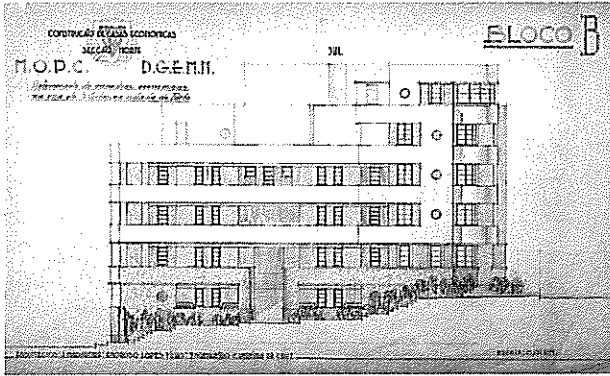
53. Proyecto de autoría desconocida, aun que atribuida a A Correia da Silva, arquitecto camarario. El bloque Saldanha quedó conocido como el Karl Marx Hoff, y como tal ejemplo de formas de vivienda a excluir.

54. El aglomerado de viviendas (J. Madureira, A. Lopes, C. Pereira da Cruz, (193(?)) fue interrumpido en fase avanzada de proyecto, en la secuencia del proceso mencionado en la nota 53.

La configuración tridimensional de los espacios y de grupos de casas según el principio funcional, desarrollando el proyecto a partir de la casa singular, permite tipificar algunos padrones morfológicos: 1) edificación repetitiva de viviendas unifamiliares o bifamiliares que estructuran el barrio como una trama estrecha, homogénea y regular, y desvaloriza las superficies de uso público y no la pequeña plaza o bulevar nodal reforzado con la implantación de escuela, iglesia o comercio (Barrio en Olhão, de Carlos Ramos, de 1925); 2) edificación en extensión de baja densidad, con el conjunto dispuesto en el terreno según geometrías estáticas y simetrías diseñadas a través de alamedas, bulevares y equipamientos, en un asentamiento que sugiere algo más gráfico que topológico o topográfico (Barrio del Alvito de Paulino Montês, de 1938); 3) edificación en extensión de unidades de urbanización con morfologías y densidades mezcladas, diferentes clases sociales, diversas expresiones arquitectónicas: tipos de edificios, unifamiliar y plurifamiliar; tipos de unión, dispuestos en fila, geminados, agrupados alrededor de un patio y en pequeñas manzanas; tipos de disposición, aislados o unidos en pequeñas series (Barrio de Alvalade de Faria da Costa, de 1946).

En el discurso del gobierno –ciudad-jardín, "vivienda salubre e independiente"– la "finca de Alvalade"⁽⁵¹⁾ resultó expansión-modelo: en la ejecución controlada de la promoción pública e iniciativa privada; en las 230 ha para una población de 45.000 habitantes explorando relaciones de continuidad y vecindad con la envolvente próxima; en el trazado detallado –ocho células de urbanización bien autonomizadas en los standards para diversas clases sociales, diseñadas con el objetivo explícito de huir de la "monotonía del bloque",⁽⁵²⁾ en la convivencia de viviendas unifamiliares o bifamiliares y edificios plurifamiliares con diversos pisos– durante el largo periodo de su construcción que ha permitido la contaminación del trazado general por señales de otra cultura de ciudad.

Si, para la época, Alvalade ha sido padrón y catálogo,⁽⁵³⁾ entonces el edificio de vivienda plurifamiliar en la calle Duque de Saldanha, de 1938⁽⁵⁴⁾ y el proyecto para el conglomerado de viviendas económicas en la calle de S. Victor,⁽⁵⁵⁾ ambos de iniciativa pública y en el ámbito de



proceso eliminatorio de las islas portuenses, han sido los casos únicos de innovación:⁵⁵⁾ en los dispositivos de asociación y distribución (galerías corridas y abiertas, cajas de escaleras autónomas y puntuales), y sobre todo en el ensayo de formas de ruptura del padrón usual de pequeñas parcelas y en la ruptura de la dependencia edificio-calle a través de la continuación del espacio público al interior de la manzana; en la lectura creativa de modelos de origen más francés que austríaco, que tiene como consecuencia la monumentalización del colectivo.

En 1935, un grupo de arquitectos modernos portugueses, dirigidos por Carlos Ramos, presenta a Salazar una extraordinaria y sintomática propuesta para el concurso del monumento al Infante D. Henrique en Sagres: se trataba de crear un "estilo portugués de arquitectura".⁵⁶⁾ En el curso de los años 40 y 50 de eso serán noticia los inmensos edificios por ellos proyectados⁵⁷⁾ según las imposiciones-recomendaciones oficiales, con una profesionalidad de la que "no es posible explicar la gran ironía de unos y el conformismo de otros".⁵⁸⁾

b. La ciudad-parque. La vivienda para todos: la casa alta, la vivienda mínima

"Esta arquitectura no es. Esta arquitectura es."

"...Estamos todos. Los que somos y vivimos la hora y también los que seremos, y los que vendrán después de nosotros, para cosechar los frutos de nuestra lucidez o de nuestra imbecilidad..., fascinados por los prodigios de una era poseedora de recursos inusitados para hacer reinar la armonía que extienda para todos sus beneficios, a la espera que de la arquitectura y del urbanismo surjan soluciones racionales, coherentes, lógicas, de buen criterio, sin compromisos ni servilismos, verdaderamente instauradoras de armonía."

"Permita la palabra a los *POETAS*. Permítale, libremente, decir lo que les toca decir. Y la arquitectura nacional vendrá por sí sola, naturalmente, sin nombres, sana, perfecta, como en otros tiempos".⁵⁹⁾

En la posguerra, el problema de alojamiento asumía gravedad creciente. "Ya hacía mucho que afligía a las clases humildes pero ahora se ha extendido a la clase media, menos acostumbrada a la resignación, al sufrimiento en silencio". "La construcción de los edificios donde se alojan más de 400.000 habitantes de Lisboa, ha procurado arreglar el problema del lucro y no el de la vivienda, se construyen cada día mayor número de edificios de lujo para rentas altísimas, y casi colindantes con los otros tipos de vivienda".⁶⁰⁾ "El problema está en el ritmo que ya hace mucho es insuficiente"⁶¹⁾ y que "solamente la construcción a gran escala podría arreglar";⁶²⁾ y la solución pasaba por la "necesidad de que nuevos edificios sean construidos con procesos y materiales nuevos" y por la "corrección de los conceptos de tradición y regionalismo que fomenten nuevas técnicas y nuevas ideas estéticas".⁶³⁻⁶⁴⁾

Lo que estaba en cuestión era el modo de vivir de la mayoría de los portugueses. Saber si esa mayoría tenía o no el derecho a un mínimo de dignidad en su vida familiar cotidiana; abandonar la

Conjunto de Viviendas Económicas, Oporto, 193(?),
J. Madureira, A. Lopes,
C. Pereira da Cruz.

Conjunto de Arieiro,
Cristino da Silva, 1948.

55. Se nota igualmente los estudios de Nuno Teotónio Pereira, designado su proyecto para el conjunto de viviendas para la CAPEE, Lisboa.

56. Paulo Varela Gomes, "Cruzes, Esferas e Caravelas", *Público* nº 112, Lisboa, 24 de junio de 1990.

57. Entre otros Filipe Figueiredo, M. Jacobetty, Cristino da Silva, Reis Camelo, Pardal Monteiro, João Simões.

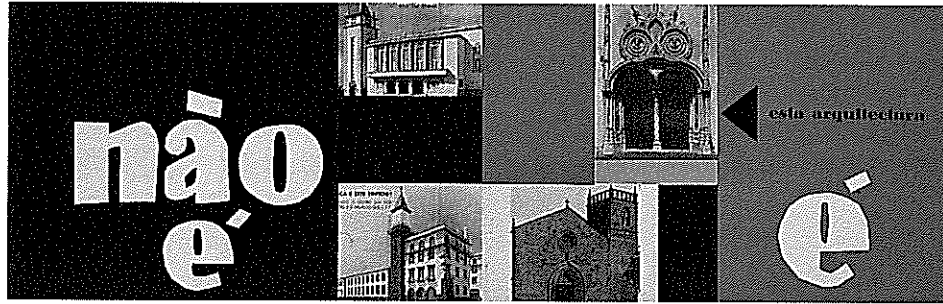
58. João Vieira Caldas, P. Pardal Monteiro, *Arquitecto*, AAP-Secção Regional do Sul, Lisboa, 1997.

59. J. Correia Rebelo, *Manifesto*, edición del autor s/d, Lisboa, 195(?).

60. Francisco Keil do Amaral, *O Problema da Habitação*, Livraria Latina, Oporto, 1945.61. Arménio Losa, Comunicación al 3º Congresso UIA, Lisboa, 1953.

62. En telegrama-protesto de arquitectos de Oporto sobre el problema de la vivienda y la construcción en bloque, 1948.

63. En *Acerca da Imposição dum Estilo às Novas Edificações*, texto-exposición de los arquitectos de Oporto, 1949.



64. "No podremos proseguir en el campo de la imitación, ayer de elementos pombalinos, hoy de elementos modernos". "Tenemos, sí, que evolucionar dentro de las actuales y futuras condiciones de vida, progreso, economía espacial y material. Evolucionar estudiando las condiciones climáticas de Portugal, el recorrido del sol y su incidencia sobre las fachadas, los materiales que disponemos; a su aplicación directa y criteriosa, las condiciones económicas del país, el principio estructural del edificio, el arreglo paisajístico del mismo", escribía Formosinho Sanches, *Arquitectura* nº 29, 1949.

65. En *Conclusões e Votos do 1º Congresso Nacional de Arquitectura*, Lisboa, 1948.

66. Mário Bonito, *As Tarefas do Arquitecto*, Comunicación al 1º Congresso Nacional de Arquitectura. Lisboa, 1948.

67. Lúcio Costa, "O Problema da Habitação Popular", Lúcio Costa. *Registo de uma Vivência*, Empresa das Artes, Sao Paulo, 1995.

68. Jorge Segurado, *A Solução Vertical na Habitação Colectiva e os Aposentamentos*, Comunicación al 1º Congresso Nacional de Arquitectura. Lisboa, 1948.

69. Alfredo Viana de Lima, *O Problema Português da Habitação*, Comunicación al 1º Congresso Nacional de Arquitectura. Lisboa, 1948.

70. A cerca del tema consultar , João Andersen, *Para uma Cidade Mais Humana*, edición del autor, Oporto, 1962.

71. De autoría de Formosinho Sanches y Ruy de Athouguia, 1950-1954.

72. Blocos de Habitação na Célula 8 do Bairro de Alvalade-Lisboa, *Arquitectura* 2ª edición, Lisboa, 11 de diciembre de 1954.

73. De autoría de Fernando Távora. Destinada a instalar seis mil habitantes.

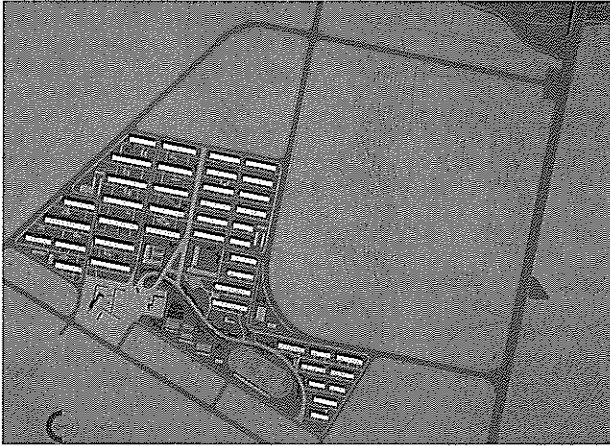
solución dispersa de la vivienda y sustituirla por "el principio de la construcción multifamiliar a lo alto, que pudiese ser integrada en los proyectos racionales de urbanización":⁽⁶⁵⁾ "el bloque materializa el poder realizador de la técnica actual, es en sí mismo producto de las necesidades materiales y espirituales del Mundo Nuevo".⁽⁶⁶⁾ Y "es evidente que la conocida 'vivienda mínima' debe disponer por lo menos, del espacio indispensable para una familia de cinco a ocho personas. Sea en casas adosadas agrupadas en conjuntos, sea en edificios de apartamentos con tres a cuatro pisos construidos sobre *pilotis* y dispuestos en áreas debidamente arborizadas. El sistema usual, denominado realista, de minúsculas viviendas, con habitaciones exiguas abiertas lateralmente y en filas infinitas como verdaderos cementerios residenciales proletarios, debe ser abolido definitivamente".⁽⁶⁷⁾

"El trazado de la calle debe ser una secuencia racional y lógica de la implantación previa de las viviendas colectivas. Consecuentemente el problema de la vivienda es, ante todo, un problema de urbanismo": "no se deben hacer viviendas colectivas para las calles, sino hacer calles para las viviendas";⁽⁶⁸⁾ el "centro habitacional (ciudad-jardín vertical, bloque en altura que pueda albergar a mil personas y concebido bajo los principios de la ciudad radiosa)"; el "suelo libre cuando sea posible y transformado en parques. Estos parques serían extensos y continuos, y deberían contener lugares para pasear, todos los equipamientos para el deporte cotidiano, juegos para niños, clubes para adolescentes, jardines particulares, pequeños jardines para flores, frutos o huertos, escuelas primarias, guarderías, cine, biblioteca –estos serían los complementos externos de la unidad habitacional".⁽⁶⁹⁾

La síntesis del Movimiento Moderno estaba hecha. Portugal había pasado incólume por casi cuarenta años de experimentación en torno al tema de la ciudad-parque: la vivienda para todos, el edificio alto, la casa mínima.⁽⁷⁰⁾ Los hombres que se identificaban con la ideología y convenciones del Movimiento Moderno han tomado de ahí su forma de ciudad y han retenido sus tipos edificatorios, pero no han formalizado ni han investigado –los han considerado como adquiridos. Cuando llegó la oportunidad, los tipos de casas, las formas de la vivienda de la ciudad moderna estaban definidos y experimentados, estaban a ser criticados, eventualmente superados; estaban definidos los estándares y los dispositivos de flexibilización de la estructura de la célula; estaban definidas las formas de agregación y se cuestionaban las unidades mínimas de agregación –en resumen, existía una cultura de vivienda que no era suya, ni siquiera se cuestionó como podría servir a la comunidad local.

En la célula 8 de la Unidad Residencial de Alvalade, la solución⁽⁷¹⁾ transformó las dos manzanas iniciales en una única, previniendo cuatro bloques aislados de cinco pisos para un total de doscientas veinticuatro unidades de viviendas, "según una orientación correcta y abandonando la concepción tradicional de calle".⁽⁷²⁾ Apoyados en el suelo a través de pilares, liberan la mayor parte del suelo permitiendo circulación libre de peatones y la creación de espacios libres de jardines. A través de una igualdad y repetición de elementos, el conjunto resultó ser de gran unidad arquitectónica pese el rigor de la volumetría prismática, la elementalidad de la composición o la pobreza de materiales.

El plan para la Unidad Residencial de Ramalde⁽⁷³⁾ fue ejecutado tomando en consideración dos proyectos existentes (basados en el barrio de Alvalade) y que no se integraban en un esquema general. "Se ha pretendido dimensionarlo para permitir un mínimo de vida propia;



*Unidad de Viviendas de Ramalde,
Oporto, 1952-1960,
Fernando Távora.*

el tráfico mecánico iba perdiendo importancia en la medida en que se aproximaba a un eje central de peatones, que iba uniendo casas, el parque y el centro comercial; el equipamiento estaba bastante desarrollado".⁽⁷⁴⁾ La orientación de las fachadas forzaba un geometrismo condicionado por el volumen de los edificios previamente proyectados; e igualmente un concepto simplificador en el tratamiento de los edificios por la expresión de la caja cúbica. "Después la Cámara no hizo las obras previstas; los edificios públicos y el parque no fueron realizados: la construcción del equipamiento común, el aislamiento de los habitantes, resultante de la distribución inorgánica de los bloques, se agravó, el valor experimental del conjunto no llegó a recogerse".⁽⁷⁴⁾ "Era aún la primera y legítima y hasta necesaria oportunidad de, después de un cuarto de siglo, levantar 'nuestro Barrio Siemens'; de contraponer al espíritu tímido y pequeño-burgués de Alvalade recién terminado, un método formalista, con una subordinación declarada a la exposición de las fachadas y su concepto de terreno libre y de core, en un zoning definido a la perfección."⁽⁷⁵⁾

En el ámbito del programa municipal para la construcción de "agrupamientos de viviendas populares",⁽⁷⁶⁾ los conjuntos residenciales de Carvalhido o de Pasteleira se han destacado por su radicación en la renovación urbanística: inserción en un plan de la ciudad, pero sin conseguir evitar una segregación social. Dos proyectos-tipos implantados en distribución libre de edificios repetidos con pequeñas variaciones, "obedeciendo a un esquema que presupone la utilización igualitaria de todo el aire libre sin aceptar, en sus formas, compromisos con la expresión de la vida de grupo de niños y adultos".⁽⁷⁷⁾

"La declaración de Sarraz tiene ya un cuarto de siglo y la *Carta de Atenas* tiene veinte años".⁽⁷⁸⁾ Considerando que "el espíritu de negación de nuestra época de ningún modo es propicio a la creación de un ambiente favorable al trabajo de los artistas modernos",⁽⁷⁸⁾ la "única vía que llevará a alguna parte, es esta: mirar, estudiar, observar lo que hay, las razones de 'lo que hay' ser como es, y las otras por las cuales difiere o queda tantas veces lejos de lo que nos maravilla allá afuera":⁽⁷⁹⁾ en resumen "conocer el arte por sus lugares" y "crearlo como se pueda",⁽⁷⁹⁾ y abrir al exterior.

En la vertiente abierta al Tejo, la implantación del Conjunto Residencial de la avenida Infante Santo resultó ser un monumento a la ciudad moderna: artificialización de la vertiente en un continuo de cinco plataformas articuladas en escalones; desvinculados de la calle, sobreelevados y fijados normalmente a ésta, cinco objetos-bloques de vivienda intercalados con vacíos-jardín, dispuestos sobre *pilotis* y elevados sobre una planta baja destinada al comercio. Equilibrios dinámicos estructuran la composición volumétrica del conjunto; de las geometrías del todo, partes y elementos tienen como consecuencia tensiones múltiples, efectos contradictorios y movimientos complementarios, en la relación edificio-espacio libre, accesibilidad calle-plataformas y entre estas, circuitos peatonales; acerto formal pontenciador de la "pentadimensionalidad" del espacio. En cada bloque se accede a las viviendas dúplex, sin espacios interiores de doble altura, por galerías abiertas en la fachada.

74. Fernando Távora, "Porto: Unidade Residencial de Ramalde (52-60)", *Arquitectura* nº 71, julio 1961.

75. Nuno Portas, *Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de Actividade Profissional*, op. cit. nota 73.

76. *O Problema da Extinção das "ilhas" do Porto*, CMP, Oporto, 1960.

77. Bartolomeu Costa Cabral; Nuno Portas, "O Novo Conjunto Habitacional da Pasteleira. Notas em torno das realizações portuenses", *Arquitectura* nº 69 Lisboa, 11 de diciembre de 1960.

78. João Andersen, "Resposta a Inquérito", *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica*, 1952.

79. Jorge de Sena, "Sobre as Artes Plásticas em Portugal", *O Comércio do Porto*, 1954.

80. De la tercera generación (nacidos entre 1917 y 1927 que comienzan a tener obra a partir de 1950) entre otros, Delfim Amorim, Rui Athouguia, Manuel Laginha, Alberto Pessoa, Celestino de Castro, João Andersen, Mário Bonito, Francisco Conceição Silva, Formosinho Sanches, Isaías Cardoso, Vitor Palla, Bento de Almeida, Manuel Nunes d'Almeida, Pedro Cid; y de la cuarta generación (nacidos entre 1927 y 1935 que comienzan a tener obra significativa a partir de 1955) entre otros, João Archer, Rogério Ramos, Manuel d'Ávila.

81. De la tercera generación (nacidos entre 1917 y 1927 que comienzan a tener obra significativa a partir de 1950) entre otros, Manuel Tainha, Nuno Teotónio Pereira, Fernando Távora, Rafael Botelho, José Carlos Loureiro, Maurício de Vasconcelos; y de la cuarta generación (nacidos entre 1927 y 1934 que comienzan a tener obra significativa a partir de 1955) entre otros, Jorge Gigante, Arnaldo Araújo, Bartolomeu Costa Cabral, Alfredo Matos Ferreira, Vitor Figueiredo, Francisco Silva Dias, Alcino Soutinho, Francisco Melo, Raul Hestnes Ferreira, Álvaro Siza, Pedro Vieira de Almeida, Rolando Torgo, Nuno Portas, Manuel Vicente.

82. Nuno Portas, "A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal", *Arquitectura*, 1959.

83. Josep Maria Sostres, *El Funcionalismo y la Nueva Plástica*, Madrid, 1950.

84. Olivais-norte (40 ha, 8.500 hab) y Olivais-sur (186 ha, 40.000 hab) son las primeras realizaciones-polígono, en Lisboa y en su dimensión únicas en el país, de un plan de viviendas grande concebido en moldes modernos, entre la afirmación y la crítica a la *Carta de Atenas*. A cerca de los Olivais ver H. Torres, C. Portas, A. Freire, *Olivais, Retrato de um bairro*, Liscenter, Lisboa, 1995.

85. Sobre la Unidad de Viviendas de Olivais-norte, ver número especial de la revista *Arquitectura* nº 81, marzo 1964.

86. Sobre la Unidad de Viviendas de Olivais-sur, ver número especial de la revista *Arquitectura* nº 110, julio-agosto 1969.

87. Comentario de J. Rafael Botelho, *Olivais. Retrato de um bairro*, op. cit. nota 85.

88. Comentario de Nuno Portas, *Olivais. Retrato de um bairro*, op. cit. nota 85.

89. De autoría de José Carlos Loureiro y Luís Pádua Ramos, 1958. Sobre la 1ª fase, aquí registrada, ver *Arquitectura* nº 94, 1966.

En el cambio de los años 50 a los 60, esta arquitectura de escasez, argumento de nuestra independencia real y de la originalidad posible, se ha extendido y generalizado, se ha consolidado y vulgarizado: la arquitectura, experiencia emotiva, no puede olvidar la constante variación de los hechos y de las circunstancias si quiere ser el acto de libertad que lo moderno proclama.

Fue una oportunidad más⁽⁸⁰⁾ para los que se mantuvieron fieles a la ritualización del Movimiento Moderno hasta su agonía o agotamiento: los postulados operativos típicos de lo moderno liso y funcional; el bloque, o edificio lineal, el edificio en altura como protagonistas de la composición urbana; el *objeto* no siempre compacto, algunas veces escultórico o "brutalista"; las rupturas suavizadas por el tratamiento táctil de las fachadas. Como también fue la oportunidad⁽⁸¹⁾ para los que han pensado la ciudad como algo más que un *museo* o una ciudad blanca, y se han propuesto dar crédito al conflicto tradicional-moderno como condición creativa⁽⁸²⁾ —el trabajo de proyectar la arquitectura se afirma "por su textura subjetiva y romántica como una 'manera de sentir' y de hacer más que como una manera de idear y por ello más unido al caso concreto y diverso, a las circunstancias generales, al país, a la raza, a la personalidad o al grupo",⁽⁸³⁾ y de ahí: el redescubrimiento de la ciudad histórica (entidad formal, la calle, el espacio público); el espacio interno, las soluciones distributivas; lo existente como información para el trazado regulador de la forma, la prospección constructiva de contrastes espaciales y matéricos.

En la Unidad Residencial de Olivais-norte⁽⁸⁴⁾ ha desaparecido la calle tradicional, y en su lugar han planificado una red de circulación que se divide entre caminos de peatones y vías de circulación mecánica. Una calle principal de circulación conduce al centro cívico-comercial, centro de convergencia natural de los habitantes. Las viviendas han sido agrupadas en bloques de formas y dimensiones variadas. Estos están implantados de una forma libre e aislada en relación a aquéllas, y los espacios entre bloques amplios, abiertos, tratados como espacio-jardín.⁽⁸⁵⁾ Al contrario del primero, en Olivais-sur⁽⁸⁶⁾ a partir de un primer plan, a cada equipo-proyectista "se le entregó un área para que se creara su disposición, siguiendo algunas directrices, pero con cierta elasticidad".⁽⁸⁷⁾ El resultado de todo ello fue una mezcla de "una industria de la construcción tercermundista, una población neorealista y arquitectos de una generación que rompe con los modernos".⁽⁸⁸⁾

En Oporto, desde la carencia de tejido para la experimentación morfotológica, el Conjunto Habitacional del Campo del Lima⁽⁸⁹⁾ fue, en lo posible, el único caso que ha concretado la idea de polígono. La rentabilización de un vacío urbano ubicado en la parte alta de la ciudad se orientó hacia la obtención de un paisaje urbano definido: cuatro bloques de cinco pisos lineales definen el límite-cortina, fondo para dos torres de doce pisos con distribución central, y bloque de dieciséis pisos con acceso a las viviendas por galerías exteriores. Disposición lineal de los edificios en una implantación que se ha hecho con la intención de ser la parte frontal de la calle sin encerrar la parcela. Espacio libre diseñado como parte de calificación del todo y componente activo en la relación de los edificios con el entorno urbano existente.



Conjunto de viviendas del Campo do Lima, Oporto, 1958, José Carlos Loureiro, Luís Pádua Ramos.

La época era verdaderamente inestable y tendía a los excesos. "La arquitectura que sólo puede expresarse cuando exista equilibrio –material y social– aún no ha creado, en mi opinión, el padrón representativo de la época. ¿Cómo pedir entonces al arquitecto que materialice principios, que dibuje soluciones, que camine seguro de sí mismo, con esta misión que le toca?", se preguntaba Fernando Távora de regreso de Royaumont.⁽⁹⁰⁾ En síntesis, se ha sedimentado la renuncia a la solución universal para recuperar la convivencia personal-territorial: ejercicio polifónico que ha englobado una rigurosa instrucción ética en la extensión del moderno como solidaridad con el *lugar*, y sin la obsesión por un urbanismo y una arquitectura portuguesas.

c. La calle y la vivienda: cuestionar las relaciones entre lo público y lo privado

La trivialización de la ideología del Movimiento Moderno y/o la referencia más o menos culturalista a las tendencias internacionales se han superpuesto a la contaminación por las exigencias locales, tanto las de las idiosincrasias de las costumbres como las de la imagen tradicional del barrio o de la vivienda.⁽⁹¹⁾ El diseño –diseño de nuestro tiempo– no ha comportado estilo. Ha permitido la solución de problemas modernos en términos modernos. La vivienda de hoy se concibe como órgano de la función de *habitar*. "Habitar es poseer un *hábitat*, es vivir".⁽⁹²⁾

"El carácter de una ciudad existe en el trazado de sus jardines y en el perfil de sus avenidas, en la escala de sus edificios y monumentos, en el concepto de espacio de sus plazas, en los elementos particulares de función pública".⁽⁹³⁾

"Una ciudad no es un museo. Cada nueva generación posee el derecho de prestarle algo de sí, de sus nuevas ideas, de su forma de vivir y de su gusto, siempre que, evidentemente, no destruya lo que es fundamental y duradero en las obras del pasado".⁽⁹⁴⁾

La experimentación se ha acercado al curso canónico: la distribución y asociación de la estructura del bloque como un concepto urbano; el cuestionamiento del concepto de espacio público (la recuperación de la calle o por lo menos lo no intersticial); el diseño del espacio público o la adopción de modelos urbanos que admitiesen una articulación más estrecha entre edificación y espacio público.⁽⁹⁵⁾

La superación de la dicotomía entre arquitectura y urbanismo significó remitir el proyecto de arquitectura y el proyecto de espacio público a una totalidad –la ciudad y la diversidad de sus manzanas y/o de sus fragmentos.

La superación de la crisis semántica del funcionalismo significó argumentar la artísticidad de la arquitectura recusando el valor epistemológico y operativo del concepto de "función pura", ya que este "sólo es válido y real cuando es ambiguo, impuro y extenso; cuando se abre a todas las contaminaciones del raciocinio y de la intuición".⁽⁹⁶⁾

Por eso el impacto que ya en 1965 tendría para algunos de nosotros el polémico libro de Jane Jacobs, o el artículo de Alexander (¡que enseñó como la teoría se podría unir al buen criterio!) o aquella expresión de Candilis que tanto me hizo pensar: "¿Por qué es que tenemos que evidenciar más lo que separa o diferencia las cosas que aquello que las agrega o unifica? Porque insistimos en pensar la ciudad como 'árbol'".⁽⁹⁶⁾

"Siempre en busca de nuestra tradición, volvimos a estudiar el Plan Cerdà, la Amsterdam-Sur, la Viena-Socialista y después el área homogénea de Rossi o las investigaciones de L. March acerca de la altura y de la densidad de la edificación".⁽⁹⁶⁾

Para Nuno Portas y algunos de su generación,⁽⁹⁷⁾ la formación del espacio responde "a una busca minuciosa de las necesidades humanas, resolviendo en el plano de la forma las ambigüedades y las contradicciones de las exigencias personales y sociales –no de una persona o de una clase teóricas o futuras, sino al contrario –y es la novedad– tomados en su existencia concreta, en sus impases y contradicciones, como ha sido presentado por las ciencias humanas (fenomenología, psicología, sociología)". Así, la síntesis proyectual si desea ser la fundadora del campo disciplinar "en la forma de conexión del acto creador con los procesos de conocimiento de la realidad", ya que "una maduración artística no se produce sin una relación eficaz y operativa con la realidad que interpreta".⁽⁹²⁾

90. Texto de diciembre de 1962, publicado en *Arquitectura* nº 79, julio 1963.

91. Sobre el tema, en Portugal, tener presente el trabajo de investigación pionero realizado por Nuno Portas, *A Habitação Social. Proposta para a metodologia da sua arquitectura*, trabajo de CODA (fotocopia), 1959.

92. João Andersen, op. cit. nota 70.

93. C. Duarte, "Arte Urbana. O Banco de Jardim", *Arquitectura* nº 57-58, Lisboa, enero-febrero 1957.

94. "Cuando la remodelación de la gran avenida de Lisboa", comentario de C. Duarte en *Arquitectura* nº 60, octubre 1957.

95. "Después de experiencias con edificios tomados como tipologías aisladas en que se han explotado sobretudo el acceso vertical como articulación de unidades de viviendas y expresión de movimiento, en el paisaje de nuestros proyectos de Olivais-norte para los de Célula C de Olivais-sur demos un primer paso en el sentido de integrar 'bandas y torres', disponer los edificios en manzanas (no cuadradas) y mismo delinear algunas relaciones de 'calle' y aún para Olivais-sur, en la célula junto a Cabo Ruivo, intentamos la articulación de edificios continuos de dimensión ya importante", conforme Nuno Portas, "Posfácio por Ocasão da Publicação em Revista do Projecto para o Restelo", *Arquitectura* nº 130, mayo 1974.

96. M. Tainha, "PM's Vs. MM's", *Arquitectura em Questão. Reflexões de um prático*, AEFA-UTL, Lisboa, 1994.

97. Generación constituida por arquitectos nacidos cerca de 1931, más exactamente entre 1927 y 1934, con frecuencia escolar entre 1947-1949 y 1953-1955 y que comienzan a tener obra significativa a partir de 1955.

3. Manifiesto portuense

a. Oporto, la cultura de la ciudad

El inmovilismo y la inercia de los años, en la forma construida de Oporto, han sustentado un sentimiento de perennidad, de conservación o capacidad integradora de la construcción urbana heredada del siglo XIX: un proceso demorado, en urdidura prolongada a lo largo del tiempo.

En esa disposición o condición se ha sedimentado su urbanidad: atmósfera marcada por la convivencia problemática de componentes de premodernidad, de modernidad y posmodernidad, a reflejar el *delirio crónico* de pretensión de futuro que ha conllevado en suspenso la concretización de un diseño planeado para la ciudad. Ciudad pequeña, tesitura de continuidades, rompimientos y simulaciones, se ha actualizado pero no se ha modernizado (o lo ha hecho a escala local y de las preexistencias, de los recursos y clientelas posibles): formas de crecimiento resultantes de la superposición-coincidencia-rupturas entre los sistemas de radiocentrismo y de retícula; aglomeración urbana-discontinua, fragmentada, dispersa, polarizada, diversificada, siendo que, en la definición del orden formal de las partes de ciudad, la calle marca la (im)posibilidad de malla regular extensa, el desarrollo viario-circulatorio sobre la morfología-significación del *lugar* público; la parcela, la continuidad de las formas de vivienda, la dimensión de la edificación, el sistema de concepción y producción han sido las reglas de este paisaje urbano marcadamente de *escala doméstica*.

Su cultura urbana se ha sedimentado con esa disposición o condición. La ciudad ha formalizado una centralidad con límites y estructura consistentes, sin que el crecimiento económico y demográfico estableciera un modelo teórico predeterminado del diseño de su territorio y paisaje. Un *proceso-proyecto* que se ha ido materializando en función y a la escala de las variaciones del tiempo artificial: por aislamiento, por soluciones de expediente o aprovechamiento-reconversión de todo lo que existe; por valorización de la construcción existente e inmutabilidad de la convención de construir. En la artificialidad de esa conservación patrimonial, la estabilidad morfológica y arquitectónica no se ha investido de esfuerzo o resistencia en el consenso de una memoria urbana o de su estrategia en el movimiento de la creación contemporánea. El tejido se ha organizado en función del "reglamento" de circunstancia de los propietarios, en que la racionalidad de improvisación y de lo precario trazaran un continuo de ocupación, de añadidos, de sustitución, de expansión o de transformación; reglamento de calles que ha provocado la separación rígida del centro de unidades-tipo-manzana, la segmentación del paisaje donde la dispersión de los lenguajes ha sido moderado por la unidad de convenciones compositivas o por el uso. La modernización de un pequeño centro de servicios ha sido acompañado por un esfuerzo periódico redentor en la apropiación especuladora del suelo llevada a cabo mediante la explotación híbrida de las tipologías de edificios de renta; también la conservación de "polígonos" industriales esparcidos a lo largo del territorio urbano, y el mantenimiento de largas áreas con características rurales dentro del perímetro urbano; y la herencia de la industrialización –vivienda para obreros, las "islas"– dentro de la ocupación densa de interiores de manzanas, y por ello, foco de atención de los programas de solución filantrópica o pública.

La evolución morfológica de su crecimiento físico se ha establecido con esa disposición-condición: 1) *centralidad fundadora*; 2) *apertura de la ciudad al territorio*: rebasando el perímetro de afirmación fundacional, el radiocentrismo ha formalizado los primeros impactos de la expansión territorial predisponiendo la concentración urbana alrededor de líneas de fundación; 3) *hacer la ciudad a escala del territorio*: definición de territorio de influencia, (cinturón de ronda, trazado de red estructurante-programa para la ciudad decimonónica), por lo que la expansión se ha configurado en un alargamiento modelado en torno a la apertura de trazados primarios y secundarios que estructuraban el esfuerzo de urbanización a la escala del territorio, trazados parcelares que en su acumulación han sugerido el tejido urbano en retícula globalizadora de las urbanizaciones-parcelamentos dispersas en el área-territorio; 4) *aglomerar, densificar, "dar complejidad" a la escala del cinturón de ronda*: en la discontinuidad, la malla viaria ha provocado la aglomeración por la dis-



persión de la urbanización de áreas rurales de periferia, la consolidación de mallas y/o trazados a veces espontáneos y el parcelamento de quintas; 5) *la consolidación de la ciudad decimonónica*: compactación lenta y discontinua de la mancha urbana, hecha en función de la presión especulativa y de las exigencias de concentración de la población; en proceso continuo, inquietud y no resolución de problemas estructurales para una renovación de la ciudad según nuevo diseño y dimensión –ciudad que ha movido su paisaje en una propuesta que ha concedido prioridad total a la parcela, y por eso se ha visto más caracterizada por las cualidades de la edificación que por las cualidades del espacio público.

Las formas de la edificación se han visto sedimentadas con esa disposición o condición. En parcela estrecha y entre medianeras –persistencia de la urbanización portuense– se han edificado las *casas de variados pisos* y unifamiliares a pesar de que, posteriormente, el grupo residente se multiplicase en sucesivas divisiones. Las escalas, dimensiones y composición han sido ampliadas cuando se ha densificado la ocupación de la parcela y se ha problematizado las formas de los espacios de vivienda plurifamiliar. Desde los años 20, la *casa de variados pisos* y el *edificio de viviendas* han crecido, reproducido y cambiado soluciones *intermediarias* de lo plurifamiliar, siempre en estrecha dependencia con la calle, presionando la musculación de la medida tradicional raramente asociada a rupturas de escala o dimensión de la edificación usual; forzando el programa en formas múltiples de geminación, reunión o fusión de parcelas –*vivienda doble*, *grupo de viviendas en fila*, *agrupamiento*, recurriendo a dispositivos de agregación elementales, de naturaleza repetitiva no necesariamente en serie– superposición, yuxtaposición, composición, asociación; el añadido y la subdivisión en una obsesiva reconstrucción de lo edificado prolongando las convenciones de la tradición de ciudad y de oficio. A partir de la segunda mitad de los años 40, (es)forzados los preceptos de un nuevo tipo de vida, la burguesía de Oporto empezó a acumular y a reproducir los beneficios del *edificio de vivienda plurifamiliar*.

b. Consolidar la ciudad decimonónica

Durante estos años, Oporto se dejaba llevar como si una especie de destino natural bastase para la evolución de su estructura y morfología, en la extensión vaga de su territorio urbano. Movimiento anacrónico, casi informal, que actualizó el crecimiento refractario a figura reconocible –validó así la condición y cualidad de su urbanidad.

La ampliación de lo edificado se fue efectuando por: densificación de lo existente (repartición–ampliación de casas unifamiliares de variados pisos, o casas bifamiliares, o pequeños edificios de

Vivienda plurifamiliar de apartamentos, Oporto, 1940, A. Viana de Lima.

Vivienda bifamiliar-geminación vertical, Oporto, 1935, Arménio Losa.

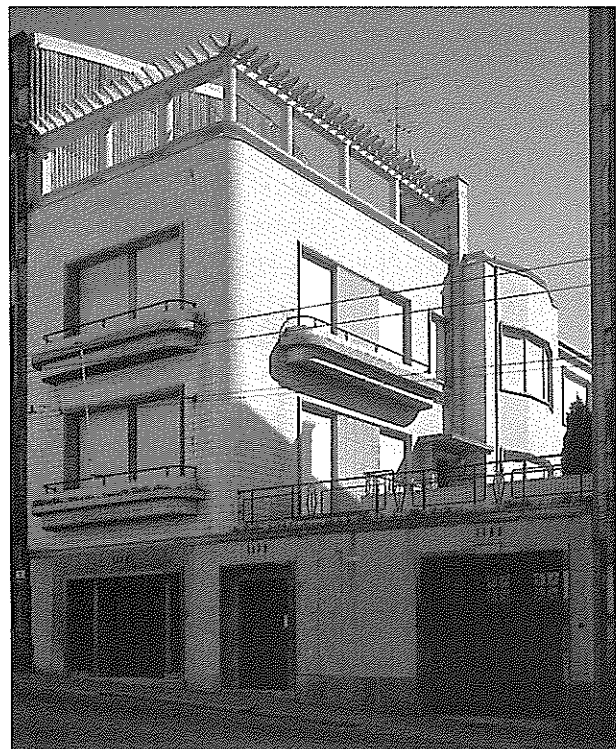
apartamento por piso); compactación de la ocupación de urbanizaciones no concluidas; nuevas parcelaciones; la renovación de la edificación se dio más por la conservación de lo existente que por la sustitución por edificios de renta.

La inversión inmobiliaria privada se amplió a la realización de programas de viviendas para burguesía media, a los sectores medio y superior de la pequeña burguesía –el edificio de pisos, el edificio en fila, el edificio en banda, el edificio "villa"; a la asociación de "unidades-tipo" que generan conjuntos o barrio donde el acceso prolonga la red viaria hasta el interior de la manzana o parcela; el edificio pequeño de renta; el "agrupamiento".

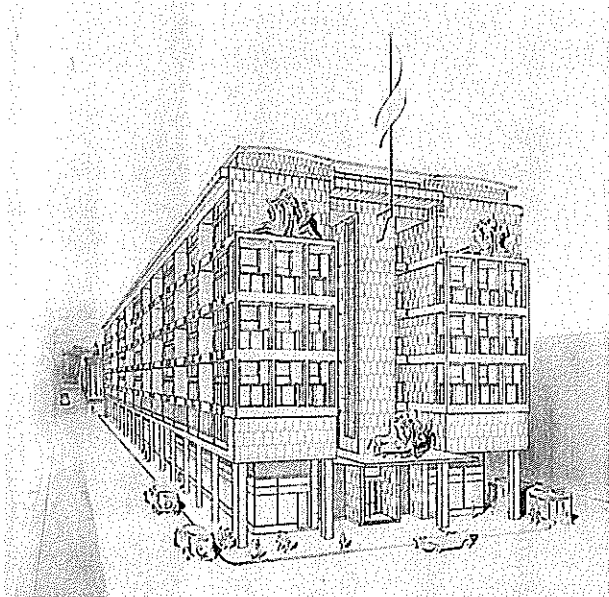
Lo "moderno" de Oporto, el que se ha impuesto y ha configurado el paisaje urbano, integró la relación directa con la estructura viaria, los tipos arquitectónicos o dispositivos de naturaleza tipológica del parcelamento decimonónico, de la vivienda colectiva típicos del cambio de siglo, las convenciones normativas del *higienismo* matizado por el *embellecimiento*, las tradiciones del construir. Se aproximó e identificó más con los sectores del racionalismo "decorativo-mundano" que con los sectores del funcionalismo "objetivo". No es correcto hablar de protoracionalismo y tampoco es prudente identificarlo con expresionismo, purismo o "nueva-objetividad": aspectos que se confirman como *simplificaciones* o *musculaciones* de la construcción formal para programas de funcionalidad estricta –*alojar*.

En el terreno de alguna concesión, se practica intensamente diseño y construcción en un ensayo formal domesticado por los criterios de la ciudad tradicional, adormillado en el conservadurismo de la parcelación decimonónica o vibrante en la volumetría plasticista de los edificios de ángulo. Un proceso que –en el proyecto de base, en la reconstrucción, remodelación, añadido planimétrico y/o alométrico de la construcción existente, en las operaciones de embellecimiento de la fachada, en las rupturas de las disposiciones de la ocupación de la parcela, de diseño, de tipo o modelo– fue escalonando los instrumentos moderadores y las unidades de medida del paisaje urbano. Un proceso singular de naturaleza compuesta, donde se han mezclado el dinamismo compositivo resultante de la disciplina organizativa de los programas, el cuidado de la imagen urbana del edificio o del conjunto –*la fachada*.

Las iniciativas relacionadas con el espacio público se han intimidado ante el lenguaje y los procesos de la ciudad tradicional –*embellecimiento, arborización*.



Vivienda unifamiliar-tres frentes,
Oporto, 1940,
Januário Goadinho.



Unidad de Vivienda en la calle Sá da Bandeira, Oporto, 1943, Alfredo Viana de Lima.

c. Contaminar la ciudad histórica

Los arquitectos eran pocos y poco respetados: el encargo, división obligada y promiscua con técnicos diversos y habilidosos de obras públicas; la "isla de los ricos" designación usual del bloque de viviendas, fue un programa en el que se recluyeron menos arquitectos y fueron, básicamente, los mayores.

Aunque obcecada en un esfuerzo al servicio de otra idea de ciudad, la modernidad fue materia reprimida en el experimento singular: señalar para determinar una escala nueva para la ciudad.⁹⁸

En el edificio de vivienda plurifamiliar de Carvalhosa, 1945-1949, la parcela: 24,0 m frente x 41,60 m (asociación de cuatro parcelas estrechas de aproximadamente 5,90 m, como se acostumbraba a hacer en Boavista), rectangular regular (reflejo de la acción de los arquitectos en un proceso financiero de cambio de terreno), permitió la densificación en una ocupación en profundidad, en la secuencia jardín-edificio-patio-aparcamiento. Confrontando a E y W con una *vivienda de variados pisos* y un *edificio de viviendas*, el edificio de Boavista define la calle, desordena sin romper la delimitación del volumen, se demarca y autonomiza para cultivar: otra escala de ciudad; otra dimensión de edificio, célula, volumen; otras convenciones de forma y lenguaje, de uso. Otra concepción de arquitectura que abraza el "moderno" contaminado con la esencia local, aquí argumentado en la evolución natural de la experimentación de los autores, por primera vez confrontados con recursos y padrones elevados. La compartimentación se orienta según principios de conveniencia y comodidad - "se huye de la calle, se camina para luz y aire puro". Por primera vez se ha asociado a las viviendas: lavandería común, colector de basuras, aparcamientos privados, parques para niños. Y además de la interpretación del propio programa se incluyen las terrazas-solario y el patio interior.

En el edificio de Ceuta, 1950-1955, edificio del inicio de la margen norte de la calle y primero que se construyó en este lugar, los autores han problematizado las convenciones de lo moderno más por el sentido urbano de la intervención arquitectónica que por la ingeniosidad formal o el recurso a sus dispositivos formales o espaciales del "movimiento".

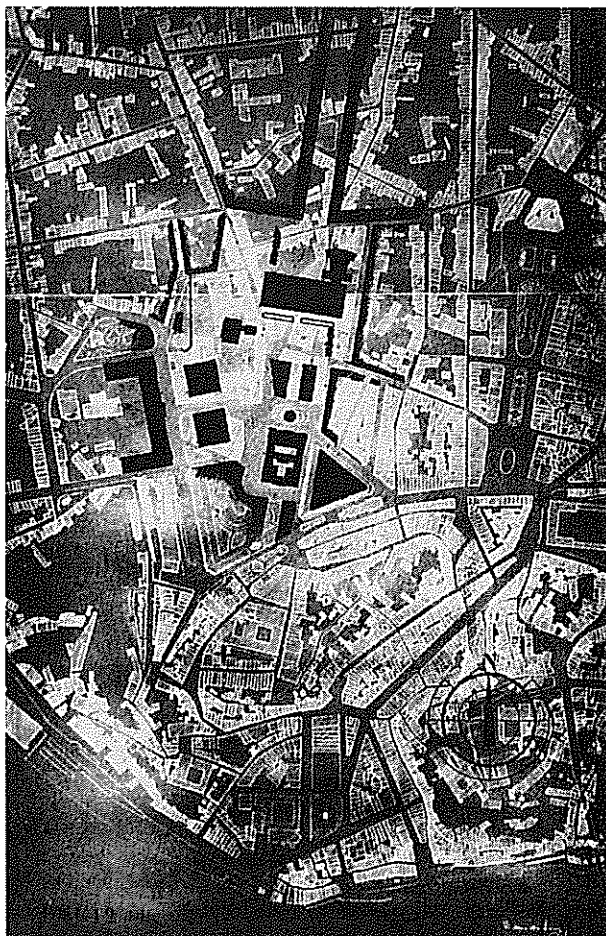
d. Inventar la ciudad.

Señales de arquitectura, expresión de *manifiesto* para una ciudad nueva

En el perímetro de la ciudad, la existencia de vacíos urbanos resultantes del curso de la urbanización –mantenimiento de áreas con características rurales, núcleos edificados de formación espontánea, reservas de suelo urbano resultantes de alteraciones en el destino de uso (polígono

98. Entre otros edificios de vivienda plurifamiliar en Carvalhosa (Arménio Losa-Cassiano Barbosa), y en las calles de João de Deus y Antero de Quental (Agostinho Ricca), de Costa Cabral (A. Viana de Lima); edificio de vivienda plurifamiliar y servicios en las calles de Ceuta (A. Losa-C. Barbosa), y de N. Sra. de Fátima, J. Carlos Loureiro-L. Pádua Ramos, G. de Carvalho (A. Viana de Lima); bloque de viviendas y comercio para plaza Afonso V (Pereira da Costa), edificio torre de vivienda y comercio en la calle Júlio Dinis (A. Ricca).

Una Biblioteca-Archivo para
Enseñanza Universitaria, Oporto,
1941, Alfredo Viana de Lima.



nos industriales), demolición de áreas de vivienda en deterioro, implantación de nuevos circuitos viarios— ha ampliado las perspectivas de proyecto de reorientación de la centralidad, de densificación y de unión de lo disperso, de "higienización" y de ruptura de los límites de la ciudad histórica.

Entre el plan de urbanización y el plan detallado, entre el proyecto urbano y el proyecto de gran escala, se ha elaborado una experiencia que se ha instruido en la agitación de un nuevo sentido urbano común y en la identificación de un arte urbano para un tiempo nuevo.

En un segundo plano, fueron más significativas las señales de la arquitectura, argumento para una ciudad nueva. En términos de invención, más topológica que tipológica, las señales de arquitectura adquirieron la *expresión de manifiesto*: inventar ciudad teorizando el lugar a partir del proyecto.

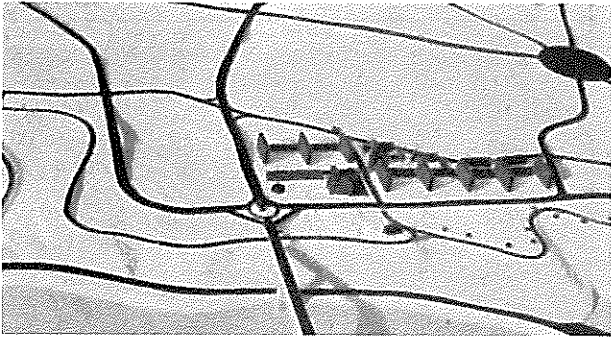
99. Memoria descriptiva del proyecto de CODA, rA, *Revista da Faculdade de Arquitectura do Porto* n° 0, octubre 1987.

100. El monumento "no es cosa que se pueda dejar para después: el monumento allá es el propio conjunto de la cosa en sí. Monumento no en el sentido de ostentación, mas en el sentido de expresión consistente, por así decirlo, consciente, de aquello que vale y significa", conforme Lúcio Costa.

101. *Viana de Lima. Arquitecto 1913-1991*, FCG-Árvore, 1996.

Para el concurso de obtención de la licenciatura de arquitecto, con el tema "Una Biblioteca-Archivo para Enseñanza Universitaria" de 1941, Alfredo Viana de Lima quiso "que su proyecto poseyera el espíritu del orden y el sentido de las relaciones", "el timbre puro", "el sentido de la grandeza, de una grandeza nacional y nueva" – "traducir la posibilidad de severo rigor técnico, del sentido funcional y de la expresión armoniosa de la fuerza del lirismo", "a tal punto que nos arrancase de las costumbres de la vida cotidiana".⁽⁹⁹⁾ Se recorre el territorio conocido: a la ijada de la ciudad antigua, en el lugar en que se debaten las posiciones y la representación del barroco, la ilustración y el neoclásico, en el eje con el edificio de la Academia Portuense, la Biblioteca es sólo un pretexto para un boceto de plano, donde el diseño es absolutamente el monumento de los principios del *Oporto nuevo*.⁽¹⁰⁰⁾

En el proyecto no realizado para la Unidad de Vivienda en la calle Sá da Bandeira de 1943, Viana de Lima concibió un edificio manzana a imagen de un "inmueble-villa".⁽¹⁰¹⁾

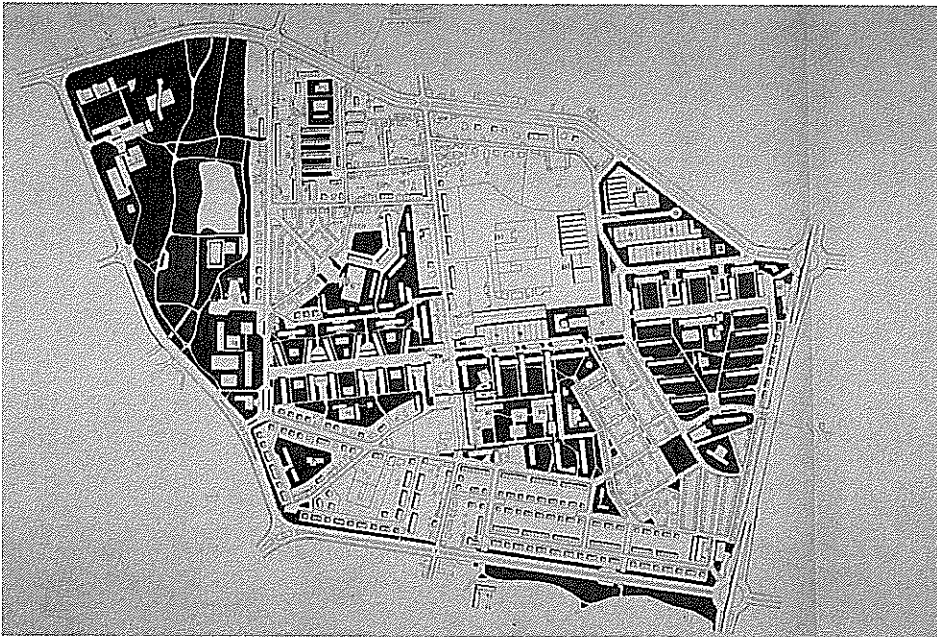


Plan para la Zona Residencial del Campo Alegre, Oporto, 1949, Fernando Távora.

En la expansión hacia poniente, en Campo Alegre, frente para una nueva centralidad portuense, el Plan para la Zona Residencial de Campo Alegre, de 1949, ha sido el proyecto para la "construcción de un paisaje

nítidamente urbano a unas decenas de metros de altura sobre el Douro. Vivirían ahí unos seis mil habitantes con su equipamiento y tráfico propio independiente del tráfico de pasaje. Y una gran plaza y una avenida de peatones permitiría una intensa vida social. Fernando Távora ha intentado "que la solución tuviese un gran sentido cívico, una gran expresión de presencia". Concebía su solución "como un hecho perfectamente portuense, capaz de producir un gran impacto"; monumento como "algo que sea útil y vivo, sentido".

El Plan para la Zona del Hospital Escolar de 1952, de Arménio Losa, proponía la creación de dos unidades de viviendas en la periferia nordeste de Oporto, con un área de 135 ha, destinadas a abrigar un total de veinticinco mil habitantes, que venían transferidos de las Islas de Oporto. Inspirado en la *Carta de Atenas*, el plan nunca ha llegado a ser aprobado por el poder central, debido a la forma de las viviendas propuestas como unidades de viviendas y bloques.¹⁰²



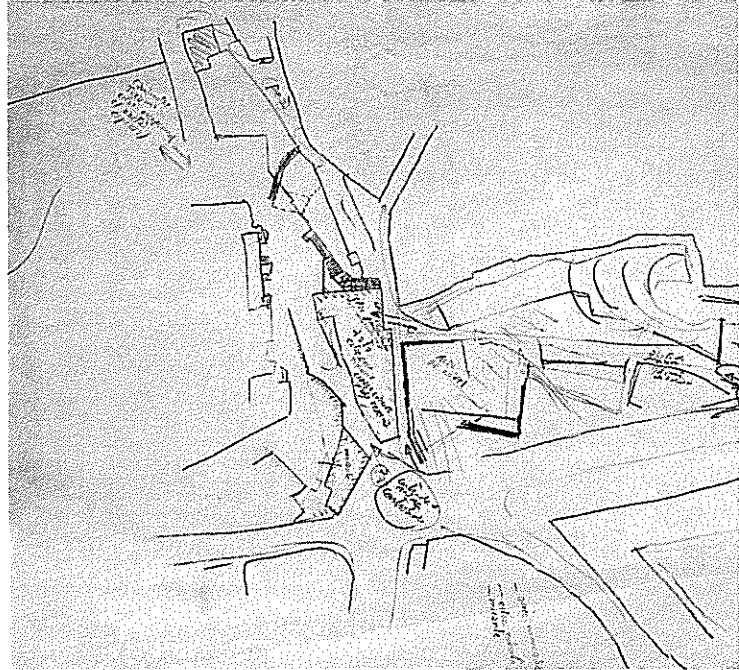
Plan para Zona del Hospital Escolar, pormenor, Oporto, 1952, Arménio Losa.

4.

En el mismo año en que defendió su trabajo de fin de carrera, Álvaro Siza Vieira, en un texto poco conocido, escrito con motivo de la muerte de Le Corbusier, exaltó "las cualidades que más caracterizan a su compleja personalidad: la intuición de lo esencial, la apertura a los conocimientos"; "la pretensión que rechaza abstenciones prudentes"; "la Villa Savoye, como el Pabellón Suizo, la Casa Clarti o la Cité du Refuge, 'se han liberado' y superan misteriosamente el plan ilustrativo al que L. C. se obliga intransigentemente"; "Marsella es un prototipo, un monumento"; "la explosión de Ronchamp o La Tourette". Y remitiéndose al editorial de Bruno Zevi, concluye: "solamente Le Corbusier posee la humana grandeza, la vitalidad y el coraje de estar

102. Memoria descriptiva del plan.

Edificio de oficinas en la Av. Afonso Henriques, Oporto, 1969, Álvaro Siza.



disponible. No le interesa la coherencia ideológica y menos aun la formal. No intenta salvarse. Ya ni siquiera se preocupa en demostrar nada. Ha despreciado la pequeña ambición de ser un jefe de escuela, un maestro. La propia hipótesis de la incolumidad intelectual le disgusta, como abyecta ilusión. Y por eso no se defiende y no resiste. Es el único que tiene derecho a afirmar: '¡ya se lo había dicho!'. Pero no le importa. Asume la derrota del racionalismo, la explosión informal, las dudas y las contradicciones de una sociedad cuya prosperidad coincide con la inseguridad, cuyas capacidades científicas y técnicas no se traducen en perspectivas cívicas. Podría insistir en materializar una solución, como Gropius, Mies, Oud, Aalto y tantos otros menores. Al contrario, contra la solución Le Corbusier del antes de la guerra, se levanta y denuncia los problemas".⁽¹⁰³⁾

Estaba sintentizado un camino y se había inaugurado una nueva etapa de ese camino. Más evocador que emancipador, más complaciente que democrático, el *movimiento* se domestica a la *circunstancia* portuguesa, hace circunstancia, se hace proyecto moderno, asume expresión de *manifiesto* en el programa portuense –el tiempo como continuidad y lo moderno como contaminación de la tradición: y esta noción, aunque puramente instintiva, marca la vocación y agita la autonomía del campo experimental del arquitecto: mover escalas en el diseño de la relación de lo antiguo y de lo nuevo para proyectar una nueva urbanidad.

Agitación de su aislamiento, el programa portuense se acepta como manifestación errante de la "obra total". La experiencia portuense, marginal en la comunidad que integra, se *manifiesta* programa exclusivamente como lugar-espejismo de una modernidad que quiso y practicó como *obra grave*⁽¹⁰⁴⁾ de la inteligencia contra la falsedad; que presionó como relación perfecta con la vida, con la realidad que la envolvió.

En ese tiempo de aislamiento forzado "en que cada uno ha sido sólo uno, sin inquietudes ni mayores ambiciones que las de usar honestamente lo que tenía a mano, intelectual y materialmente"⁽¹⁰⁵⁾ y porque era irrelevante, no se fijaran en una fuerte imagen de marca –les bastó la *medida de autor* reconocible en la escala y en el uso, en el matiz y en el recurso a oficios y talleres.

Anulada la solidaridad de "tendencia", quedó vinculada la idea de *rasgo de escuela* en el movimiento que practicaron sobre la figura del arquitecto y sobre los materiales de la tradición arquitectónica próxima a la "definición albertiana, donde uso, construcción y forma se pretenden integrados".⁽¹⁰⁶⁾ Aunque, quizás por eso, en esa problematización no destaca un enfático vedetismo autobiográfico o inesperadas sutilezas del juego proyectivo, sino la (super)vivencia del proce-

103. Álvaro Siza, "Depoimento (na morte de Le Corbusier)", *Vértice*, Coímbra, 1965.

104. Fernando Távora, "Texto para o Dia Mundial da Arquitectura", Oporto, julio 1992.

105. Alejandro de la Sota, "Sobre la Arquitectura Española", *Arquitectura* nº 292, Madrid.

106. J. Lluís Mateo, "Hacia el fin de siglo", *Quaderns* 164, Barcelona.

so-constelación de edades del tiempo que, a la manera artesana, *territorializó* el conocimiento de la *casa-madre* problematizado a la exacta medida de que "el artista moderno es aquel que vive bajo el signo de la libertad, es decir, bajo el signo de la vida".⁽¹⁰⁷⁾

Y el manifiesto se confirma solamente un actitud, la de "mirar, pensar y sentir e intentar bajo el mismo cielo" –Plan General de Rehabilitación de Barredo, Fernando Távora, 1969; Edificios de Oficinas, av. Afonso Henriques, Álvaro Siza, 1969.

Para romper los efectos de la larga duración, el *pasaje portuense* se ha manifestado como contaminación de la "mascarada" ecléctica, del *paisaje doméstico* que matiza la geografía y la cultura de ciudad de Oporto: adoptar modelos y formas que, "contribuyendo a valorar los aspectos positivos de la circunstancia ya existente, puedan crear nueva y favorable circunstancia, realizando así obra de colaboración y de educación";⁽¹⁰⁸⁾ provocar la cultura de ciudad en las señales de una nueva arquitectura, aunque el concepto de ciudad abierta e ilimitada no provocase la sustitución de la ciudad histórica, o, apenas a paso, el espacio público se desolidarizase de la edificación, o acaso, se organizase campo de cristales.

Independientemente de la desconfianza sobre la densidad y capacidad de asalto de dicho procedimiento, fueron intervenciones que se autoprogramaran como metáforas de la ciudad y forzarán efecto persuasivo para nuevos modelos urbanos, de vida o formas de comportamientos (cooperativa de viviendas El Hogar Familiar de M. Bonito, de 1950; bloque en Costa Cabral, A. Viana de Lima, de 1953; conjunto de viviendas en N. Sra. Fátima, J. Loureiro y L. Pádua, de 1954). "Sólo así tienen la sensación de pisar otros terrenos que no los excesivamente ortodoxos de la cultura oficial"⁽¹⁰⁹⁾ sea ésta relativa a los padrones representativos de un nacionalismo de estado, o a la "renovación antihistoricista producida a partir de las vanguardias radicales del siglo XX".⁽¹¹⁰⁾

Aunque que haya quedado sin resolver el tema del modo de *hacer a la portuguesa* –algo que no se explique "por la fijación de recetas o reglas con que, indistintamente, lo nacional y lo extranjero podrían hacer arquitectura"– "ha dado para pensar: ¿cómo se hace integración? ¿por copia? ¿por absorción simple? ¿por exposición y opción entre valores comunes y válidos?. Somos opuestos a la lógica de la escuela francesa. Nosotros amamos en el objeto su valor mágico y no su valor de presencia. Respetamos no su forma lógica sino su potencial mágico. ¿Qué es éso sino una estética?"⁽¹¹¹⁾ Quedó la certidumbre de que habría una tradición continuada. Tanto más que "no había una panacea 'arquitectura moderna' elaborada ya para la ocasión". "Lo 'moderno' no es un estilo para contraponer a lo que se hizo o a lo que se hace –es un modo de pensar las necesidades espaciales en los distintos niveles de la vida de las poblaciones".⁽¹¹²⁾

107. Adolfo Casais Monteiro, "A Arte contra a Ordem", *Considerações Pessoais*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1933.

108. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, edición del autor, Oporto, 1962.

109. Manolo Gallego, "Entrevista", *Quaderns* nº 178, Barcelona.

110. Victor Pérez Escolano, "Arquitectura y Movimiento Moderno en Andalucía", *Ph Boletín* nº 15, Sevilla, junio 1996.

111. António Lucena Quadros, *Manifesto de Pintura*, Porto, 1958.

112. Nuno Portas, "Tradição, Progresso e Reacção no Urbanismo Regional", *O Tempo e o Modo* nº 4, Lisboa, abril 1963.

Vivienda y espacio público: dos ejemplos en Lisboa y Funchal

Podemos destacar dos obras entre las concebidas en los años 50 y 60 bajo el lenguaje de la urbanística y de la arquitectura moderna. Están situadas en las cercanías de los cascos antiguos de dos ciudades tradicionales: Lisboa, la capital portuguesa, y Funchal, capital de la isla de Madeira, en el océano Atlántico. Se trata del conjunto de viviendas de la avenida Infante Santo, ideado por los arquitectos Alberto Pessoa, Hernani Gandra y João Abel Maria, proyectado y edificado entre 1952 y 1955, y dotado con el Premio Municipal de Arquitectura de 1956; y del conjunto de la Caixa de Previdência do Funchal (actual Centro de Segurança Social Regional da Madeira), del arquitecto Raul Chorão Ramalho, con edificios y espacios públicos proyectados y construidos entre 1960 y 1972 (calles João de Deus, Bom Jesus y Madureira). Décadas después, estos dos conjuntos de viviendas nos parecen consolidados, integrados o "aceptados" por el resto de la ciudad que los envuelve como claros ejemplos de una correcta y bien sucedida relación entre los espacios colectivos, públicos, sus áreas de apoyo, tanto de equipamientos como comerciales, y el espacio residencial.

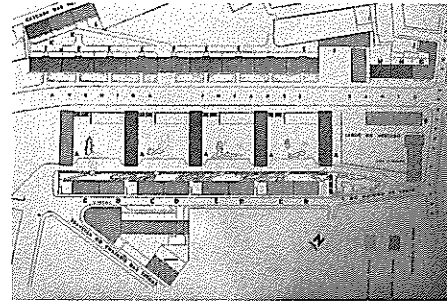
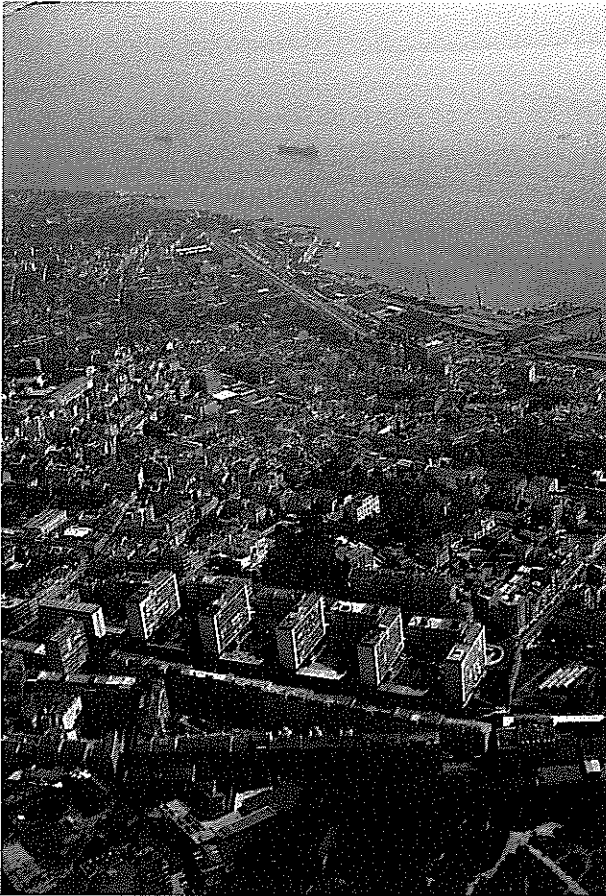
Intentaremos hacer un análisis de estas dos experiencias, buscando los aspectos comunes que más valor parecen poseer. Enumeremos:

1. la *relación creativa* de la nueva arquitectura y urbanismo con el lugar: con la topografía tradicional de la "ciudad de las colinas", de los declives y de las aceras, de las zonas "alta" y "baja", típicas de las dos ciudades portuguesas.
2. el *sentido envolvente y articulador* que los espacios públicos proyectados parecen asumir, funcionando como elemento "conector" y agente humanizador entre los diversos objetos, bloques, volúmenes edificados y el espacio residencial.
3. en síntesis, el *papel instaurador* de las "novedades estéticas" propuestas por la arquitectura moderna que estas dos obras desempeñaran en sus respectivos ambientes urbanos: sin agresividad o una imposición forzada, pero con calidad (en las formas y espacios), diversidad (con apoyo en las "artes decorativas") y sentido urbanístico (en la relación con la urbe envolvente).

1. La relación con el lugar

A la vez que expresan un entendimiento profundo y respetuoso hacia las zonas de intervención, los dos conjuntos urbanos no dejan de recrear y de "rememorar" aquellos dos "lugares" concretos con modernidad y propuestas de un fuerte impacto visual y urbano.

En Lisboa, la serie de elegantes bloques de diseño corbuseriano, con volúmenes en paralelepípedo, están ubicados linealmente sobre el muro de soporte continuo de la nueva avenida de la cual constituyen el *leitmotif* principal; bajando la colina, se orientan hacia el río Tejo y el sol. En Funchal, el bloque aislado "en torre", edificado en el centro del conjunto, crea una imagen moderna determinante de la obra, pese a todo, respecto a la escala de la pequeña ciudad envol-



Planta del conjunto de la avenida Infante Santo, Lisboa.

Conjunto de la avenida Infante Santo en una panorámica de Lisboa (abajo): secuencia de los cinco bloques volcados hacia el río Tejo.

vente –ya que aquella torre sólo puede ser vista de muy cerca, no afectando las proporciones delicadas del tejido residencial antiguo de los alrededores. En el espacio urbano de Funchal, constituido por antiguas manzanas regulares y cerradas, este conjunto instauró por primera vez la espacialidad abierta y fragmentada del Movimiento Moderno, convirtiendo las áreas interiores en espacios colectivos. También debemos resaltar la articulación creada por estas dos intervenciones con las tipologías urbanas o arquitectónicas tradicionales en cada una de estas ciudades.

En el caso de Lisboa, el uso de la "calle volcada hacia el río", bajando abruptamente sobre el mismo tal como ocurre con la calle medieval de Misericórdia o en el barrio vecino de Lapa, y se encontrará en el futuro barrio de Restelo (del arquitecto Nuno Teotónio Pereira et al.) en una recurrente imagen muy propia de esta ciudad. En el caso de Funchal, se refiere a la recuperación –sea por opción involuntaria o consciente– del concepto de "torre volcada hacia el mar", tipología muy común en el centro de la ciudad de Madeira, donde son patentes las viejas torres de los siglos XVII y XVIII con varios pisos, retrasadas respecto a la calle, que se explican por la necesidad histórica de avistar desde lejos los barcos que transportaban mercancías, personas o novedades.

2. Los espacios públicos y la vivienda

Con estas bases urbanísticas, los dos conjuntos supieron crear las condiciones para una "intimidad" de los espacios de vivienda, que al fin y al cabo eran la razón primera de estas dos intervenciones, su objetivo y función principal. El elemento responsable de esta intimidad es, sin duda, el espacio público que envuelve las edificaciones, a la vez que las articula con la calle y la ciudad preexistente.

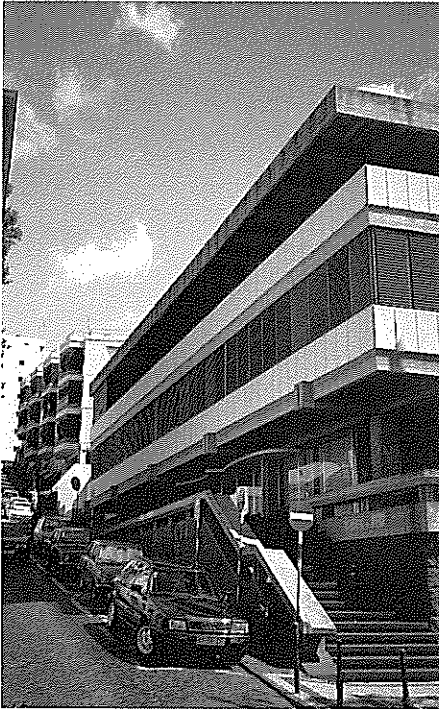
En Lisboa, la avenida Infante Santo constituyó, en los años 50, una obra de conclusión y cierre de la primera vía de circunvalación entre el centro principal y la orilla del río-puerto. Atraviesa una zona de gran declive, por lo cual su perfil vial originó una sección profunda con las vertientes laterales, límites de los barrios antiguos (Lapa, al este, y Necessidades, al oeste) –que quedaron

muy elevados en relación a la nueva vía. El conjunto que analizamos sacó provecho de este desnivel, asumiéndolo como parte de su propia composición: por eso surgen los altos muros de soporte, decorados con azulejos, las tiendas incorporadas en el plano de la fachada de estos muros y las escaleras adosadas a los mismos. De hecho, estos paneles decorativos, los locales comerciales y los espectaculares accesos verticales "marcan el ritmo" de la sucesión de los cinco bloques de viviendas sobre *pilotis*. Subiendo por las escaleras en los muros, llegamos a un nuevo espacio plano, como un "jardín suspenso" de uso peatonal, que organiza tanto los accesos a las viviendas "dúplex" con accesos bajo los volúmenes y entre los pilares de apoyo de los mismos, como también los cuatro pequeños jardines y aparcamientos que corresponden a las áreas entre cada una de las cinco unidades residenciales. Esta zona puede ser considerada como el "corazón" del conjunto, su espacio público más resguardado y casi íntimo. Continuando en el sentido este, todavía es el espacio público que "orienta la composición", pues nos lleva a una nueva serie de escaleras que conectan con la siguiente calle (Ricardo Espírito Santo) y, a través de ella, al barrio antiguo, escaleras situadas entre cuatro bloques más bajos y convencionales, perpendiculares a los primeros. Al oeste, el conjunto remata el lado correspondiente a la avenida Infante Santo con una fachada continua de viviendas de diseño más corriente, que ocultan el declive y la calle antigua más elevada (calles Necessidade y Possolo). En el extremo norte, dos pequeños "patios" instauran el "juego" espacial de los bloques aislados, muy típico de esa época (a pesar de estar actualmente uno de los bloques con su uso desfigurado por el aparcamiento excesivo).

En Funchal también podemos observar un "espacio-recorrido" como tema básico de la composición del conjunto. De esta manera, accediendo por el eje vial al sur (calles João de Deus y Bom Jesus), podemos subir las escaleras que llevan a la galería elevada que da acceso al bloque administrativo, con las oficinas del servicio estatal. Sombreada y ancha, esta galería invita al estar, con bancos y elementos escultóricos de acompañamiento (de Lagoa Henriques). Contornando el bloque administrativo a oeste y hacia el norte, la prolongación de esa misma galería nos permite ascender a la abrupta calle sin esfuerzo; en el punto exacto en que finalmente la interceptamos, también surge una entrada al interior de la manzana en forma de túnel, bajo el bloque de viviendas menos elevado (tres-cuatro pisos). Así, volvemos al espacio público del conjunto, ahora en su



Infante Santo, Lisboa: vista de uno de los bloques con el basamento y los locales comerciales, los azulejos y las escaleras suspendidas.



Funchal: vista de la esquina del bloque administrativo, con las escaleras, la galería y el acceso a los bloques de viviendas.

Funchal: vista de la parte superior de los bloques, con la entrada a ras del suelo al jardín interior.

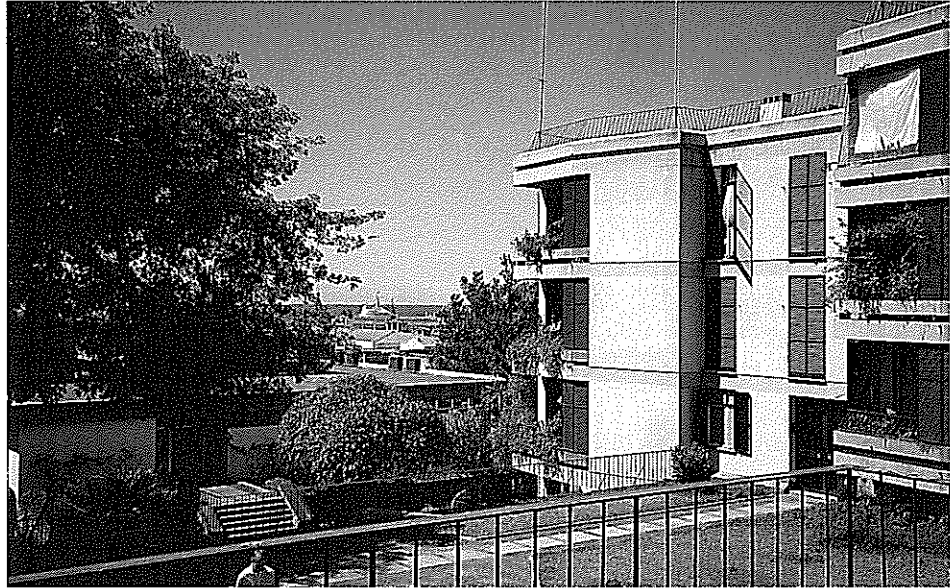
zona más interior: entramos en el pequeño jardín arbolado, ubicado al norte del bloque administrativo (y con una nueva entrada para el mismo) y abajo del cuerpo de viviendas y de la "torre" aislada. Para que entremos en estas dos edificaciones, podemos acceder por el jardín, por una nueva escalera adosada al muro, que nos conduce al nivel superior del conjunto, igualmente decorado con esculturas al aire libre (de Jorge Vieira). Sobresaliendo, de este nivel se puede ver el mar y los barcos atracados en el puerto, con los tejados de la ciudad en medio. En el lateral norte de la manzana se establece una relación nivelada entre las viviendas y la calle a través de un espacio verde en la parte este; apoyada por una calle también en declive, surge la clínica médica del conjunto, con acceso independiente directo al exterior. Así, abierto a la ciudad en su diversidad funcional y plástica, se desarrolla este conjunto de viviendas, servicios y equipamientos.

3. Fragmentos, materiales, espacios

La novedad estética y espacial que estos dos conjuntos –en Lisboa y Funchal– instauraron fue considerable y puede ser analizada en diferentes planos. En la dimensión urbana, lanzaron el tema del espacio abierto y fragmentado y la articulación y permeabilidad con los tejidos envolventes de la ciudad. La separación entre tránsito rodado y peatonal fue otra característica moderna aquí implantada, además de la plurifuncionalidad de los edificios. Respecto a la arquitectura, se propuso tipologías innovadoras, como el bloque sobre *pilotis*, el "dúplex", y los edificios perpendiculares al eje vial, todas utilizando el hormigón armado.

Aún debemos mencionar determinados aspectos de los acabados, del diseño y de los materiales decorativos. Los distintos paneles de los altos muros de la avenida Infante Santo (uno para cada escalera adosada) son un buen ejemplo de la dimensión urbanística que las artes decorativas pueden ejercer en la ciudad: constituyen enormes superficies de cerámica vidriada y policromada con temáticas figurativas o geométricas, que de alguna manera expresan al público la dimensión artística del conjunto o su aportación para la definición de una ciudad moderna. Merece ser destacado el panel de Maria Keil (temas de labor marítimo y pesquero) por el diálogo dinámico que supo mantener con los elementos arquitectónicos (la escalera) y por la profunda comprensión de la modulación y de las características de los azulejos (el azulejo es un elemento típico y tradicional en la decoración portuguesa, utilizado en este caso con modernidad).

En Funchal, la aportación de las artes plásticas es más fragmentada, pero aún así debe ser considerada: algunas esculturas, ya mencionadas anteriormente, introducen las formas abstractas o figurativas en el espacio público conector, y, de una forma más discreta, en el atrio de la escalera del bloque de viviendas en "torre", potenciando sus cualidades. También debe ser mencionado el diseño de la carpintería y de los *brise-soleil* de las terrazas de las viviendas, donde la idea de creación de espacios de intimidad obedece a la recuperación de los tradicionales ventanales funchalenses.



Funchal: aspecto del jardín interior, con la vista hacia el puerto de la ciudad.

Arte y función en los espacios públicos y privados: Le Corbusier versus Sitte

Se nos ha invitado a participar en un seminario que lleva por título "La habitación y la ciudad moderna: rupturas y continuidades, 1925-1965", y dentro del mismo, una sección dedicada a "Vivienda y espacio público". *Ciudad y espacio público* son vocablos que no significan exactamente lo mismo, ni son conceptos equivalentes, pero sí es cierto que hay una fuerte dependencia entre ambos. La naturaleza del espacio público, lo sabemos por la historia de las ciudades, depende de los modelos urbanos, y a la inversa, la definición de un modelo urbano puede venir dada por las características físicas, simbólicas, o representativas de sus espacios públicos. Valga un ejemplo: la muy diferente relación entre la vivienda y el espacio público que podemos encontrar en la arquitectura de una plaza mayor de la ciudad castellana, y la que se establece en un conjunto residencial con una *square* de la ciudad británica. En un caso y en otro, las relaciones de dominio y uso del espacio urbano no edificado –con tan notables características figurativas en ambos– nos remiten a procesos históricos de transformación urbana bien distintos, que fijan las reglas para que el sujeto que habita la ciudad entienda la dialéctica público-privado.¹⁾

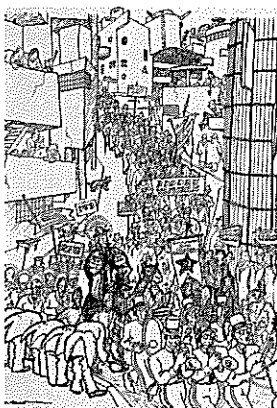
A su vez, se pretende reflexionar bajo la guía de dos conceptos expresados oportunamente en plural: *rupturas y continuidades*, en un ámbito cronológico también acotado: 1925-1965. Estas fechas no son aleatorias, aunque también hubieran servido, para los fines últimos que se persiguen, 1924 o 1927, y 1964 o 1968. Lo importante es que sugerir la idea de *ruptura* lleva aparejado inmediatamente la pregunta: ¿respecto a qué tradición o forma de pensar se contrastan nuevas ideas? Y si tenemos que hablar de *continuidades*, ¿respecto a qué formulaciones básicas?

Las concepciones generales de la forma y la estructura de la ciudad son el marco teórico del que se desprende el análisis de un problema particular: la vivienda (espacio de lo privado) como pieza integrada en una concepción general de la ciudad, por lo que cabría contraponer dos modelos: la *ciudad artística* y la *ciudad funcional*. La contraposición que me interesa proponer es la representada por dos nombres, Camillo Sitte y Le Corbusier, no tanto como confrontación personal, sino por lo que ambos nombres pueden ayudar a delimitar el conflicto entre lo que pensamos que es *vanguardia* y lo que no lo sería; para al mismo tiempo poder examinar si tal confrontación se ha resuelto, y como lo ha hecho, entre 1925 y 1965, e incluso cuáles son algunas componentes de la situación actual que están emparentadas con el periodo anterior.

La *ruptura*, hacia 1925, estaría representada por los intentos plurales del Movimiento Moderno por plantear el problema de la ciudad, de la vivienda, y de los espacios públicos, desde nuevas posiciones teóricas, más o menos radicales, basadas en concepciones maquinistas, objetivistas o funcionalistas, frente a un repertorio de ideas todavía muy fuertes en 1925, que pertenecen a una tradición que podríamos llamar *clásica*, cuya tratadística o manualística tenía resuelto sin muchas dudas el problema que aquí nos estamos planteando, o al menos disponía de soluciones que procedían de la enseñanza *bauxartiana* y de lo más último y vigoroso como podía ser el modelo *ciudad jardín*, organizado internacionalmente, cosa que para la vanguardia es todavía un lejano sueño a punto de intentar llevar a cabo mediante acontecimientos muy próximos a los últimos años de la década de los 20; y es que además el movimiento a favor de la *ciudad jardín* tiene un

1. De la comparación señalada como ejemplo, el caso español es bien conocido; para la *square* puede consultarse el trabajo clásico de Steen Eiler Rasmussen, London, *The Unique City, revised edition*. (1934), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1988, y, John Summerson, *Georgian London* (1945), London, Penguin Books, 1991.

"Sueño triunfal del arquitecto moderno", caricatura publicada en la revista *Deutsche Bauhütte* en 1930.



profundo calado social en muchos países, prueba de ello serían los grupos organizados como sociedades privadas para el fomento de un modelo urbano que es mucho más que un mero sistema para trazar ciudades.⁽²⁾

De lo anterior se desprende, o al menos así deduzco, una nueva interrogante que complementaría el marco de reflexión sugerido para el seminario: ¿qué *retornos* se han producido a lo largo del periodo acotado (1925-1965) en la manera de plantear y resolver determinados problemas de la arquitectura y del urbanismo? Creo posible hablar de un cierto retorno a planteamientos sitiescos, dada la emergencia, hacia 1965, de ideas a favor de una intensificación del elemento artístico o estético en la concepción de la relación espacio privado-espacio público. Las Vegas, como modelo de un universo artístico ligado a las formulas del Pop, expresa la posibilidad de una belleza reconocible en el paisaje urbano, que no es ya el pintoresquismo de los siglos XVIII y XIX, pero sí una legítima estética del *collage*. Creo que no es casual que 1966 sea también la fecha de publicación del libro de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction* (Complejidad y contradicción) –del que se dijo que era el libro más importante desde la publicación de *Vers une architecture de Le Corbusier*, en 1923, o que, pocos años más tarde, Colin Rowe y Fred Koetter publicaran su *Collage City* (Ciudad *collage*), en 1973.

A 1965 se llega cuando se ha extendido un fuerte sentimiento de culpa atribuida al Movimiento Moderno o a lo que, ya despectivamente, se conoce como Estilo Internacional. En esa fecha la situación general de las ciudades es bien conocida, su estado caótico es diagnosticado en cualquier trabajo de la sociología y del urbanismo, poniendo contra las cuerdas a la arquitectura adoctrinada en los principios del internacionalismo funcionalista. De tal diagnóstico muchos extraen una conclusión que parece no encontrar réplica: los culpables son los arquitectos "mandarines" y la doctrina demoníaca de literaturas como la *Carta de Atenas*. Léase, por ejemplo, *From Bauhaus to Our House* (¿Quién teme al Bauhaus feroz?) de Tom Wolf, publicado en 1981.

Como se ve, tratar todas estas cuestiones no es posible sin ignorar que lo que hacemos es crítica e historiografía, y por lo tanto el marco de nuestro discurrir es el debate sobre el Movimiento Moderno. Rem Koolhaas, que en 1972 nos presentaba su *City of the Captive Globe* (Ciudad del Globo Cautivo), ha escrito recientemente:

"La promesa alquímica del Movimiento Moderno –transformar cantidad en calidad mediante la abstracción y la repetición– ha sido un fracaso, una trampa: magia que no ha funcionado. Sus ideas, su estética, su estrategia, están acabadas. En conjunto, todos los intentos de empezar de nuevo sólo han servido para desacreditar la idea de un nuevo comienzo. La vergüenza colectiva producto de este fiasco ha dejado un enorme cráter en nuestra forma de entender la modernidad y la modernización".⁽³⁾

Cabe preguntarse si somos partícipes de esa "vergüenza colectiva" de la que habla el arquitecto holandés, si podemos considerar un diagnóstico cierto que el Movimiento Moderno ha sido "un fracaso, una trampa: magia que no ha funcionado", puesto que tales juicios atañen directamente a los principios y objetivos que se ha marcado el DOCOMOMO.

Por otra parte, plantear la relación de la vivienda y el espacio público, o lo que sería igual, la relación espacio privado-espacio público, obliga a considerar una serie de cuestiones complejas tanto para la historiografía como para el ejercicio mismo de la arquitectura y del urbanismo, como pueden ser la naturaleza del vínculo que han de mantener la vivienda y el espacio público, los problemas derivados de la inserción del objeto-vivienda en la estructura urbana, dependiendo de según qué modelos de ordenación de la ciudad, o las cuestiones y aspectos relacionados con el régimen de propiedad y las elecciones tipológicas que se consideren más adecuadas.

De entre las numerosas cuestiones que cabe analizar, una primera sería la naturaleza del vínculo entre espacio privado y espacio público, qué y cómo se separan o enlazan; es decir, qué tipo de medio (físico o imaginario) se pide que exista entre la arquitectura (de la vivienda) y el espacio urbano. Si la ciudad, como reclamaba Camillo Sitte, ha de ser una "obra de arte total", un "esce-

2. En Cataluña hay que destacar la existencia de la "Sociedad Cívica La Ciudad Jardín", creada en 1912, cuyo secretario, Cipriano Montoliu, fue autor de importantes y bien documentados estudios, entre los que cabe destacar: *Las Modernas Ciudades y sus problemas a la Exposición de Construcción Cívica de Berlín, 1910*, Sociedad Cívica La Ciudad Jardín, SA, Barcelona; *La Ciudad-Jardín*, Museo Social de Barcelona, Barcelona, 1912; *La cooperación en el movimiento de las ciudades jardines*, Sociedad Cívica La Ciudad Jardín, Barcelona, 1913. Sobre su autor, ver, F. Roca Rosell "Cebrià de Montoliu i la 'ciència cívica'", *CAU*, nº 80, 1971, pp. 41-46; y Manuel de Torres i Capell, *El panejament urbà i la crisi de 1917 a Barcelona*, UPC, Barcelona, 1987, pp. 83-87. Sobre el origen y difusión internacional del modelo *ciudad jardín* existen numerosos trabajos, entre los que pueden verse el de Peter Batchelor, "The Origin of The Garden City Concept of Urban Form", *JSAH*, XXVIII, 1969, pp.184-200; y el de Marcel Smets, *L'Avènement de la Cité-Jardin en Belgique. Histoire de L'Habitat Social en Belgique de 1830 a 1930*, Pierre Mardaga, Brussels, 1977.

3. Rem Koolhaas, "¿Qué fue del urbanismo?", *Revista de Occidente*, nº 185, 1996, pp. 5-10.

nario teatral", un "montaje de exposición", está claro que la naturaleza del vínculo vendrá determinada por un mayor énfasis en los elementos que exteriorizan las cualidades estético-artísticas de un espacio interior (privado) que se proyecta hacia el exterior (público) mediante ese telón escénico que son las fachadas: los muros receptores de las miradas que recibe la arquitectura.

Richard Payne Knight, un destacado teórico de la doctrina pintoresca, autor de *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (Estudio analítico de los principios del gusto), de 1805, en alusión a su residencia en Herefordshire, Downton Castle (1773-1778), recomendaba:

"Al elegir la situación para una casa de este tipo, que ha de ser un elemento principal de lugar, se ha de considerar más las vistas hacia ella que desde ella... en paseos y cabalgadas por los parques, jardines y terrenos de esparcimiento es donde se les presta atención y se las contempla, convirtiéndose en temas de conversación";

y a continuación añade, refiriéndose a Sir John Vanbrugh, que en sus dos principales obras –Blenheim y Castle Howard– había aplicado tal principio,

"...las vistas desde la fachada principal de ambos edificios son malas, pero la situación de ambos, como elementos del escenario circundante, es la mejor que se podía haber escogido".⁴⁾

Es cierto que aquí se habla de una arquitectura de la vivienda muy particular, construida en medio de la naturaleza, y no como pieza del artificio antinatural que constituiría la ciudad en el pensamiento del autor; pero no obstante hay ideas que serán transferidas a un contexto ya plenamente urbano. La contribución del pintoresquismo –ese no estilo, pero sí un particular *punto de vista* según la definición de Christopher Hussey⁵⁾ es haber fijado una determinada actitud mental del proyectista, que hace que la arquitectura quede absorbida por su ambiente paisajístico. La arquitectura, y de manera destacada la arquitectura de la residencia privada, es un elemento que construye el paisaje arcádico al que aspiran los precursores y teóricos del *punto de vista* pintoresco. Y esto es, en cierto modo, lo que durante el siglo XIX veremos que se intenta llevar a cabo en la construcción escenográfica de tantas calles de la ciudad ecléctica, con un marcado deleite por la recreación histórica.

Se trata, pues, de una arquitectura (de la vivienda) pensada, deseada y proyectada prestando especial atención al carácter de la misma como un objeto visible desde el espacio exterior. Es una idea de naturaleza museística que prima el valor expositivo del objeto, en este caso la arquitectura, dispuesto en una sala que es la ciudad. Esta idea no es ajena tampoco a un cierto maquiavelismo, patente en quien afirma que:

"Para mayor adorno y ventaja de la urbe, la calle más concurrida por negociantes y forasteros se debe hacer ancha y con magníficos y soberbios edificios, para que los visitantes que por ella pasen crean fácilmente que esta anchura y belleza corresponden también a las otras calles de la ciudad".

Quien dice esto es Andrea Palladio, en su *Tercer libro de la arquitectura* (Venecia, 1570). Parece como si fuera legítimo llegar al extremo de ocultar, mentir, practicar o ejercer el trampantojo, cuando el espacio interior se proyecta hacia la visión pública. Francesca Algarotti (*Saggio sopra l'Architettura*, 1756), llegará al extremo de sostener que: "Más bella que la verdad es la mentira", afirmación con la que sentenciaba su juicio al rigorismo lodoliano, pero con la que también podemos verificar hasta que extremo podía servir la arquitectura como "falseamiento" bello de la realidad.⁶⁾ Circunstancia, por otra parte, que un filósofo acababa de exponer al definirla de este modo: "...no es, a ojos del filósofo, más que la máscara embellecida de una de nuestras más grandes necesidades".⁷⁾

La idea de la arquitectura como mascarada, que podemos ver en *The Palace of Architecture* (El palacio de la arquitectura) publicado por George Wightwick en 1840, facilita que, desde mediados del siglo XVIII, en aquel ambiente intelectual que Joseph Rykwert definiera como crecientemente ecléctico, se fueran preparando las soluciones estilísticas del XIX.⁸⁾ En la ciudad ecléc-

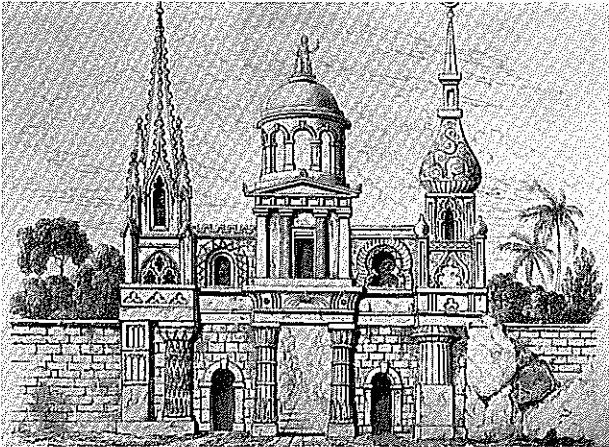
4. La cita está tomada de Robin Middleton y David Watkin, *Arquitectura moderna*, Aguilar, Madrid, 1979, p. 52. Sobre Knight, ver, S. Lang, "Richard Payne Knight and the Idea of Modernity", *Concerning Architecture. Essays ... presented to Nicolaus Pevsner* (ed. John Summerson), pp. 85-97, y David Watkin, *The English Vision: the Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London, 1982.

5. Christopher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, 1927.

6. Liliana Grassi, *Razionalismo architettonico dal Lodoli a G. Pagano*, Bignami, Milano, 1966.

7. D'Alembert, *Discurso Preliminar de la Encyclopédie*, 1751.

8. Joseph Rykwert, *La casa de Adán en el Paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, y *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, The MIT Press, Cambridge, 1980 (exist. ed. cast.: Gustavo Gili, Barcelona, 1982); sobre Wightwick, ver Joe Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Postmodern*, John Murray, London, 1987, pp. 35-37.



George Wightwick, *The Palace of Architecture*, 1840.

tica, la vivienda urbana, del tipo que sea, se relaciona con el espacio exterior dotándose de una máscara según convenga al gusto. Esa *máscara embellecida* que puede justificar la definición de la arquitectura, también seduce y provoca encantamientos:

"Desde la mañana hasta últimas horas de la noche corrí de un objeto de interés a otro, pero en todo momento fueron los edificios los que despertaron mi principal interés. Durante horas permanecí de pie delante de la Ópera, durante horas contemplé el Parlamento; todo el bulevar me atraía como un encantamiento tomado de las *Mil y una Noches*".⁹⁾

La ciudad es Viena, el lugar la Ringstrasse, y el autor *encantado* es Adolf Hitler. El gran conjunto monumental de la calle vienesa puede hacer olvidar la importancia de las enormes casas de apartamentos que ocupaban la mayor parte del espacio urbano ganado por la burguesía al ejército imperial. Como ponía de manifiesto la iconografía anunciadora del proyecto de la Ringstrasse, la ciudad quedaba ahora protegida "por la ley y la paz" y "embellecida por el arte".¹⁰⁾ El programa de construcción de viviendas de la burguesía liberal no encontró otra forma mejor de transformar la ciudad que organizar el espacio urbano, la calle, como lugar desde el que se puede disfrutar de un encantamiento maravilloso, extensible también a los llamados palacios de renta (*Mietpalast*), de apartamentos (*Wohnpalast*), o lucrativos (*Zinspalast*). Es este fenómeno el que supo captar muy bien el joven Hitler, dada su conocida afición por la pintura y la arquitectura. Es el espacio de la calle entendido como lugar en el que todavía se pueden contemplar obras de arte, porque la ciudad misma es una de ellas; espacio en el que los edificios se exponen a la mirada estética de quien pasea por el mismo como si visitara las salas de un inmenso museo histórico, o como si asistiera a una gran representación escénica en el vasto teatro que es la ciudad.

Un autor ruso de principios de siglo, Nicolai Gogol (1809-1852), había comprendido que la idea de Knight podía trasladarse al paisaje de la ciudad:

"Una ciudad debe exhibir una gran variedad de masas, si ha de resultar agradable a la vista. Dentro de ella hay que armonizar los gustos más variados. Que en la misma calle exista un oscuro edificio gótico, un edificio de colorista estilo oriental, una colosal estructura egipcia y una edificación griega llena de placenteras proporciones... Tendríamos así una calle que sería al mismo tiempo una crónica de la historia arquitectónica del mundo".¹¹⁾

Lo cierto es que una calle así ya existía en Devonport, la Kerr Street (1823-1824), proyectada por John Foulston, quien no dudaba en considerarla como "...an experiment (not before attempted) for producing a picturesque effect" (experimento [nunca antes ensayado] para producir un efecto pintoresco).¹²⁾ No es necesario por lo tanto entrar en ningún museo para ver objetos artísticos puestos en la calle para deleite de espíritus tan sensibles al arte arquitectónico como el de Hitler.

Sin naturalmente ignorar la crítica negativa que Camillo Sitte hizo de la Ringstrasse, lo que me interesa en este momento es recordar algunas ideas de su pensamiento. No deseo examinar o con-

9. Carl E. Schorke, *Fin de Siècle. Política y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 67.

10. *Ibid.*, p. 52.

11. Citado por Hugh Honour, *El Romanticismo*, Alianza, Madrid, 1981, p.152.

12. Citado por J. Mordaunt Crook, *The Greek Revival. Neo Classical Attitudes in British Architecture, 1760-1870*, John Murray, London, 1972, pp.110-112.

traponer a dos "sujetos" (Le Corbusier *versus* Sitte), sino considerar dos concepciones modélicas, con variantes y desviaciones en cada caso, acerca del objeto de este seminario. Considero oportuna la referencia a Sitte por cuanto, a pesar de que su obra se publica en 1889, en cambio, la edición en castellano es de 1927. Con motivo de su publicación, la revista *Arquitectura* señalaba:

"...fue el primero en dar la voz de alarma a quienes ya por entonces, al final del siglo pasado, iniciaron la construcción de ciudades jaulas en que sacrifican hasta el máximo el bienestar moral del individuo, invocando normas higiénicas y facilidades de tráfico, cuyo respecto no ha de hacernos olvidar la estética de las poblaciones... El autor de esta obra sintió antes que nadie 'el tedio de la moderna ciudad', esa inmensa fatiga que todos experimentamos en nuestros ensanches faltos de perspectiva y de alma y en los que cada error pretende suplirse con un policía..." ,

para finalmente concluir:

"Trátase de un libro cuya primera edición cuenta más de un cuarto de siglo, y en el que, sin embargo, su interés va en aumento a causa de la clara visión que del porvenir tuvo su autor, anunciando cosa por cosa adónde nos conducirían las normas entonces embrionarias..."⁽¹³⁾

Esto último tiene especial interés, en la medida que nos indica el tipo de ideas que se mantienen predominantes en España hacia 1925, de lo que luego veremos algún ejemplo.

La principal preocupación de Sitte había sido denunciar la pérdida de la belleza de la ciudad antigua, una belleza constituida en buena medida por la forma de relacionarse el espacio interior de su arquitectura (los edificios monumentales) y los espacios públicos de la ciudad, principalmente calles y plazas. El plano de la ciudad era elevado a la categoría de obra de arte, ya que debía "... producir un efecto artístico"; en los "tiempos antiguos" esta condición se alcanzaba por que "todos ... seguían la tradición artística de su época, y esta era tan segura que todo resultaba bien". Al perderse la seguridad de la tradición, la generación espontánea del plano de la ciudad no garantiza ninguna clase de "efecto artístico", por lo que es necesaria la planificación sujeta a normas elaboradas a partir de las enseñanzas y del conocimiento de las reglas estéticas naturales de las ciudades históricas. Lo que en definitiva persigue Sitte es la "reanimación artística del urbanismo" y la "plena repulsa de todas las normas actualmente en uso".⁽¹⁴⁾

Kerr Street, Devonport, Plymouth;
proyecto de John Foulston,
1821-1824.

13. *Arquitectura*, nº 100, 1927,
p. 305.

14. Camillo Sitte, *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Introducción de George R. Collins y Christiane C. Collins, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. Sobre Sitte, puede verse, además, D. Wiczorek, *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Pierre Mardaga, Brussels, 1981; Guido Zucconi, Armand Brulhart (et al.), *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, F. Angeli, Milano, 1992; Victor Pérez Escolano, "La recepción española de Camillo Sitte", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 23, 1992, pp. 483-492.

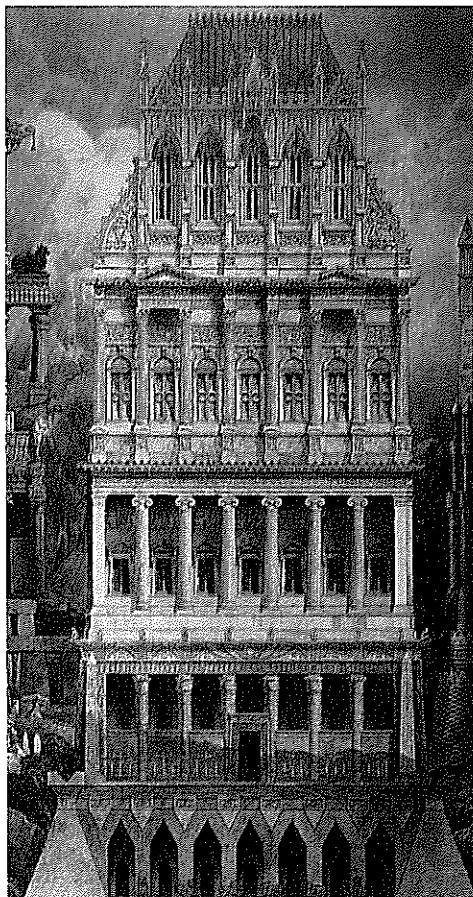


En realidad, el libro de Sitte no plantea como tema central, ni siquiera secundario, el problema de la vivienda, pero es precisamente este descuido o ausencia lo que resulta especialmente significativo. Su principal interés radica en una particular metodología de la visión, y desde este presupuesto teórico, la vivienda es un objeto más de la visión que debe ofrecer la ciudad para que resulte perfecta, armónica y bella. Ahora bien, tras la impresión que nuestros sentidos reciben después de un viaje a Venecia o Florencia, sólo se puede sentir dolor ante la "insípida modernidad" que ofrece la ciudad moderna. Para poder soportar la vida en ella es necesario huir periódicamente de la misma, pues la ciudad se ha convertido en una especie de cárcel.

Esta idea de la *ciudad-cárcel* es una contundente negación del espacio público; esto me interesa, pues significa que en esa *ciudad-cárcel* es imposible pensar en una relación armónica, ni siquiera en la existencia de tal relación entre espacio público y privado. El edificio de la cárcel significa privación de libertad, control panóptico del individuo, todo lo contrario de las cualidades que debe reunir cualquier espacio público para que el sujeto se sienta y sea libre. La idea de la *ciudad-cárcel*, manejada con toda intención por Camillo Sitte, expresa lo más opuesto al ideal de la *ciudad-bella* que, por ejemplo, otro de sus contemporáneos quería ver realizado en Bruselas.⁽¹⁵⁾ El problema es que la ciudad contemporánea (es decir, la ciudad industrial primero, y luego la ciudad funcional del Movimiento Moderno) es precisamente aquella que se identifica con la cárcel. En ella el individuo ya no es libre y tampoco puede disfrutar de las bellezas de sus espacios ni de sus arquitecturas; las casas se han transformado en celdas y sus calles y plazas son lugares carcelarios. John Ruskin había llegado al extremo de afirmar que las casas de la moderna ciudad industrial ya " ...no son prisiones para el cuerpo, sino sepulturas para el alma ".⁽¹⁶⁾

La arquitectura de la vivienda, en relación con el espacio público, aparece en el sistema del pensamiento arquitectónico decimonónico como un problema en el que la componente "estética", materializada en la forma artística de las fachadas es, al menos, tan importante como cualquier otro aspecto del proyecto. La idea de fachada como muro de intermediación entre el espacio de la vivienda y el espacio público al que se dirigen las miradas, o desde el que se reciben con emoción estética si en ellas hay abundante presencia de arte, es una concepción ampliamente desarrollada por el ideal ecléctico, entendido como condición intelectual de la arquitectura, tal y como ejemplarmente pretendió demostrar J. M. Gandy en su *Comparative Architecture* (Arquitectura comparativa) de 1836.⁽¹⁷⁾

Frente a todo eso, la *ruptura* del muro por parte del Movimiento Moderno nos es bien conocida. La fachada se ha transformado en una leve transparencia que no interrumpe la relación directa entre interior y exterior. Las versiones de esta idea son muy numerosas (Mies, Rietveld, Johnson...) pero todas tendrán en común una cualidad: como elemento de cierre del espacio interior, dejan de tener capacidad para *sostener* piezas de arte. La naturaleza del vínculo que pueden mantener con el espacio público cambia radicalmente a favor de una *función* elemental (proteger, aislar...), como si nuevamente se planteara la refor-



J. M. Gandy, "Comparative Architecture", 1836.

15. Me refiero a Charles Buls, autor del libro *Esthétique des Villes* (1893), y alcalde de Bruselas entre 1881; sobre Buls, ver el interesante libro de Marcel Smets, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Pierre Mardaga, Liège, 1995.

16. Se trata del rechazo romántico de la ciudad industrial; sobre este particular me he ocupado en "Ganivet y la crítica de la ciudad moderna", estudio preliminar para la obra de Ángel Ganivet *Granada la bella* (1896), edición de las Obras Completas de Ganivet, vol.1, Diputación Provincial, Granada, 1996.

17. Ver, J. M. Crook, *The dilemma of style...*, op. cit., pp. 38-40.

ma de la arquitectura volviendo a sus orígenes. La *cabaña primitiva* no era una obra de arte, pero enseñaba a buscar soluciones. Las del Movimiento Moderno serán heterogéneas, tanto en lo que se refiere a modelos residenciales, como en lo relativo a su inserción urbana.

Sí lo que hemos visto es un indicador de la *ruptura*, hacia 1965 lo que se lanza es la idea del retorno a ciertas maneras del pasado que recompongan la ciudad clásica, su arquitectura y su paisaje urbano –objetivo que se propuso Léon Krier y el grupo de *Archives d'architecture moderne*–, y por lo tanto un retorno a la idea de *fachada* como ornamento del espacio público y muro receptor de miradas inquietas por el arte. Muchos años antes, un destacado publicista del *nacional-regionalismo* arquitectónico, Luis M^o Cabello Lapiedra, publicaba un libro titulado *La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional* (1917), en el que daba cuenta de la significación y alcance que habría de tener el concurso convocado en 1911 por la Sociedad Española de Amigos del Arte para el fomento de la arquitectura *nacional*; de los cuatro temas propuestos, tres estaban relacionados directamente con un problema de "fachada", puesto que –como decía Cabello– "...constituyen desde luego el aspecto ornamental de la calle".⁽¹⁸⁾

Convencido del principio *sittesco* de que "la urbe debe ser bella", para Cabello las bellezas de la antigua casa española se convierten ahora en un mandato imperativo para la composición y ornamentación de fachadas de casas de alquiler. La casa es un objeto engalanado con el arte de los estilos históricos que por razones morales imperativas no podrán ser otros que aquellos de recia estirpe nacional, con los cuáles hacer frente al insano *exotismo* extranjerizante. La arquitectura que merece el calificativo de *moderna* es aquella que se entiende que puede asegurar el futuro de la tradición.

Aunque el libro de Cabello se publicó en 1917, está clara la vigencia de esas ideas en 1925. La arquitectura de la vivienda engalana el espacio público, y ese es su principal vínculo con el espacio público desde el punto de vista de una concepción de la ciudad que parte de su identificación con una obra de arte, tal y como enseñaba el libro de Camillo Sitte. Ante la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929, la ciudad de Sevilla se encuentra transfigurada en un escenario y los edificios son actores privilegiados de una magna representación artística. Un escritor local, Alejandro Guichot, desde las páginas de la revista *Arte Hispalense*, constataba en 1928 que:

"...hoy parece Sevilla un museo donde el curioso puede observar un sincretismo interesante en pintorescos conjuntos perspectivos: muy abundantes las creaciones de estilo local y regional, de sevillano renovado que progresa diariamente, entre dispersas reproducciones de románico, de árabe andaluz, de árabe bizantino, de ojival, de mudéjar, de plateresco, de grecorromano, de barroco, y entre ejemplares sueltos de gustos aislados modernistas..."⁽¹⁹⁾

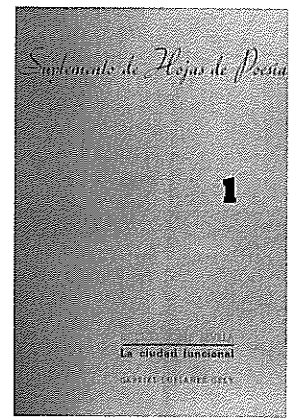
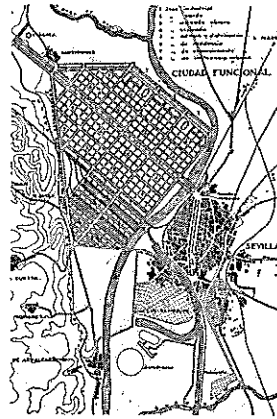
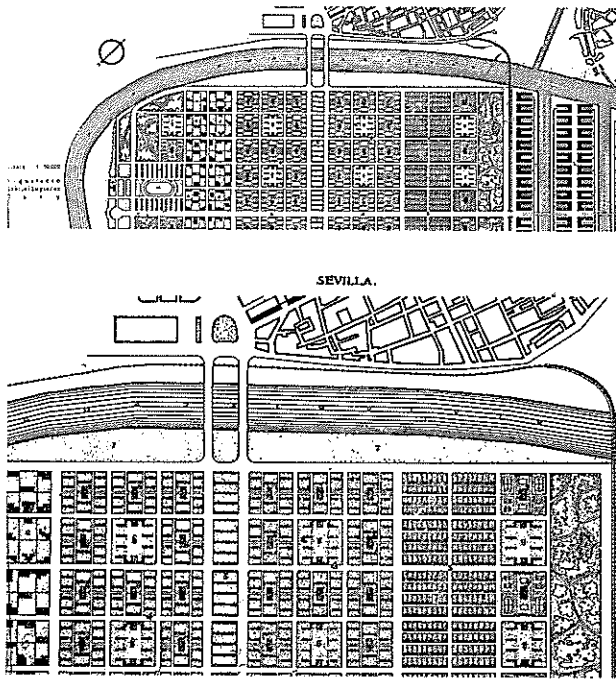
Ante este panorama, la ruptura que representa Gabriel Lupiáñez, un joven arquitecto sevillano, al proponer en una revista de poesía su proyecto de ciudad funcional para Sevilla, es un acto de entusiasmo personal, un ejemplo de la marginalidad y de las dificultades para llevar a cabo proyectos inspirados en los modelos internacionales.⁽²⁰⁾ Lupiáñez se limitaba, es cierto, a una casi literal transcripción del esquema regulador de Neutra, pero esto no impide reconocer su esfuerzo por comprender la urgencia de acometer la solución del problema urbano planteándolo desde una escala muy distinta a la que se venía utilizando, e incluso el acierto de algunas de sus consideraciones en materia de ordenación territorial. Las viviendas dejan de ser piezas escenográficas para convertirse en elementos de un nuevo orden urbano y arquitectónico presidido por la técnica de la zonificación de usos del suelo y tipos edificatorios. En este esquema, la vivienda sólo aparece donde conviene al orden general y, liberada de la inconveniente manzana tradicional, queda ahora envuelta por un espacio barrera que garantiza mejores condiciones de soleamiento y contacto con el verde público, sin necesidad de acudir a las fórmulas de la ciudad jardín.

Tras haber considerado la relación vivienda-espacio público en términos de vinculación de naturaleza artístico-estética, no avanzaríamos mucho si el problema se redujera al examen de esta cuestión sin pasar a otro orden de problemas urbanísticos. Sí de la "fachada" del proble-

18. Luis M^o Cabello Lapiedra, *La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1917. Sobre el significado del debate acerca del nacionalismo-regionalismo arquitectónico, me he ocupado en mi libro *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1987.

19. Ángel Isac, "Vanguardia al margen. Andalucía años 30", *3ZU Revista D'Arquitectura*, 4, 1995, pp. 30-45.

20. Sobre Gabriel Lupiáñez, puede verse Eduardo Mosquera y M^o Teresa Cano, *La Vanguardia Imposible*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1990; Ángel Isac, "Vanguardia...", 1995; y José María Jiménez, "Sevilla: la contribución de Gabriel Lupiáñez Gely", *Arquitectura*, 310, 1997, pp. 66-68; y Víctor Pérez Escolano, "Arquitectura y Movimiento Moderno en Andalucía", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 15, 1996, pp. 115-121.



Gabriel Lupiáñez Gely, "Estudio sobre Sevilla. La ciudad funcional", *Suplemento de Hojas de Poesía*, Sevilla, 1935.

ma pasamos a examinar cuestiones de estructura urbana (manzana, tipos edificatorios, propiedad...), surgen inmediatamente los indicadores de la ruptura que se está produciendo en 1925, y también los del retorno a las formulaciones decimonónicas que adquieren un renovado ropaje teórico hacia 1965.

Nadie pone en duda que uno de los principales esfuerzos del Movimiento Moderno fue su intento de cambiar radicalmente la estructura urbana de las ciudades europeas, criticando, por ejemplo, la forma tradicional de la manzana, en línea con hipótesis ya experimentadas en algunos casos célebres muy conocidos: el proyecto para la New Town de Edimburgo –que habría de marcar el desarrollo urbanístico de la ciudad–, la solución de Ildefons Cerdà para el Ensanche de Barcelona, o el nuevo Amsterdam de Berlage. En todos ellos se había intentado aliviar los inconvenientes de la ocupación intensiva del suelo. De la casa-patio, solución histórica que permite disponer la vivienda en torno a un espacio interior no edificado pero privado, se ensaya pasar a una manzana-patio en la que el espacio interior deja de ser un bien privativo de la vivienda para convertirse en un bien compartido. Prueba del interés que habían suscitado estas soluciones modernas es que incluso a su favor se había pronunciado Camillo Sitte en una de las pocas ocasiones en las que en su libro trata elementos de estructura urbana que no sean calles o plazas, y no lo hace con criterios paisajistas.²¹⁾

Pero lo cierto es que en 1925 esto seguía siendo un problema de primer orden, social y político, en las grandes ciudades europeas. En algunas de ellas se está dando comienzo en esa fecha a grandes programas de construcción de viviendas que permitirán verificar sobre el terreno las distintas hipótesis prácticas; frente a estas se sitúan los modelos teóricos y los proyectos demostrativos de Le Corbusier. En todo caso, lo importante es pensar en nuevos modelos de estructuras urbanas, en los que la vivienda aparece como una pieza ordenada (no ya un *objeto artístico* de la ciudad que tiene que ser bella) sino como un elemento que aparece distribuido y dispuesto según planes reguladores de usos del suelo, que a su vez contemplan la distribución ordenada de diferentes soluciones tipológicas. Lo que no significa que existan coincidencias en los modelos teóricos elaborados hacia 1925 (Le Corbusier frente a Hilberseimer), ni en las experiencias contemporáneas que transcurren en la Viena de los *Höfe* o en las *Siedlungen* alemanas.

La escena que ahora encontramos es un engranaje de un complejo mecanismo que *funciona* más que *representa*. Ahora, y frente al encantamiento que había sufrido Hitler recorriendo la Ringstrasse, la escena de la calle, principal espacio público, es el lugar del movimiento mecánico y

21. Camillo Sitte, op. cit., pp. 213-214.

no del paseo estético. La calle, como venía repitiendo Le Corbusier desde sus primeros escritos en *L'Esprit Nouveau* (nº 4, 1920), y luego en sus libros *Vers une architecture* (1923) y *Urbanisme* (1924), es ahora un "aparato circulatorio", una "fábrica longitudinal" que sirve para el tránsito de las nuevas bellezas mecánicas y para separar zonas con usos especializados. La vivienda es una pieza que hay que incorporar a la ciudad mediante los complejos procedimientos de la planificación y ordenación del suelo y los usos de la metrópoli; esto es lo que otros contemporáneos de Camillo Sitte ya habían empezado a formular antes de 1925, pero que cobra una nueva dimensión en los años 20 en manos de los arquitectos y urbanistas de la *ciudad funcional*. La relación de la vivienda con su espacio público pasa a ser un problema de distribución racional de *funciones* y de conveniencias estratégicas en el territorio de la metrópoli.

A partir de 1925, la relación vivienda-espacio público estará marcada por las soluciones que se encuentren al conflicto que supone elegir entre el desarrollo de tipos unifamiliares o colectivos. El esfuerzo nada desdeñable que supone la construcción de las colonias residenciales alemanas, así como el debate teórico que suponen las discusiones de los CIAM de Frankfurt (1929) y Bruselas (1930), centran las principales claves del problema en torno al concepto del mínimo vital y sus formas de agrupación urbanística más racionales. Ernst May declara que la misión de los arquitectos no será ya preocuparse por el aspecto exterior de los edificios y la composición de fachadas, sino:

"...la construcción completa de la célula individual de vivienda según los principios de una concepción moderna de la vida", y además de esto, les corresponde también "...la tarea urbanística de incorporar a la imagen de la ciudad la suma de estas células de viviendas, es decir, el barrio (*Siedlung*)..."²²

Repasando los textos de aquel debate, así como las soluciones construidas, se aprecia el equilibrio y los compromisos que se establecieron al intentar incorporar a la ciudad, como decía May, *la suma de estas células de viviendas*.

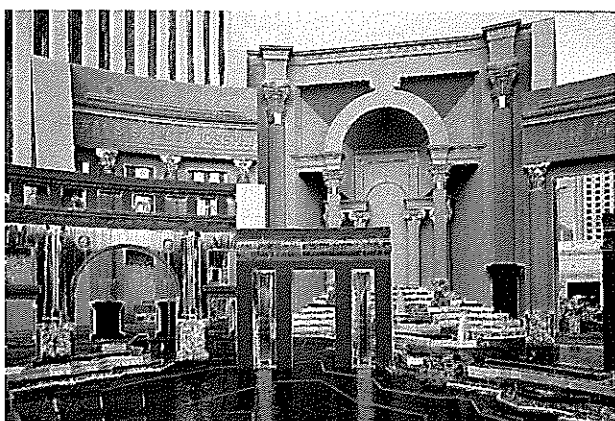
Ahora bien, los arquitectos que participan en aquella discusión no pueden romper literalmente con una tradición urbana y cultural de la importancia que todavía tiene en 1925 la ciudad jardín, en tanto modelo e ideal urbano, como queda patente tanto

en los trazados como en la parcelación de algunas colonias residenciales alemanas en las que todavía se encuentran algunos espacios exteriores privatizados como reliquias de aquel ideal decimonónico de la casa con huerto y jardín propios.²³ Un ejemplo elocuente puede ser la apostilla que aparece al pie de una de las más conocidas ilustraciones del libro de Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), aquella en la que se muestra un detalle de los inmuebles-villas, y en la que se advierte, a pesar del carácter colectivo del edificio, "...cada jardín rigurosamente independiente del vecino".

Por encima de muchos tanteos y dudas, en 1925 se destaca una tendencia a favor de la vivienda colectiva y el definitivo rechazo de la casa individual aislada sobre parcela, a favor de otras soluciones en hilera o bloque. Con estos modelos alternativos, la vivienda encuentra un espacio público que la envuelve y aísla del resto de los espacios urbanos. Quien esté familiarizado con la historia del problema de la vivienda en la ciudad industrial, sabrá que las principales tensiones se produjeron al tener que dilucidar entre los modelos individuales y los colectivos, entre la propiedad privada y el alquiler, definiendo distintas maneras de vincular la casa con el espacio público. Lo cierto es que se termina imponiendo la solución ideal del bloque, preferentemente aislado, y la relación vivienda-espacio público queda absorbida por un modelo que *funcionaliza* todas las componentes del gran problema urbano.

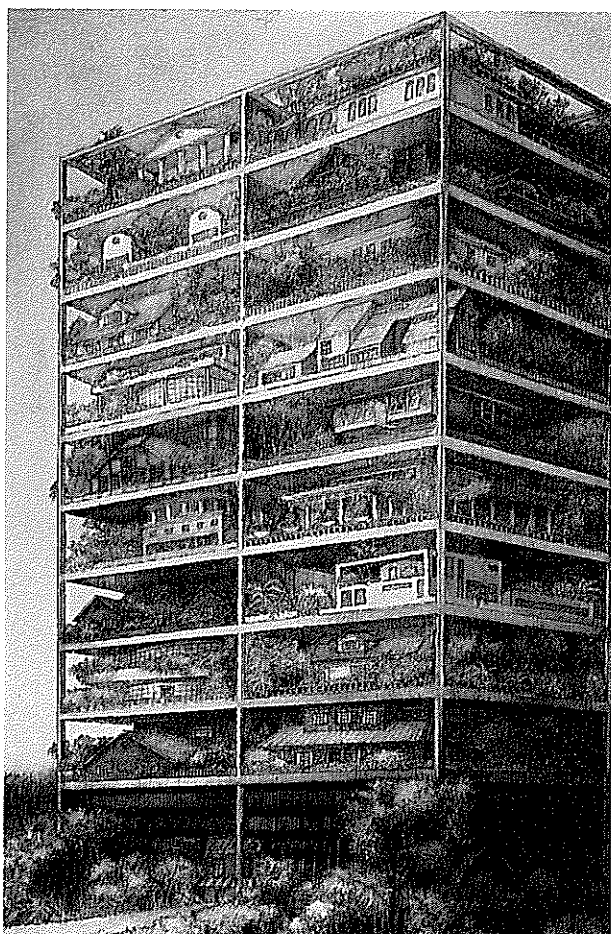
Cuando en 1965 Charles Moore publica un artículo, "You Have to Pay for the Public Life" (La vida pública, hay que pagarla), proponiendo el modelo de Disneylandia como paradigma de los espacios públicos, uno siente que ya no puede haber continuidad para los principios establecidos

Plaza de Italia, Nueva Orleans, 1977, Charles Moore.



22. Recogido por Carlo Aymonino, *La vivienda racional. Ponencias de los CIAM, 1929-1930*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p.112.

23. Un ejemplo significativo pueden ser las modificaciones de la Fase VII de la *Siedlung Zehlendorf*, proyectada por Bruno Taut, 1931; ver, AAVV, *Cuatro siedlungen berlinesas en la República de Weimar*, COAM, Madrid, 1992.



SITE (Sculpture in the Environment), High-Rise of Homes, 1981.

cuarenta años antes, y que desde ese momento cualquier retorno, por banal y acrítico que resulte, puede ser posible. Porque si es verdad su definición de espacio público como "...un ámbito que ayude a las personas a saber dónde están, y por extensión, a saber quiénes son"⁽²⁴⁾ –definición que permite justificar su Plaza de Italia, de 1977, en Nueva Orleans–, el problema es creer necesaria la utilización de determinados recursos figurativos anclados en el pasado, para saber quiénes somos o dónde nos encontramos. Si el espacio público se destina a representaciones figurativas, y el proyecto de la vivienda se piensa como objeto para escenografiar, es decir, para cargarse de simbología estética, aunque esta sea de lo más banal, cabe preguntarse, teniendo en cuenta los retornos propiciados por el Posmodernismo, si no se ha vuelto a la doctrina, parafraseando a Algarotti, de que *más bella que la verdad es la mentira*.

Por ejemplo, el fenómeno de la vivienda unifamiliar adosada –además de otros factores que ayudan a explicarlo– cabría entenderlo como un *retorno* apoyado por un discurso ideológico de la recuperación de lo individual frente a los reproches de colectivismo anónimo, aestheticismo, y otras lindezas atribuidas al Movimiento Moderno. Se trataría de la resurrección de ciertos ideales decimonónicos de la ciudad jardín –ya transformada en *subtopía*–, pero unos ideales bastante trampeados. En estas soluciones nos encontramos con que la vivienda se encierra parcialmente (ya que no dispone de parcela independiente) con un espacio que queda como pequeño paraíso privado en el que libremente se disponen todos los objetos de esa ópera bufa de macetas, barbacoas, mobiliario, sombrillas, enanitos, fuentes, setos, balastradas, rejas..., que cada cual monta en su espacio privativo. Supongo, recordando a Charles Moore, que de ese modo la gente sabe mejor quién es y dónde está.

Lo más grave es que de todo esto –un importante problema de ordenación del territorio y de implantación de un discutible modelo residencial– se ha hecho una especie de declaración de derechos del individuo para vivir en un espacio urbano y en una vivienda mejor, cuando en realidad se

24. *Perspecta*, nº 11, 1967, pp. 12-21.

oculta un grave fracaso: es imposible domesticar a la bestia (la ciudad) y controlar sus formas de reproducción ajenas a las bienintencionadas proposiciones de la arquitectura y del urbanismo. Como ha escrito Koolhaas, y ahora lamento estar más de acuerdo con sus palabras:

"Los profesionales de la ciudad son como jugadores de ajedrez que pierden contra los ordenadores. Un perverso piloto automático burla constantemente todos los intentos de aprehender la ciudad, agota todas las ambiciones de definirla, ridiculiza las más apasionadas aseveraciones sobre su presente fracaso y su imposibilidad futura, y la empuja implacablemente en su huida hacia adelante".⁽²⁵⁾

Y si esto es así, ¿qué podemos hacer?; ¿vale para algo la reflexión y el estudio de lo sucedido entre 1925 y 1965?; ¿es posible y éticamente oportuno recuperar algunos ideales de la tan denostada modernidad de aquellos años?; ¿permite hoy la historiografía hablar sin rubor del Movimiento Moderno, no como lo hicieron sus primeros apologetas, sino como podríamos hacerlo con un mejor y más distanciado conocimiento histórico crítico?

Por último, y ante la vista del proyecto de 1981, High-Rise of Homes, del grupo SITE (Sculpture In the Environment) cabe preguntarse si podemos desembarazarnos de la angustia, de la perturbación, de las contradicciones y del estupor de una imagen que resume todo el conflicto entre las estructuras sociales, tendentes a la homogeneización, y el afán individualista, empeñado en distinguirse de la multitud; es, sencillamente, la dialéctica de lo privado y lo público, la casa y la ciudad, los paraísos individuales y el bloque estructurado.

25. Rem Koolhaas, op. cit., p. 6.

La Vivienda Altrove: Alberto Sartoris y Luis Cabrera en Canarias

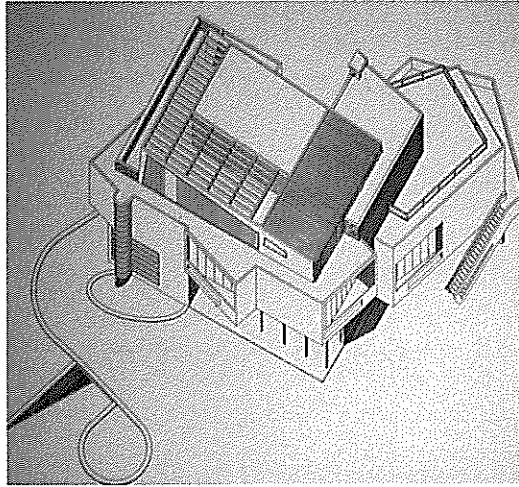
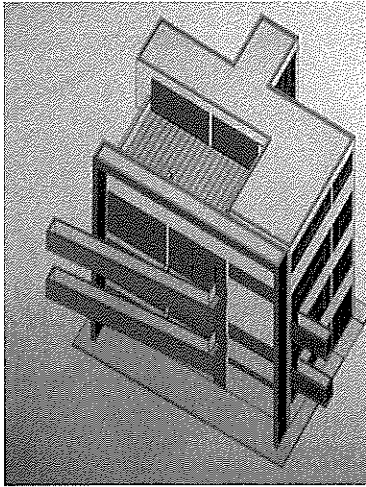
Para estudiar la arquitectura y la vivienda en Canarias necesariamente tendríamos que referirnos a las rupturas periféricas del Movimiento Moderno. Ruptura del llamado Movimiento Racionalista en Canarias propuesto con perspectivas diversas en las tesis doctorales de D. Sergio T. Pérez Parrilla o de D^a María Isabel Navarro Segura, y confrontándolos a su vez con los editoriales y manifiestos de la revista *Gaceta de Arte* y otros documentos aún carentes de una revisión crítica. La necesidad de replantear una nueva perspectiva sobre el Movimiento Moderno y de la cultura racionalista en Canarias se enmarca como una revisión contemporánea, donde se puedan vertebrar las influencias, contaminaciones y desvíos que se producen en Canarias en dichos años y que amparados en la etiqueta del Movimiento Moderno se intentan fusionar.

En el caso de Alberto Sartoris o Luis Cabrera en Tenerife y Manuel de la Peña en Las Palmas, estas rupturas se polarizan en el centro del debate contemporáneo, donde espacio de vivienda, paisaje y lenguaje configuran un marco renovador de las experiencias aconadas al Movimiento Moderno y donde las referencias culturales a "otras" arquitecturas "Altrove" introducen un campo de estudio singular en el panorama de la cultura arquitectónica. "Altrove" como lugar físico y cultural, en nuestro caso Canarias, que fuera y lejos del circuito donde se produce, tiene cercanías y reflejos temporales de difícil adscripción.

Cuando Sobrini, Marín y García de Castro ganan en 1950 el concurso para la Delegación de Hacienda de Las Palmas en la que colaborará en la dirección de obra Manuel de la Peña, y Alberto Sartoris imparte conferencias en 1950 en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria sobre los elementos de la arquitectura funcional, aunque ya se conocieran sus textos y su actividad en el número 32 de *Gaceta de Arte* en 1934, se volvió a entroncar en las islas con los "ideales" del Movimiento Moderno, olvidándose los sueños retóricos de la década anterior. En este momento dos arquitectos (fundamentalmente) reinician un nuevo período de orden, claridad y racionalidad, amparándose en un realismo crítico que conectaba la arquitectura con el pulso de "Altrove" y con una visión racionalista crítica. Manuel de la Peña y Luis Cabrera son los primeros de este período marcado por el paso incierto de distintas tendencias figurativas de abordar la vivienda, la arquitectura e incluso la ciudad.

Quizás sea adecuado apuntar la necesidad e interés que tendría el estudio monográfico de los proyectos y obras de ambos arquitectos y su especial incidencia en la arquitectura realizada en Canarias como revisión de lo moderno; sirva esta consideración sólo al menos para "revisar", si cabe, posturas ancladas entre supuestos que intentan homogeneizar la arquitectura en Canarias.

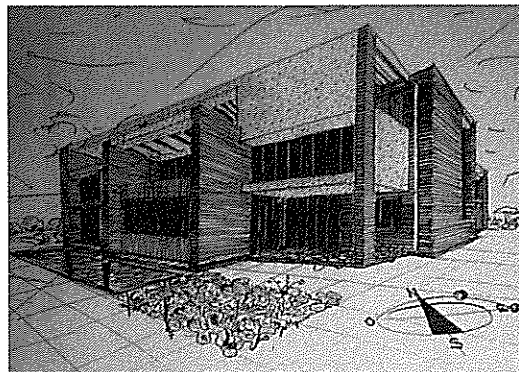
Este nuevo proceder se encauza en la nostalgia del llamado lenguaje racionalista: se reduce a cero toda ideología, todo sueño de función social, todo residuo utópico para procurar ser muy realista, intentando fraguar la reconstrucción de un universo discursivo para la propia disciplina, alejándose de las referencias del discurso plástico o compositivo en voga en los años anteriores. En este viaje no van sólo los arquitectos. El florecimiento de la arquitectura va unida al resurgir del mundo artístico en general y del plástico en particular: Pedro González, Chirino, Miralles son nombres que configuran otro momento mágico en la cultura de las islas.



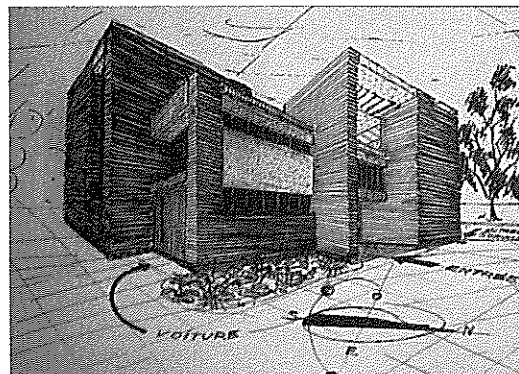
Axonométrica, Casa Ideal, Florencia, 1942, A. Sartoris.

Axonométrica, primer proyecto, Casa Arnulfo Córdoba Fariña, Tacoronte, 1952, A. Sartoris.

Hay al menos una indicación de tendencia en este conjunto de intentos (otros arquitectos y grupos PIC-LADAC), donde se amalgaman una serie de posiciones bastantes diversas y que abarcan desde lo que podríamos llamar la búsqueda de la esencialidad constructiva y formal, a un cierto intimismo propiciando una pretendida conjunción entre racionalismo-organicismismo, filtrado en muchos casos por una reivindicación del paisaje y una búsqueda artesanal como origen, pero en lo que todos ellos insisten en especificar es una propuesta de relacionar la arquitectura como espacios interconectados con su medio tanto natural como urbano. Podemos, pues, comenzar a través ya no de la intensa relación que Sartoris mantuvo con Canarias –referenciada en documentos bibliográficos–, sino en algunas operaciones de proyectos que propone en el ámbito insular, vinculadas con la definición del espacio doméstico y residencial.



Dibujo perspectiva, tercer proyecto, Casa Arnulfo Córdoba Fariña, Tacoronte, 1954, A. Sartoris.



Cabe recordar como antecedente la Casa Ideal proyectada para revisar ciertos aproximaciones y diferencias con el proyecto de casa para Arnulfo Córdoba Fariña en Tacoronte, Tenerife. En este proyecto, Sartoris desarrolló tres propuestas consecutivas en los años 1952, 1953 y 1954 en donde experimenta sucesivamente una ruptura con los enunciados realizados en años precedentes. Si bien en el primer proyecto de 1952 mantiene unos criterios compositivos homologables a la Casa Ideal de 1942, o la casa del poeta Henri Ferrare de 1929, donde la concepción de espacios interiores y exteriores se polariza a través del manejo de volúmenes que emergen o se retranquean, destacando aún más la combinación entre una estructura resaltada y enfatizada frente a los paños de muros lisos, rehundidos, refundidos y cromáticamente distintos, reconociendo su herencia cultural, en las propuestas sucesivas de 1953 y 1954, la concepción unitaria de volumen y su aproximación a entender el valor del suelo (terreno) como posición topológica orientan al proyecto en abandonar el juego geométrico del volumen y del contacto con

el terreno del primer proyecto, para sencillamente situarse sobre él. Esta actitud no confunde geometría con lugar, ni arquitectura con paisaje, así como independiza el espacio de su geometría, siendo otra variable o diferencia entre la primera y segunda propuesta, que se evidencia sobremanera en los diferentes sistemas de representación de ambas propuestas como de miradas o enfoques distintos se tratara.

Miradas distintas también en la concepción del espacio interior, frente a un espacio girado, rotado que responde a un desplazamiento de la geometría principal de la casa en el primer proyecto, fiel reflejo de un espacio expositivo en referencia a la sala Eduardo Westerdahl del proyecto del Museo de Arte Contemporáneo en el Puerto de la Cruz, Tenerife, el segundo proyecto se presenta con una respuesta vinculada a una forma de representación del espacio interior y su transparencia del exterior en donde las coincidencias con otras arquitecturas contemporáneas de autores como Antonio Bonet, Charles Eames, Marcel Breuer y Richard Neutra hacen entender un principio como "norma" de representación y de concepción del espacio interior y su relación con el exterior.

No podría asegurar exactamente el motivo de este cambio sustancial de la primera propuesta de 1952 a la segunda de 1953 en la casa proyectada por Sartoris, pero no me cabe duda el impacto y magia que experimentó en su visita a Canarias y su voluntad de establecer unas pautas para aproximar la arquitectura al paisaje, el espacio al lugar, al territorio y a la forma de ocuparlo. En este mismo sentido se pronuncia el arquitecto Luis Cabrera en la sesión crítica de arquitectura celebrada en el mes de enero de 1953 en el estudio del arquitecto J. E. Marrero Regalado en Santa Cruz de Tenerife y publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura* (agosto-septiembre 1951) y reeditado en el libro de *Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1963-1988* publicado por la ETSA Las Palmas en 1989.

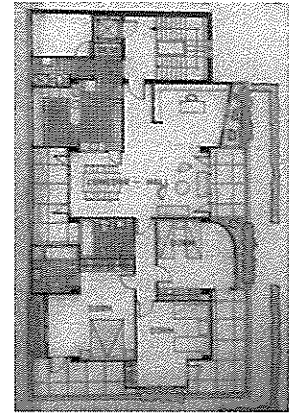
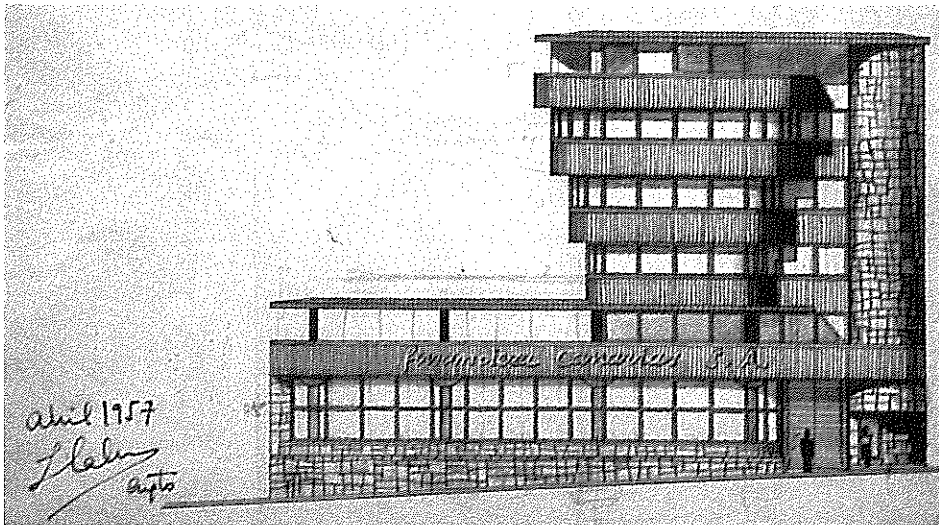
En tal sesión, en la que participan de Miguel, Marrero, Cabrera, Romell, Enríquez, Machado y otros; Luis Cabrera hace una descripción de la arquitectura y la vivienda del futuro en Canarias que se ilustra en los esquemas adjuntos y que sucintamente transcribiré en los siguientes puntos:

"...Estamos repasando medio siglo de un mundo de grandes agitaciones, de vida vertiginosa, de progresos inusitados. En este medio siglo, las poblaciones del mundo se han hipertrofiado desmedidamente, arrollando los campos, debastando la naturaleza, para crear masas humanas que se encuentran en un medio de vida totalmente desligado de la naturaleza..."

"...Las condiciones de toda buena arquitectura tienen que resumirse en la coordinación de los factores regionales que nos ofrece nuestra naturaleza con las condiciones sociales, económicas, personales y los medios constructivos de que podemos disponer..."

"...La arquitectura en el mundo ha evolucionado tremendamente; antes, los atributos de la profesión eran el compás, la escuadra, el capitel, la ménsula, la voluta y la moldura. Éstas eran las preocupaciones más principales dentro de la actividad profesional. Hoy, nuestro campo de acción es mucho más amplio. Con motivo de celebrarse en San Pablo, de Río de Janeiro, el Día del Urbanismo, pusimos un telegrama de felicitación a la Prefectura Municipal, y recibimos como obsequio el banderín de la Asociación de Urbanismo. Fijáos cuales son sus atributos, como han variado los fines de nuestra profesión. Aire, sol y vegetación sustituyen al compás, la escuadra y los órdenes. La profesión discurre por caminos muy distintos..."

Estos enunciados se complementarán con el esquema de planta y sección donde indica las condiciones de la vivienda del futuro: la terraza-verde como límite de la edificación, compartimentación y distribución espacial hacia el interior de la planta y movilidad de paramentos en los diferentes planos de construcción del inmueble serán elementos permanentes en sus propuestas



Planta tipo vivienda, Edificio Matutano, Santa Cruz de Tenerife, 1957-1958, Luis Cabrera.

Alzado, Financiera Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1957, Luis Cabrera.

de viviendas, que conjuntamente con las condiciones climáticas, de orientación y del lugar formarán un *modus operandi* del proyecto arquitectónico.

Desde esta perspectiva las rupturas del Movimiento Moderno planteados por Sartoris y Cabrera tendrán un desenlace consciente de las posibilidades de construcción en Canarias, en las que asumiendo las contaminaciones propias del ambiente cultural donde se producen, denotan una nueva dimensión de hábitat contemporáneo, no necesariamente como consecuencia de la herencia del Movimiento Moderno. Los edificios de viviendas, comerciales y oficinas de Luis Cabrera, como el Edificio Matutano y el Financiera Canarias –ambos en Santa Cruz de Tenerife– desvelan, si cabe, con mayor obsesión estos argumentos. En los diferentes documentos del proceso de construcción del proyecto, evidencian como el volumen, como unidad compleja y su envolvente, asumen forma estructural capaz de interpretar su sistema compositivo. El carácter distributivo de la vivienda en las diferentes plantas se mezcla con el sentido funcional y espacial de la nueva arquitectura. Las rupturas de alineaciones, retranqueos y la emergencia de las terrazas-verdes adquieren protagonismo esencial en su relación con el exterior y en su representación formal. Representación que va más allá de su propia arquitectura y trasciende como metáfora del espacio público que desea comprometer a todas las escalas de la arquitectura, de la ciudad y del territorio.

Bibliografía

"Magia de Las Canarias", Alberto Sartoris prólogo María Isabel Navarro Segura, Gobierno de Canarias, (Consejería de Deportes y Cultura), Santa Cruz de Tenerife, 1987.

Número extraordinario dedicado a las Islas Canarias, sin autor, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 140-141, Madrid 1953.

Una aproximación a la arquitectura canaria, monográfico, obra reciente, *Hogar y Arquitectura*, nº 80, Madrid, enero-febrero 1969.

Alberto Sartoris, opere 1920-1986, Cura di Michele Cometa, Ordini degli architetti della Provincia di Enea, Mediterránea Editrice in Architettura (MEDINA), Cefalú, 1987.

La Ricarda Antoni Bonet, AAVV, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Demarcación de Barcelona, 1996.

Aprendiendo de todas sus casas, Iñaki Alday, Josep Llinàs, José Antonio Martínez Lapeña, Rafael Moneo, Textos y Documentos de Arquitectura, ETSA Vallés, Ediciones UPC SL, Barcelona, 1996.

Archivo Personal de D. Luis Cabrera, Sánchez-Real, arquitecto.

Gaceta de Arte 1932-1935, AAVV, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, reedición 1989.

Gaceta de Arte y su Época 1932-1936, AAVV, Catálogo Exposición CAAM, 18 febrero-20 abril 1997, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

Arquitectura y Urbanismo en Canarias 1968-1988, Juan Manuel Palerm Salazar y Juan Ramírez Guedes, Escuela de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

Gli Elementi dell'architettura funzionale, Alberto Sartoris, Milano, 1932.

Los poblados de colonización: una oportunidad para el acuerdo

Las claves que dirigen este discurso se han intentado realzar en el enunciado del mismo: *Oportunidad y Acuerdo*.

*Referencias abstractas en un
plano horizontal,
Poblado de El Trobal.*



Oportunidad que supone la experiencia de un ingente trabajo de planificación urbana desarrollado en nuestro país: la colonización de las nuevas zonas regables vinculadas a las obras de infraestructuras hidráulicas a partir de los años 30.

Doscientos noventa y dos nuevos pueblos, ciento doce de ellos en Andalucía. Fueron construidos entre 1941 y 1967 por el Instituto Nacional de Colonización y supusieron la coyuntura propicia para desarrollar ese gran laboratorio de arquitectura y urbanismo en el que participan hasta setenta y siete arquitectos. Técnicos que experimentan, intercambian, definen las posibilidades de las nuevas estructuras urbanas, recogiendo experiencias internacionales y aportando reflexiones propias, marcando pautas y criterios que formarán parte del corpus urbanístico de nuestro país.

Acuerdo entre condición moderna e interpretación de la tradición que posibilita aprovechar sin prejuicios y con similar talante tanto las bondades de las nuevas teorías y técnicas urbanísticas del momento como las de la cultura popular heredada. Un acuerdo que se produce en un momento de necesaria reflexión internacional sobre las variantes regionales del Estilo Internacional, en un punto de quiebro que hace patente la revelación de la arquitectura anónima como posible conciliación del nuevo espacio.

En palabras de José Luis Fernández del Amo:

"He corrido las tierras de España y aprendí en sus rincones lo que una arquitectura anónima me enseñaba. Se me llenaban los ojos con eso que el hombre hace para sí, con la sabiduría de su necesidad amparada por la tradición del lugar. De sorpresa en sorpresa adiviné la medida y la función de los espacios que edificó para cobijar su vida y su trabajo, y cómo presentía con respeto los entornos para la convivencia. Así nacían, así se hicieron los pueblos que yo admiraba y de los que aprendí la ley oculta de su ordenación espontánea".

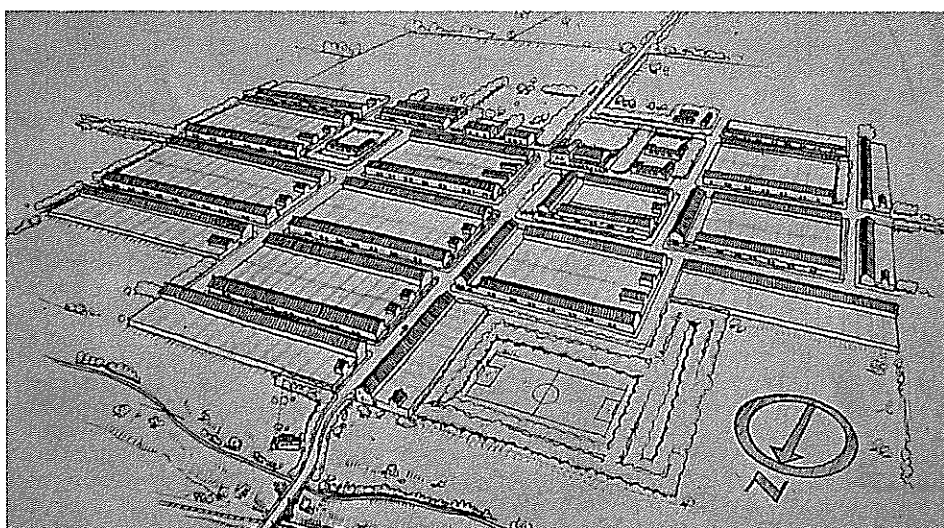
Se trata aquí de definir la oportunidad y bondad de este acuerdo centrándonos en el análisis del espacio público, desde la peculiaridad que provocan las actividades del sector primario, que influyen en tal grado sobre las células familiares y la totalidad de los agrupamientos que, en muchas ocasiones, los espacios de habitación y de relación pública quedan relegados a un segundo término. Esta capacidad de la urbanística rural, la "ruralística" tal y como es definida en 1940 por Amos Edello, va a permitir al arquitecto moderno afrontar la definición del espacio público por "pasiva", renunciando en ocasiones a la tradicional plaza como centro de la relación social, y acudiendo a un repertorio de microespacios de uso múltiple donde pueden establecerse las relaciones comunitarias.

El proceso colonizador en síntesis

Conviene en este punto recordar la trayectoria del proceso colonizador y los objetivos que lo dirigen. Su núcleo central lo constituye el Instituto Nacional de Colonización, heredero del Instituto de Reforma Agraria (IRA) republicano, que se constituye en fértil herramienta administrativa autónoma del Estado para solucionar una tarea sumamente precisa: conducir la reforma económica y social de la tierra. Su origen se remonta a la creación en 1931 de la Comisión Técnica encargada de proponer al gobierno medidas técnicas y legislativas para promover la Reforma Agraria. La Ley de Reforma Agraria, aprobada en septiembre de 1932, da comienzo en este momento a la carrera por rentabilizar social y económicamente las nuevas zonas regables españolas, una carrera en la que nos corresponde insistir en la convocatoria de un concurso de anteproyectos para la construcción de poblados por el Servicio de Obras de Puesta en Riego, en 1932. En él denotamos ya una nítida preocupación, manifiesta en sus bases, por establecer rígidos criterios de funcionalidad en el lugar de trabajo, en unos poblados que se muestran como extensión del ámbito de la producción.

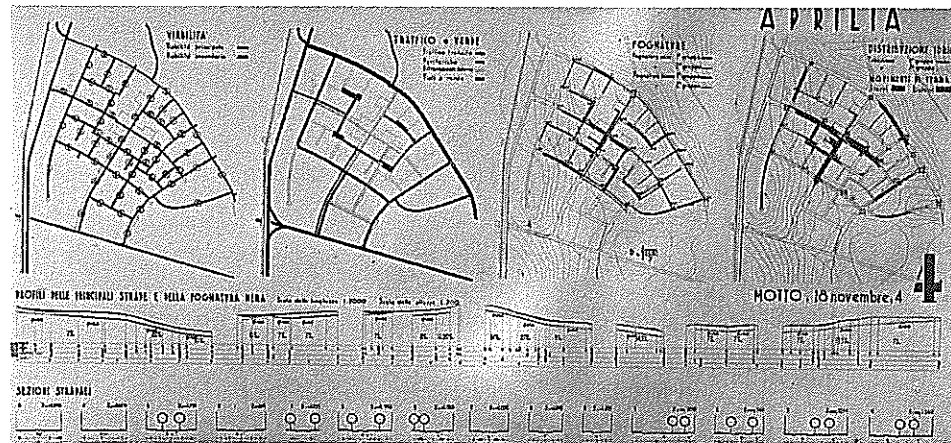
Los proyectos presentados a este concurso serían posteriormente tomados como punto de arranque en la política "ruralística" del INC. Se trata de ordenaciones que manifiestan una cierta rigidez en sus trazados, inevitable ante las bases citadas y la prevalencia de la parcela de vivienda. En algunos casos existe aun una manifestación deudora del urbanismo decimonónico.

La propuesta presentada para la zona del Guadalquivir por Arrillaga, Zavala y Aguas introduce ya una nítida separación viaria como instrumento definitivo para la funcionalidad del poblado. Este hecho permite además atender expresamente a la inevitable cualificación de la calle peatonal como lugar de relación, frente al aislado surco de circulación entre tapias blancas que constituían las calles rodadas. Junto a ésta resultaron de interés en la zona del Guadalquivir las propuestas presentadas por Fernando de la Cuadra, participe a posteriori de la ordenación de algunos poblados como el de Tahivilla en Cádiz, que hace gala de una preocupación evidente por acomodar el len-



Proyecto de Poblado para la Zona Regable del Guadalquivir, 1932, Fernando de la Cuadra.

Proyecto del Grupo
 "18 novembre 4" (Arq. Cipriani,
 Cívico, Lavagnino, Ortensi) para la
 construcción de Aprilia, 1936.



guaje de la tradición a la nueva estructura urbana; o la participación de jóvenes y comprometidos modernos como Lacasa, Mora, Martí y Torroja, que participan formando equipo en la zona del Guadalquivir y ofrecen una renovada lectura de la vivienda del colono.

Tras el siempre subrayado paréntesis de la guerra, el hito legislativo que propicia la creación del INC se encuentra en la aprobación en diciembre de 1939 de la Ley de Bases de Colonización de Grandes Zonas Regables. Da comienzo el trabajo del Servicio de Arquitectura con el bagaje de los concursos de 1932, referencia continuamente enfatizada por José Tamés, y el análisis de algunas otras experiencias internacionales: la ocupación del Agro Pontino promovida por Mussolini en Italia, la colonización de los territorios que acogerían al Estado de Israel mediante la creación de *moshavs* y *kibbutzim*, la ordenaciones desarrolladas en los *Siedlungs* de Weimar y el Plan Columbia, básicamente. Influencias externas reconocidas friamente por el Instituto, quizás desde el interés por subrayar el carácter autárquico del comienzo del proceso.

En Italia, Mussolini había promovido en los años 30 (1931-1937) la ordenación de las *citta nuove*: Littoria, Sabaudia, Pomezia, Aprilia y Pontinia en el territorio vecino a Roma del Agro Pontino. La actuación suponía por una parte un experimento piloto que contraponer a la experiencia contemporánea de la Unión Soviética y por otra una operación de apariencia revolucionaria clamorosa, con el fin declarado de "dar tierra a los campesinos, de crear un hombre nuevo, el hombre fascista antiurbano y antiobrero, ligado a la tierra y devoto del régimen, del cual es deudor de todo: casa, tierra, trabajo... bajo el control del partido". Pese al fracaso político, la experiencia urbanística define una estrategia de ordenación territorial de amplia repercusión, que parte de la adopción de soluciones basadas en la creación de un centro rural, en posición centrada dentro del área cultivable, rodeado de las casas de los colonos adjudicatarios de las viviendas más cercanas y viviendas en parcelas aisladas que salpican el resto de territorio. Unos núcleos rurales que se definen desde la rígida vocación funcional de su trazado, insistiendo igualmente los concursos que se plantean al efecto en la necesaria articulación de un espacio de trabajo. Los aleccionados concursantes, Petrucci, Tufaroli, Cipriani o Cívico entre otros, responden prodigándose en esquemas de funcionamiento de una máquina precisa para la producción, la vida y el control.

Junto a la italiana, se reconocen diversas influencias internacionales calificadas de accesorias, pero que inevitablemente condujeron el proceso en su largo desarrollo. Es absurdo restar importancia a influencias tan directas como del urbanismo inglés y los posibles contactos con el London City Council, o las relaciones y el conocimiento del urbanismo internacional del momento de Fernando Terán. Pero en esta primera etapa la otra experiencia de la que directamente se reconoce deudora la oficina es la planteada en la ordenación de los *moshavs* y *kibbutzim*, poblados agrupados cooperativos de entre setenta y ochenta viviendas con servicios colectivos, construidos en lo que más tarde sería el nuevo Estado de Israel. Una articulación que coincide con la italiana en esta estrategia en base al centro rural y las parcelas aisladas. Con estas experiencias como partida se planteó desde el primer momento un importante debate sobre la ubica-

ción de las casas de los colonos, de gran importancia por la trascendencia económica y social que tenía: agrupación frente a independencia, control frente a libertad. ¿Debían estar aisladas en las parcelas de cultivo o por el contrario formando pueblos o núcleos rurales?. Los inicios serían titubeantes y Tamés reconoce que una actitud empírica guía el proceso.

Las opciones eran tres: vivienda aislada, vivienda semiagrupada o formación de poblados. Y las tres se llevaron a cabo: las viviendas aisladas en la Finca las Torres, en los términos municipales de Alcalá del Río y la Rinconada, en unas fincas ocupadas por el Instituto de Reforma Agraria en 1936 que se ordenan siguiendo los trazados de la red de caminos rurales para acomodar parcelas de 4 hectáreas en las que incluir las viviendas de los colonos. Se trataba de una situación heredada no planteada en origen desde el proceso planificador. Las viviendas semiagrupadas en la gaditana finca de El Torno, también ocupada por el IRA en 1934 y ordenada por el INC bajo proyecto de Subirana y d'Ors que planteaba una propuesta muy cercana a la italiana, al constituir casas de colonos con pequeños huertos para consumo propio hilvanadas en una red que las vincula a un centro cívico articulador-controlador. Finalmente, la política colonizadora adoptará el poblado como estrategia común de actuación con una distribución en el territorio guiada desde un complejo proceso planificador.

De la llegada de la obra del INC a Andalucía y la primera etapa del proceso colonizador podemos tomar como referencia la actuación de ampliación del pueblo granadino de Lachar proyectada por José Tamés. Una actuación deudora aún de la política urbana de Regiones Devastadas, de la que tenemos como ejemplos más significativos los de Valsequillo en Córdoba y Guadix en Granada. Actuaciones inevitablemente ligadas a los escenarios de la guerra, con una arquitectura que tiene mucho de tramoya escénica, combinando en su figuración elementos regionalistas y folclóricos cuidadosamente estudiados, y divulgados por la *Revista Nacional de Arquitectura* en su intento por acercarse a la condición de lo popular, pero no siempre bien aplicados.

La década de los 50 supondrá el impulso y la eficacia en la gestión y desarrollo de los poblados, tras el nombramiento de Cabestany, cercano a Franco, como Ministro de Agricultura. Es una segunda etapa marcada por la Planificación como proceso, en la que se encuadra el Plan Guadalquivir, desarrollado como instrumento en 1956 dentro de un largo camino de planificación que incluía el desarrollo de estudios de viabilidad, la declaración de zona de interés nacional, la aprobación del Plan General que estableciera la delimitación de las áreas de actuación y la definición de infraestructura a ejecutar. Por último, la definición de un Plan Coordinado de Obras como instrumento de concreción del Plan General que estableciera la división de las obras y la asignación al organismo competente, en un proceso no exento de desencuentros que provocó que el tramo de cauce a la altura de Sevilla fuera ejecutado por una brigada de presos. El camino concluía con el Proyecto de Parcelación, en base a un módulo de explotación agraria de unidades familiares que establece los lotes en que se divide el territorio. Desde aquí, y utilizando lo que Tamés definió como *módulo carro* equivalente a 2,5-3,5 km, se trataba de articular una malla de centros de vivienda que ordenasen el territorio y permitieran la vida, la educación, el trabajo y el control de sus habitantes. De esta manera, se deciden ciento doce ubicaciones de poblados en Andalucía, la mayoría de ellos de nueva planta. Los responsables de llevarlos a cabo, y a finales de los 50, serán una generación de jóvenes arquitectos que habían vivido la irrupción de los conceptos vinculados al Movimiento Moderno en el hábitat rural: la casa y su relación con el entorno tenían necesariamente que responder a nuevas ideas, como nuevas debían ser las fórmulas de la explotación que habían contemplado el paso del secano al regadío.

La ordenación de los poblados

Progresivamente, el trabajo del gran laboratorio comienza a perfilar las directrices globales que definan la ordenación de la vivienda y los poblados, si bien hay cierta contradicción en las referencias a la existencia de unos parámetros rígidos por una parte y la libertad de los autores de los proyectos por otra. Aunque es cierto en cualquier caso que no existe un poblado tipo como docu-

mento al modo de aquel que el ingeniero agrónomo Mariano Domínguez había definido en 1945 para la zona de Montijo. De todas formas los resultados de esta política de los 50 son heterogéneos y pese a cierta presencia común, ofrecen muy variadas soluciones formales, que van desde el neopopulismo de poblados como Tahivilla, en Cádiz, a la radicalidad de Esquivel, el poblado que Alejandro de la Sota construiría cerca de Sevilla. Dentro de esta heterogeneidad podemos encontrar unos criterios comunes en la configuración de estas nuevas estructuras urbanas:

La parcela como célula básica

Desde la visión que aquí nos interesa, el aspecto más relevante de estas células es el hecho de acoger dos edificaciones diferentes: la propia vivienda del colono y las dependencias agrícolas, el mundo laboral, vinculadas al corral trasero. Un carácter dual que repercutirá en la ordenación del poblado.

Separación de circulaciones y cualificación de calles peatonales

Si bien al principio la solución de viario mixto fue la más adoptada, rápidamente las necesidades funcionales derivadas de la doble funcionalidad de la parcela condujeron a adoptar casi masivamente a finales de los 50 las teorías que procuraban diferenciar los itinerarios peatonales de los rodados. Junto a los precedentes de los concursos y una postura internacional apoyada por ejercicios como la definición de la no construida ciudad de Hook, la propia reclamación de los colonos produjo el interés decidido por esta apuesta.

Se trata de una operación que resulta especialmente interesante en Andalucía, donde además se pretende reafirmar el carácter de la *calle-salón*, como ese microespacio público de relación del que hemos hablado. "La calle se convierte en un casinillo en el que las mujeres charlan sentadas en sus sillas junto a la puerta y los hombres se pasan la bota o el porrón de vino comentando las incidencias del día". Tras este peculiar discurso encontramos un argumento decisivo contemplado en la mayoría de los trazados de poblados andaluces. Se ensayaron, además, soluciones de calles peatonales semicubiertas como las de Llanos del Sotillo, que permitieran una protección ante las inclemencias meteorológicas a la vez que recogían la aportación de estudios de la arquitectura alpujarreña muy impactantes en el momento.

Renovación de la Plaza

Desde un inicial rechazo al pueblo lineal, existe una patente búsqueda de espacios cerrados que fomenten la convivencia, provocando rupturas en los ejes perspectivos. Para Fernández del Amo, la plaza debe ser el "espacio turbina" al que afluían cuatro calles sin continuidad. Pero más aún, en función del tamaño del poblado podrá articularse en un conjunto de pequeños ámbitos de estancia y relación o expandirse diluyéndose en un escenario urbano.

Poblado de Esquivel en Alcalá del Río, Sevilla, 1952-1955, A. de la Sota.



Otros parámetros comunes y más repetidos serán la vocación de hito puntual de la iglesia, desde un simbolismo inevitable en el urbanismo español del momento, o la caracterización lingüística desprejuiciada que nos conduce a un irreconocible de la Sota, escondido en Esquivel en el reencuentro con la cerrajería ornamental, las tejas o la moto de campo como herramienta de trabajo. Como no cabía esperar de otra manera si atendemos a las palabras de de la Sota: "es un intento de tomar como maestros a quienes siempre hicieron los pueblos, y que los hicieron, por cierto, de maravilla: los albañiles pueblerinos...". Una arquitectura sotiana que es aceptada respetuosamente y completada con la nueva tradición popular del lugar.

Espacio público: micro-macro

Pero será la vocación "ruralística" la que proporcione la clave que ahora nos interesa para la definición de la estructura urbana del poblado y matice el tratamiento del espacio público.

En función del tamaño de la unidad de producción "poblado" podemos llegar a la conclusión de que en los pequeños núcleos no existía preocupación explícita por crear espacios públicos específicos de relación humana; sólo se precisaba una estructura primaria de articulación celular con canales de circulación, acudiendo a una lectura directa de lo popular. El reducido número de habitantes y su elemental organización social, que permite contactos en cualquier momento y lugar justifica la carencia de la plaza tradicional en beneficio de los microespacios públicos de relación o los macroespacios de representación. Todo ello, sin retirar la mirada de lo popular y sin perder el hilo de la ciudad moderna. Desde esta consideración se pueden entender mejor ejercicios en poblados de menor tamaño, aquellos definidos como aldeas por el INC, constituidos por una agrupación de veinticinco a ochenta viviendas de colonos, obreros y artesanos, escuela mixta-capilla, pequeño edificio administrativo y vivienda de maestro que cubrían todas las necesidades laborales y espirituales de sus habitantes.

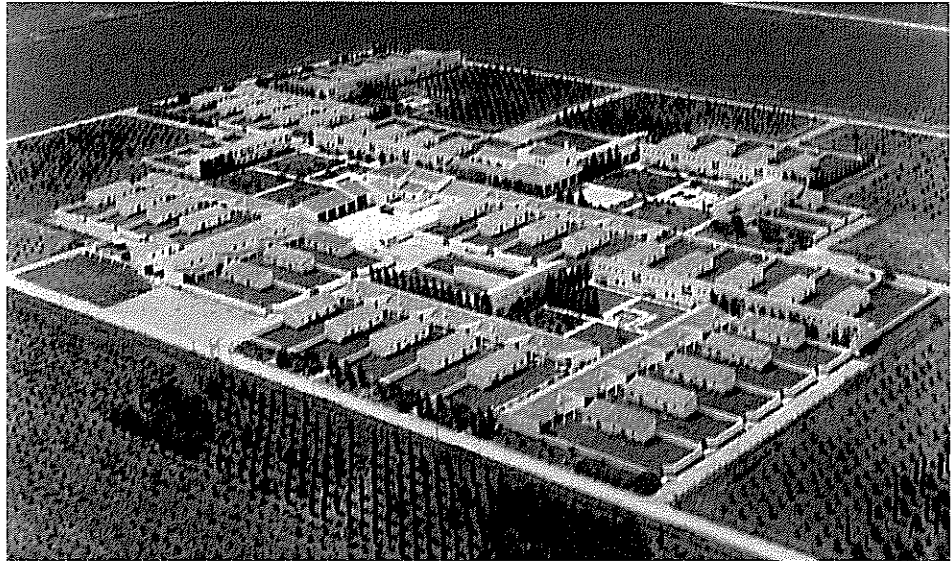
Analizando cuatro conocidos ejemplos encontramos fácilmente esta lectura diferente del espacio público:

La Vereda y Miraelrío

Son poblados en cuyo proyecto participa Fernández del Amo, "el de la parte artística" como lo llama Tamés. Del Amo había formado parte del cuerpo de Regiones Devastadas y entró en contacto, en su estancia en Granada del 1942 al 1947, con el movimiento de preocupación por la etnología que se desarrolla en aquellos años en la ciudad. Más tarde, como director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid desde el 1952, se vinculará a las vanguardias artísticas guiado por la vocación progresista que le caracteriza. Del amplio catálogo de intervenciones de del Amo en Andalucía (Campohermoso, El Trobal, El Torno, Cerralba, Doñana, San Isidro de Níjar, etc), vamos a detener la mirada en estos dos, claros ejemplos de esa vocación "ruralística" de definición del espacio público acorde con el lugar y la tradición popular.

Miraelrío, de 1967, es una singular ordenación de un poblado de colonización que Fernández del Amo se permite gracias al reducido número de viviendas que lo constituyen (un total de sesenta viviendas entre colonos, obreros y artesanos) y la ubicación del mismo coronando una colina en las proximidades del río. Una ordenación que nos remite a las aportaciones que informaron la planificación del proceso colonizador español, en concreto al *moshav* de Nahalal, proyectado por Richard Kaujman en 1923, de cuya ordenación anular es deudor del Amo. La opción es radical: ocupando la parte superior de la colina se resuelve una ordenación en anillo en la que las viviendas constituyen una corona perimetral que mantiene la cota y deja en su interior un amplio espacio libre en el que se desarrollan las actividades de la vida comunitaria. Las viviendas construyen la parcela de forma que las dependencias agrícolas "miran al río" y a las tierras de labor, mientras que las zonas vivideras se centran en el espacio público, donde se sitúan la iglesia y el centro cívico con unas pautas de definición espacial perfectamente acordes con la modernidad.

Poblado de Sacramento, Sevilla,
1965, Fernando Terán.



En La Vereda (1963), el número excepcionalmente pequeño de viviendas que configuran el poblado conduce a que la tradición se interprete en términos de unidad de edificación en torno a dos grandes patios, a la manera de un gran cortijo. La circulación rodada se resuelve en la periferia y las comunicaciones interiores se establecen libremente a través de dichos patios. Las viviendas de los colonos, con sus dependencias agrícolas abiertas a las parcelas de cultivo, cierran el patio mayor, con destino de carácter laboral. Los edificios públicos y equipamientos colectivos cierran el patio menor, espacio previsto como ámbito de convivencia festiva o mercado.

Sacramento

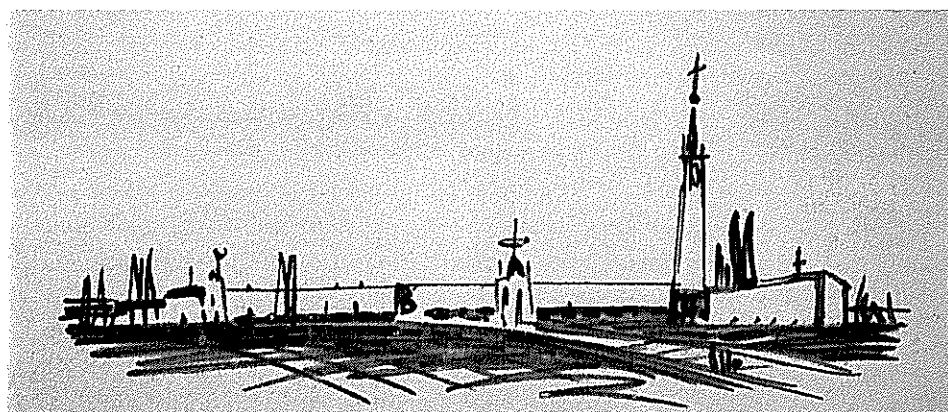
Es un poblado proyectado por Fernando Terán en los alrededores de Sevilla. Su pequeño tamaño permite en este caso rehuir al encuentro con el modelo tradicional de plaza central de una manera distinta: Terán, perfecto conocedor de las experiencias urbanísticas del momento, toma el poblado como una supermanzana en la que se permite, mediante el recurso a las vías de circulación en fondo de saco y a la separación del viario peatonal, articular un conjunto de reducidos microespacios formados más bien con un sentido de ensanchamiento de estas calles. Se trata de un modelo de organización cercano a las experiencias de las *new towns* inglesas que ya a finales de los 40 había ensayado Gibberd en Harlow.

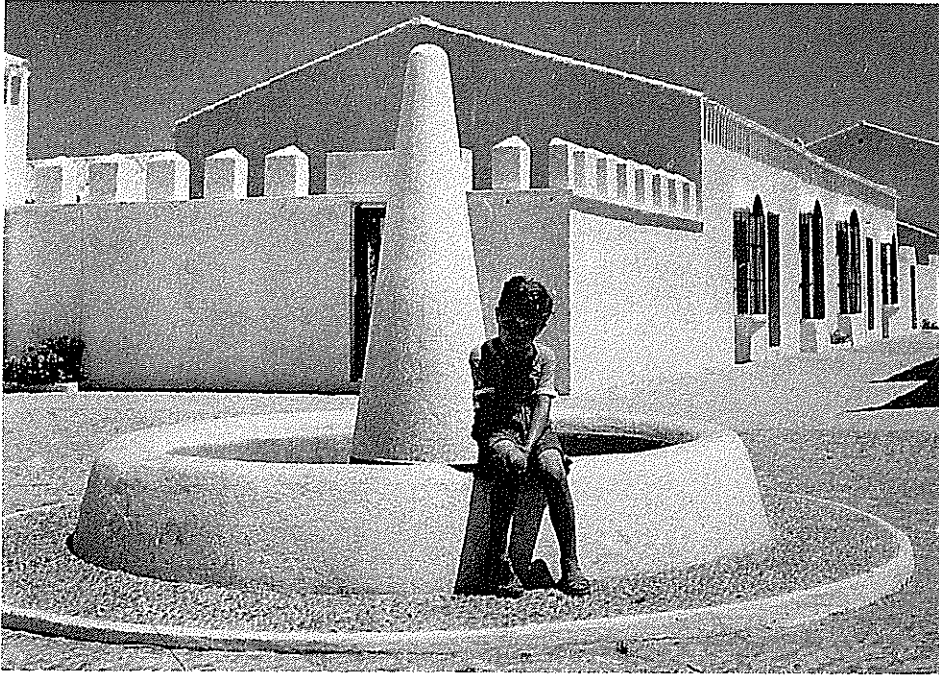
Esquivel

Construido entre 1952-1955 junto a Alcalá del Río, es, en palabras de de la Sota:

"Un pueblo de nueva planta que tiene unas características bien definidas y diferentes de aquel que se formó en siglos. Esquivel es un ensayo transitorio (trazado

Poblado de Esquivel en Alcalá del
Río, Sevilla, 1952-1955,
A. de la Sota.





Poblado de Esquivel en Alcalá del Río, Sevilla, 1952-1955, A. de la Sota.

rígido, detalles amoldados). El trazado es rígido porque nació de una sola vez, de un solo golpe y sobre un terreno llano como la palma de la mano, sin accidente alguno, con orientación simétrica respecto a la carretera, y, en estos casos, hace falta ser muy barroco para hacer retorcidos".

Con los mismos recursos a la supermanzana y la segregación de las circulaciones que Terán establecería más tarde en Sacramento, de la Sota se enfrenta a un poblado que comienza ya a rebasar los límites de lo definido como aldea.

Junto al microespacio, el pueblo se va a definir desde la creación de un macroespacio de representación que ofrezca su imagen a la carretera que lo roza tangencialmente. Un espacio escarpate que queda configurado por el borde de la edificación en dos plantas con soportales inferiores y la ubicación en el mismo de los edificios representativos: iglesia y ayuntamiento.

Una respuesta: el porqué de esta preocupación

Para concluir, quisiera señalar una cierta contradicción con la que nos posicionamos en el momento de establecer el valor patrimonial de lo "moderno".

Cuando nos preocupamos con frecuencia por denotar el empleo de la arquitectura moderna como lenguaje superficial, origen de arquitecturas vacías, resulta paradójico constatar un cierto e inconsciente prejuicio filológico en la valoración de la arquitectura del Movimiento Moderno, que nos hace minusvalorar ejercicios decididamente modernos en sus planteamientos, como algunos de estos poblados, que afrontan la cuestión lingüística desde posiciones flexibles, ligeras, irónicas, intrascendentes si se quiere, en cualquier caso secundarias ante la verdadera vocación a construir espacios donde el hombre habite, se relacione.

Resulta entonces extraño constatar la carencia de significativos poblados en el Registro Ibérico desarrollado por DOCOMOMO. Una carencia que, como se subrayó, no parte ni mucho menos del desconocimiento sino del absoluto convencimiento del "menor interés coyuntural" de estas obras.

Mi generación, ingenua, inexperta, es también insaciable en su necesidad de conocer, y afortunadamente aún no conoce los prejuicios, absolutamente comprensibles, de aquellos que habéis vivido la represión ideológica pasada. Desde nuestra perspectiva es más fácil acercarse a figuras de gran interés como Tamés y valorar aquello que, ideológicamente descontextualizado, se nos muestra en nuestros recorridos por la campiña en todo su esplendor moderno. Lancemos una mirada renovada.

Alejandro de la Sota en Esquivel.



Moderador: Xavier Costa

Manuel Mendes, José Manuel Fernandes, Ángel Isac, Juan Manuel Palerm Salazar y Ramón Pico Valimaña

XAVIER COSTA: Los términos vivienda y espacio público describen ámbitos de la arquitectura muy diferenciados, el ámbito de lo privado, el de lo doméstico y el de lo público. Durante la primera etapa de la arquitectura moderna existe cierta despreocupación respecto al tema del espacio público, entendido como lo entendemos hoy, como espacio urbano diseñado con vocación de ser un lugar de actividad cívica. La relación que ha apuntado Ángel Isac entre Le Corbusier y Camillo Sitte refiere a esa dialéctica. El término espacio cívico aparece en el texto de Sitte sobre la *Construcción de ciudades según principios artísticos* y a partir de una serie de arquitectos y teóricos que, tras Sitte, amplían la reflexión sobre el diseño del espacio público, hasta llegar a textos como el de Hegemann sobre arte cívico, que definen la comprensión de este problema en los años en que la arquitectura del Movimiento Moderno está ofreciendo unos modelos distintos de ciudad. Durante los años 20 y 30, el Movimiento Moderno no se preocupa tanto por lo que hoy entendemos por espacio público, sino que habla de espacio libre, de espacio abierto, de espacios que muy a menudo se entienden como lugares de la ciudad liberados de edificación para mejorar las condiciones de acceso, de asoleamiento y de relación entre volúmenes edificados. Al iniciarse la segunda etapa del Movimiento Moderno, marcada por la cesura de la Segunda Guerra Mundial, el espacio público se plantea de nuevo. Se retoma, no como elemento aislado, sino en relación al conjunto de la ciudad. Ésto supondrá una profunda revisión de lo que había sido la arquitectura moderna hasta este momento. Podríamos referirnos al manifiesto de 1943, en el que Sert, Giedion y Léger escriben "Los nueve puntos sobre la monumentalidad", entendiendo el término de monumentalidad, o de nueva monumentalidad, en el contexto del espacio público o cívico, como la condición simbólica que creían era una carencia esencial de la arquitectura moderna hasta entonces. Estos temas aparecen en el manifiesto como un gesto un tanto aislado, pero, inmediatamente después de concluir la Segunda Guerra Mundial, y más concretamente en el CIAM 8, se retomarán ya plenamente. Es en este contexto en el que Giedion aportará textos de reflexión sobre lo que es la ciudad,

intentando establecer conexiones con los modelos de ciudad antigua, con el ágora griega, reclamando esta noción de espacio público que permitirá reintroducir en la ciudad moderna una serie de contenidos ausentes en la ciudad moderna del periodo anterior. Si en la primera etapa del Movimiento Moderno se prima la reflexión sobre la vivienda –es el caso de los CIAM de Frankfurt y Bruselas, de los textos de Ernst May y de Le Corbusier– se percibe en cambio, en la segunda etapa del Movimiento Moderno, que la discusión sobre el espacio público transformará profundamente y invalidará aquellos presupuestos que habían llegado con tanta rotundidad hasta la Segunda Guerra Mundial. Esta perspectiva más global de la trayectoria de la arquitectura del Movimiento Moderno permite ver cómo estos dos términos, vivienda y espacio público son verdaderos polos de una dialéctica entre los dos ámbitos y los distintos intereses de la arquitectura moderna. Podríamos preguntarnos hasta qué punto se puede considerar este protagonismo de vivienda primero y del espacio público más tarde como momentos distintos o como una continuidad dentro de la historia del Movimiento Moderno. También cabría preguntarse hasta qué punto esta discusión, que tiene lugar en el seno de los CIAM, afecta a la arquitectura que se produce en España y en Portugal a lo largo de este periodo.

ÁNGEL ISAC: El objetivo de este Seminario no es sólo conocer mejor las obras del Movimiento Moderno dispersas en diferentes territorios sino que también tenemos que abordar la mirada de la crítica contra este tipo de arquitectura que corremos el peligro de celebrar. En definitiva debemos valorar en todas estas experiencias y proyectos qué es lo que ha funcionado correctamente, cuál ha sido la respuesta de la sociedad a estas formas alternativas de ordenar el territorio, la ciudad y la vivienda, y, de paso, cuáles han sido las respuestas a las alteraciones sufridas por el espacio público más directamente vinculado a la vivienda. Es bueno conocer más y mejor una arquitectura que ha estado un tanto marginada ya que lo que ahora se pretende es incorporarla al patrimonio de la contemporaneidad.

JUAN MANUEL PALERM: La ciudad utiliza la estratificación como uno de sus principales elementos de transformación, pero creo que también es importante utilizar la metáfora. Desde la contemporaneidad no se puede, como se hizo desde la modernidad, individualizar la vivienda y el espacio público. En la contemporaneidad no se puede establecer una diferenciación entre vivienda y espacio público sino que deben haber grados de estratificación y metáfora continuos, no solamente en el proceso de construcción de la vivienda sino en el proceso de construcción de la ciudad. El intentar establecer elementos separativos aislados en analogía con ciertos aspectos de la modernidad me parece fuera de lugar y, por el contrario, el evitarlo la única posibilidad de salir del atolladero en el que estamos metidos los que tenemos que hacer proyectos o estudiar lo que significan la arquitectura, la ciudad y el espacio público.

MIEMBRO DEL PÚBLICO (CARLOS GARCÍA VÁQUEZ): Me gustaría preguntar a Ángel Isac en relación al espacio público si no piensa que, detrás de esa vuelta al modelo anterior que ha planteado en su ponencia, no se esconde una realidad completamente distinta, básicamente por dos motivos: porque se trata de un espacio privado y porque es un espacio absolutamente controlado, con cámaras de seguridad, guardias, etc., si esa vuelta a modelos anteriores no es superficial y el fondo es radicalmente distinto a lo que podían ser las ideas de Camillo Sitte.

ÁNGEL ISAC: Fíjate hasta qué punto el espacio público es privado, que el artículo de Charles Moore al que yo hacía referencia en mi ponencia se titulaba "¿Qué hay que pagar para entrar a ese espacio?", un espacio que se plantea como un lugar donde la gente pueda encontrarse mejor incluso que allí donde está habitando. Esto es similar a la salida de la ciudad que planteaba Camillo Sitte. Parece necesario huir del infierno urbano para poder recuperar determinados valores. Frente a la ciudad que habitamos lo único que parece ofrecerse como modélico es Disneylandia. Naturalmente, yo no coincido con esa lectura, pero lo cierto es que emerge una cuestión verdaderamente preocupante que tiene que ver con la relación entre el espacio de la vivienda y el espacio público, en la medida en que esta tensión es ganada por la tendencia a lo individual. Me refiero al fenómeno cada vez más difundido de las viviendas adosadas, dispersas en el territorio, como alternativa a la vida en la ciudad intensiva. La ciudad como alfombra verde parece dejar insatisfechos a muchos individuos y, ahora mismo, los profesionales de la arquitectura, del urbanismo y de la planificación del territorio están jugando a ciegas contra el ordenador mientras la bestia supera cualquier previsión. En el campo de la sociología y de la economía se habla actualmente del sector cuaternario que engloba la intercomunica-

ción mediante redes virtuales, fenómeno incipiente que acarreará en un futuro próximo transformaciones impensables en el espacio público y en el conjunto de la ciudad.

RAMÓN PICO: Yo confío en los mecanismos de corrección de la modernidad, esos mecanismos que han conducido a posturas más sensibles. Sin embargo, frente a esa irrupción del sector cuaternario a la que hacía referencia Ángel Isac, y por mucha confianza que tengamos en los mecanismos de corrección, me parece que debemos permanecer vigilantes frente a la trivialización del espacio público que supone la gran superficie comercial.

MIEMBRO DEL PÚBLICO (ANDREA BUCHNER): ¿Cuáles son esos mecanismos de corrección de la modernidad?, no creo que sean tanto los mecanismos sino el transcurso del tiempo lo que modifica las ciudades.

RAMÓN PICO: Los mecanismos de corrección son los factores por los que una actividad se va depurando o corrigiendo a raíz de los efectos que se han ido produciendo que, evidentemente, están vinculados al transcurso del tiempo. La modernidad ha sido capaz de corregirse de manera consciente y no sólo por el mero transcurso del tiempo.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: ¿No es eso precisamente lo contrario de lo que pretendía la modernidad? La modernidad se instaló como un sistema totalitario, que iba a solucionar todos los problemas que se le presentaban al hombre nuevo. No es el Movimiento Moderno el que se ha adaptado, somos nosotros quienes lo hemos adaptado.

RAMÓN PICO: Desde las revisiones críticas y regionalistas del Movimiento Moderno ya se plantea ese abandono de las posturas totalitarias, que caracterizaron el optimismo de la aparición del Movimiento Moderno. Posturas totalitarias en su origen se flexibilizan con el transcurso del tiempo.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: Algo que no se ha comentado todavía aquí y que me gustaría subrayar es el lamentable fracaso que supuso la actuación del Movimiento Moderno en el interior de ciudades antiguas, transformaciones que destruyeron edificios antiguos de valor y que no supieron adaptarse a las realidades de la ciudad antigua. Algunos de los casos mostrados aquí como ejemplares son verdaderos atentados al paisaje urbano.

ÁNGEL ISAC: El Movimiento Moderno se encuentra con operaciones de destrucción de la ciudad que se inician cien años antes, y que en su momento tienen una interesantísima y tam-

poco desdeñable crítica formulada en una literatura amplísima. Pero también es cierto que habrá que analizar casos particulares sin dejarse sobornar ni seducir por la autocelebración magnífica del Movimiento Moderno, pero tampoco por esa condena que puede tener rasgos caricaturescos o perversos de la literatura de Tom Wolf.

JOSÉ MANUEL FERNANDES: Querría insistir en algunas de las características portuguesas en esta dicotomía espacio-vivienda. En Portugal, la tradición constructiva se explica por la compleja topografía de sus ciudades al igual que las tipologías residenciales, los materiales y las tecnologías empleados. Con esos mismos materiales los arquitectos del Movimiento Moderno llevaron a cabo proyectos de espacio público de gran interés. Y, justamente por las dificultades topográficas, las intervenciones de los arquitectos de ese periodo fueron puntuales, inscribiéndose en la preexistencia de los siglos XVIII y XIX. Me gustaría subrayar también que, en Portugal, el sistema de intervención actúa en un plano sensible aplicado al real. Hay una actitud aristotélica de respeto hacia lo existente, actitud completamente opuesta a la platónica, idealista, del moderno. Es por ello que arquitecturas como las de Rem Koolhaas han sido un desastre para Portugal.

MANUEL MENDES: Cuando concluía mi ponencia con cuatro diapositivas de Alvaro Siza no pretendía hacer una llamada al estrellato, sino que las escogí porque ilustran un proyecto clave a la hora de entender el encuentro entre tradición y modernidad en la ciudad de Oporto. La ciudad vivía en ese momento una realidad urbana muy compleja. Es el momento en que pasó de una cota baja a una cota alta por la construcción de los nuevos puentes, lo que provocó una gran sangría en el centro de la ciudad histórica. El proyecto no construido de Alvaro Siza para la Via do Ponte pretende curar esa herida. En esa misma época, Távora hace un plan para la parte más antigua y degradada de la ciudad. El plan es muy interesante desde el punto de vista metodológico, ya que pone en valor los valores de urbanidad de esa área. Tanto Távora como Siza encuentran, a escalas diferentes, los mecanismos de transformación de la ciudad de Oporto. Por su accidentada topografía, es la calle y no la manzana la que hace la ciudad. Se trata de un sentido táctil y topológico que es el fundamento teórico más importante que yo encuentro entre tradición y modernidad en Oporto.

Vivienda

Víctor Pérez Escolano

Presencia del patio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las versiones heterodoxas

Carlos Martí

Josep Maria Sostres: algunas casas de los años 50

Juan José Lahuerta

Los lugares del habitar en los poblados de colonización

Antonio Pizza

Sueño moderno de habitar

Blanca Lleó

Nuevos conceptos residenciales en los años 50: algunas aportaciones del Team X

Juan Antonio Cortés

Debate **Víctor Pérez Escolano, Carlos Martí, Juan José Lahuerta,
Antonio Pizza, Blanca Lleó y Juan Antonio Cortés**

Vivienda

La casa común del hombre moderno consume el protagonismo que tuvo para el hombre primitivo como arquitectura originaria. Núcleo del universo urbano de nuestro tiempo, ha concitado los mayores esfuerzos constituyentes de una idea avanzada del habitar sujeta a paradigmas como los derivados del tránsito del cobijo al confort, que expresan soluciones por medio del recurso a la técnica o a las caracterizaciones y transiciones espaciales.

Las experiencias ibéricas, entre la radicalidad y la reforma, recorren el ensayo de la vivienda unifamiliar y las modalidades integradas en edificios urbanos y periféricos en sucesivas aportaciones; pero también aplicaciones de modernización en la colonización rural. La condición internacionista del proyecto moderno hace transitar, no obstante, determinadas experiencias, con mayor o menor fortuna y precisión, tanto al amparo del fundamento republicano y democrático, como en la evolución del sistema dictatorial franquista hacia una inevitable integración técnica y económica previa a la política con el sistema europeo occidental resultante del *status quo* de posguerra.

La casa, por ser fundamento de la arquitectura, constituye un centro de extraordinaria complejidad en el desarrollo moderno. El establecimiento de paradigmas va a alcanzar un alto grado de diseminación de valores de conducta del habitar de nuestro tiempo identificados en determinaciones distributivas y materiales. Pero también va a significar encarar el nuevo sentido que pueda extraerse de determinados fundamentos del habitar tradicional, espacios substantivos o esenciales formulaciones constructivas. Un campo de extraordinaria diversidad imposible de abarcar en toda su amplitud en un panel abierto; a pesar de que las cuestiones específicas tratadas en él se vieron acompañadas de copiosas referencias en las demás sesiones del programa, que vinculaban la vivienda a la ciudad y al espacio público.

Este sincretismo fue encarado desde la primera intervención de Carlos Martí, dedicada a la "Presencia del patio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las interpretaciones heterodoxas". Un arquetipo reforzado por la transgresión, enfrentado al modelo de la casa mirador, "la que mejor representa las aspiraciones de la arquitectura moderna". La integración de ambos modelos, da pie a variadísimas soluciones y énfasis que remiten no sólo a un juego entre la excepción y la regla, sino a la supervivencia de la vivienda aislada como manifestación definitiva de una manera de entender la sociedad libre como énfasis individualista y de la estructura familiar. Transacción entre tradición y liberalismo, especialmente promovido desde la hegemonía ideológica resultante de la Segunda Guerra Mundial y postulada a lo largo de la prolongada duración de la Guerra Fría.

Pero el pacto entre tradición y liberalismo tiene en España unas coordenadas particulares en la especial evolución del régimen franquista; sobretodo en las modalidades ensayadas desde las condiciones autárquicas y encarnadas en las intensivas operaciones colonizadoras del medio rural sujeto a la conversión en regadío de vastas extensiones del territorio nacional. Antonio Piza en su comunicación sobre "Los lugares del habitar en los poblados de colonización" remarcó las coordenadas de racionalidad y simplicidad la ley del atajo que sitúan a los trazados y las arquitecturas de los poblados, al menos en los de mayor coherencia con tal "ley", en una condición de modernidad sujeta a discusión durante los debates del Comité de Registros del DOCOMOMO Ibérico a la

hora de decidir, con resultado negativo, su inclusión en el Registro y su consiguiente publicación. Pizza supo conciliar el difícil equilibrio entre modernidad disciplinar y autarquía aún subyacente: "lo más nada posible con la menor ciencia".

Juan José Lahuerta habló de "Josep Maria Sostres: algunas casas de los años 50", "los últimos dientes de la nueva objetividad" en mediación con la consideración de un nuevo regionalismo en alza dentro de los debates más conspicuos del panorama internacional, tanto por la inflexión crítica de Giedion, expresada en los guiños de las publicaciones de la época, y llevada al nivel de apasionada militancia por las variantes italianas. Un cierto internacionalismo de fuste artístico, legible en términos de libertad individual, lo entonces "políticamente correcto" en la Europa del Plan Marshall, para el que una España "descolocada" podía ir encontrando acomodo. Las Bienales en Venecia o en São Paulo, permitían destacar de El Paso o de Dau al Set los artistas destinados al éxito. A arquitectos como Sostres sólo les estaba destinado ensayar modos de culminar la organización del habitar.

Un sueño. "Sueño moderno de habitar" había titulado Blanca Lleó su comunicación en este panel. La fascinante aportación de esta arquitectura, dotada de una extraordinaria ductilidad crítica, permitió ahondar sobre el destino individual, particular, de la casa moderna a través de un puñado de ejemplos internacionales de fuerte acentuación: la casa moscovita de Melnikov, la de los Shiel en la Isla Graciosa, o la casa propia de Le Corbusier situada en el edificio parisino de Porte Molitor, precedidos de una inclinación doblemente personal, el proyecto soñado de Sáenz de Oiza para Oropesa. Un relato de quiebros, de "otra" manera de habitar, inclemente, creciente, necesaria integridad, paciente y frustrada búsqueda. Un finísimo hilo conductor en el que la libertad y la creación se entrelazan.

Si la Casa del Futuro de los Smithson había sido evocada por Blanca Lleó para comprender "la integridad de lo necesario" de la casa de los Shiel, Juan Antonio Cortés completó las aportaciones de la sesión dedicada a la vivienda situándose en la experiencia colectiva más fuertemente volcada a la innovación requerida por la crisis de los paradigmas modernos vulgarizados en la Europa de posguerra, en el que el matrimonio inglés tuvo un decisivo papel organizativo y difusor. "Nuevos conceptos residenciales en los años 50: algunas aportaciones del Team X" fue el título de su comunicación. Al joven grupo de arquitectos que mejor respondía al ideal emergente de una dimensión europea democrática le correspondía practicar el sistema de conjunción dialéctica heredado de los CIAM, pero sustituyendo al afán unificador y mesiánico impuesto por Le Corbusier por un discurso abierto acerca de la transición de espacios y conductas de lo individual a lo colectivo, o viceversa. Nuevos requerimientos de una sociedad avanzada: los primeros ensayos de viviendas para gente mayor de Herman Hertzberger, o los nuevos universos del primer aprendizaje para los más pequeños de Aldo van Eyck. Cortés quiso señalar las innovaciones en el campo de la accesibilidad, de la relevancia de los espacios intermedios, bajo una concepción más existencial, más contemporánea pero, por ello, al tiempo más enraizada en valores de naturaleza antropológica reconocibles en trazados inmanentes, como los que perseveran en la cultura urbana islámica.

Los comentarios anteriores en absoluto buscan sintetizar los ricos contenidos que el lector pueda encontrar en estas Actas. No pasan de ser una sencilla evocación de alguna de las reacciones anotadas en horas de gratísima atención. No debería, pues, eludir hacer otro tanto con el debate celebrado al final de la sesión, y que aquí aparece transcrito sintéticamente. Tuvo la utilidad de seleccionar algunas cuestiones, sólo algunas, de las aportadas por los conferenciantes y en las que terciaron otras personas presentes en la sala.

Es significativo que destacaran las observaciones relativas a los poblados de colonización, ausentes del Registro publicado por el DOCOMOMO Ibérico, presentes tanto en la intervención de Pizza como en la de Ramón Pico; dos visiones que ratifican la conveniencia de reflexionar sobre la hipótesis de la inclusión de algunos poblados en un Registro revisado. En los trabajos territoriales que desarrollan el oficial, como el llevado a cabo por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico para la Comunidad Autónoma, se incorporan otros ejemplos. La prevalencia de la idea de "ensa-

yo de arquitectura", la tipología del "espacio elástico", o la relación entre residencia y espacios públicos, reiterada por Piza, aísla la cuestión del lenguaje vernacular; frente a la visión de Cortés para el que no pasa de ser una "arquitectura marginal y superable". Estamos, en mi opinión, ante una cuestión abierta, necesitada de un más detallado examen; que avance disciplinariamente sobre la *Historia y Evolución de la Colonización en España* de carácter general y estructural promovida hace años por varios Ministerios y publicada en varios volúmenes (1986, ss.), en la que Monclús y Oyón volcaron sus extensos conocimientos sobre el tema.

Carlos Sambricio, en una estupenda intervención, acertó a recuperar los planteamientos hechos por Lahuerta alrededor de la figura de Sostres, sin duda personalidad crucial para el período de estudio. Los ecos norteamericanos, con el sugestivo caso de las residencias de los militares destinados a las bases, que valdría la pena estudiar con detenimiento, dejaba la puerta abierta para lo que, al día siguiente iba a ser la memorable conferencia de Beatriz Colomina.

El DOCOMOMO Ibérico, a través de la convocatoria de este Primer Seminario, ha puesto en confrontación su Registro, resultado empírico de valoraciones conocidas y de aportaciones novedosas, con un foro de reflexión interdisciplinar acerca del habitar moderno. Nuevos ejemplos reclaman su presencia en un elenco abierto, a través de su documentación y conservación, su estatuto patrimonial. Pero también numerosos interrogantes se abren reclamando proseguir por la vía de las aportaciones y el debate del núcleo fundamental de la condición de la arquitectura del Movimiento Moderno. El patrimonio inmaterial de la incompleta condición moderna del habitar contemporáneo y la adecuación progresiva de la institución proyectual.

Presencia del patio en la arquitectura moderna: del arquetipo a las versiones heterodoxas

Cabría definir el patio como una estancia sin techo: una estancia singular, descubierta, que constituye el núcleo, el meollo de la casa. Desde el punto de vista de las condiciones climáticas, el patio es, pues, un exterior; pero desde el punto de vista topológico es inequívocamente un interior: un espacio acotado y protegido, un espacio cóncavo.

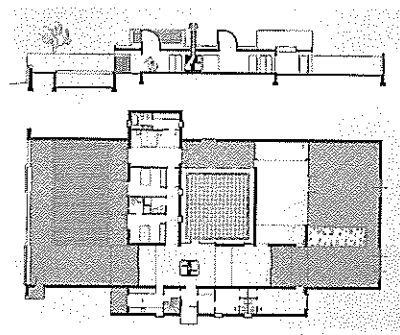
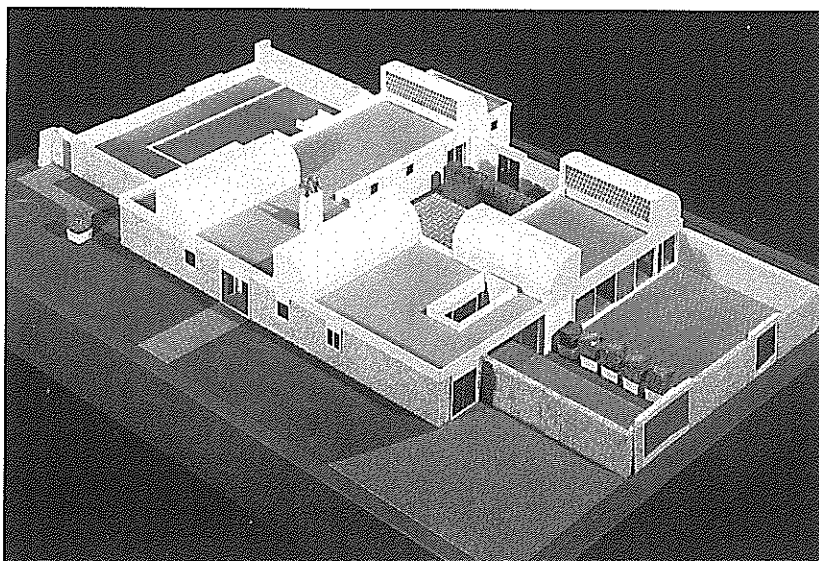
La casa patio tradicional constituye un mundo introvertido y aislado del exterior. Su forma viene definida por un recinto que obliga a todas las dependencias a abrirse sobre el espacio central del patio a través del cual se produce la respiración de la casa. Las casas excavadas, características de algunas regiones de China, llevan al límite este principio, convirtiendo el patio en un pozo que se recorta a partir del nivel del terreno. El patio, en tanto que espacio recintado y concluso, estático y contemplativo, cerrado en todo su perímetro y abierto sólo cenitalmente, no forma parte de los conceptos básicos de la arquitectura moderna, la cual tiende a desarrollar dispositivos formales basados en una idea de espacio expansivo y centrífugo cuyas principales propiedades serían, por el contrario, la fluidez, el dinamismo y la apertura.

A la forma cerrada sobre sí misma y abierta sólo por el hueco cenital del patio, se opone el concepto de casa mirador desarrollado por la cultura moderna, cuyo perímetro está formado por una piel que transpira en toda su extensión y se abre mediante grandes perforaciones que proyectan el habitáculo hacia el paisaje. La casa mirador, la casa *belvedere*, concebida como un refugio desde el cual se domina la naturaleza, es la que mejor representa las aspiraciones de la arquitectura moderna.

El patio pertenece de lleno al reino de la *concavidad*. Y por ello se presenta, en principio, como algo ajeno a la cultura moderna la cual tiende a las formas abiertas, a los objetos aislados, al reino de la *convexidad*. Sin embargo, la experiencia del patio como escenario introvertido de la vida cotidiana es un rasgo genético tan potente del habitar humano que reaparece, una y otra vez, bajo diversas interpretaciones que, a veces, son literales, pero en otros muchos casos son transgresivas e indirectas.

Richard Padovan ha puesto en evidencia el hecho de que dos de las obras maestras que, en cierto modo, representan la culminación del periodo heroico de la modernidad, como son la Villa Savoie de Le Corbusier y el Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe, ambas de 1929, pueden considerarse como sendas reflexiones, heterodoxas pero explícitas, sobre la posibilidad de incorporar el patio al mundo de formas definido por la cultura moderna. Para Padovan, la pieza miesiana puede entenderse como un pabellón dentro de un patio, mientras que cabría interpretar la pieza corbusiana como un patio dentro de un pabellón. En cualquier caso, ambas son piezas híbridas: el Pabellón de Barcelona es un recinto incompleto en el que el patio tiende a convertirse en terraza; la Villa Savoie es una casa mirador cuya terraza está parapetada y resguardada, y termina por asemejarse a un patio.

Se podría decir que la arquitectura moderna se aproxima al concepto de patio a través de una serie de operaciones que contienen siempre una componente transgresiva con respecto al arquetipo de la casa patio de la cultura tradicional, donde el patio ocupa siempre el centro, constitu-



*Casa Braque, St. Paul de Vence, Francia, 1960,
Josep Lluís Sert. Planta y vista de la maqueta.*

yendo el núcleo vital de la casa. Tres son las principales formas de transgresión a este concepto de patio que aparecen cuando se analizan los ejemplos de la arquitectura moderna:

1ª: El patio se descentra con respecto a la casa y descarna el muro de recinto; éste adquiere un valor autónomo y termina por identificarse con la propia idea de patio.

2ª: La respiración de la casa no depende ya de la presencia del patio, de modo que éste se convierte ante todo en un prisma de luz destinado a modelar el espacio interior.

3ª: El patio deja de ser un lugar completamente recintado e introvertido y admite una matizada apertura hacia el exterior, generando una situación híbrida entre la terraza y el patio.

Primera transgresión: el patio engloba la casa

El máximo paradigma de la idea de patio como recinto sigue siendo el proyecto de Mies van der Rohe para una casa con tres patios, de 1934, que constituye la forma canónica en la que desemboca la investigación de Mies sobre la casa patio iniciada en el Pabellón de Barcelona. A pesar de tratarse de un proyecto eminentemente teórico, ha ejercido una enorme influencia y sigue ejerciéndola todavía.

Mies lleva a cabo una inversión topológica con respecto al patio de la casa tradicional. Ya no es la casa la que rodea el patio sino que, en cierto modo, es el patio o los patios los que rodean la casa. Puede decirse que la casa está contenida en el patio y el límite visual del espacio interior es el muro de recinto. Sólo una membrana de vidrio separa el interior del exterior. La casa se percibe como un todo unitario definido por un recinto perimetral parcialmente cubierto por un techo. El muro de recinto permite a las parcelas adosarse unas a otras por cualquiera de sus lados. Las fachadas a la calle son largos muros horadados tan sólo por las puertas de acceso, como en la ciudad antigua del mundo greco-latino. Las copas de los árboles que asoman tras el muro muestran que tras él existe un gran esponjamiento de la edificación, una trama de jardines ocultos. Esta relación con la antigüedad clásica aparece en todos los proyectos que parten de la agrupación de casas patio como base del tejido urbano. Uno de los ejemplos más destacados es el proyecto de *città orizzontale* de Dotallevi, Marescotti y Pagano, de 1940. Hay una gran similitud morfológica entre las manzanas de la ampliación hipodámica de Olinto y las de este proyecto pensado para remodelar una parte del centro de Milán. La superficie de la parcela es una cuarta parte de la que tiene la del proyecto de Mies. Los tres patios se han convertido en uno equivalente al más pequeño de la propuesta miesiana. El concepto, en cambio, se mantiene inalterable: la casa se identifica con el patio y éste, a su vez, con el recinto.

Las casas patio proyectadas por Josep Lluís Sert retoman también algunos temas del modelo de Mies. En efecto, su propia casa construida en Cambridge (Massachusetts), en 1958, es también

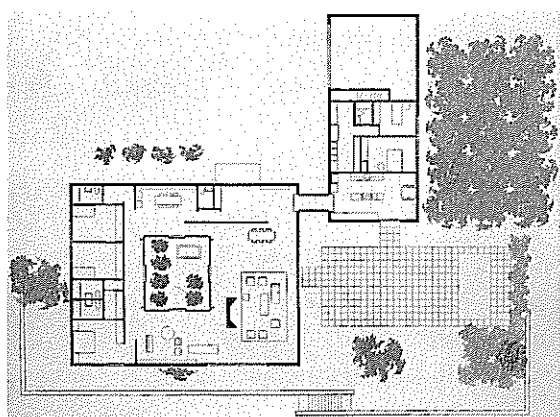
una casa con tres patios. Sólo que en la Casa Sert, mientras dos de ellos se disponen en contacto con el muro de recinto, el tercero recupera la situación central del arquetipo y aparece íntegramente englobado por las diversas dependencias. Sin embargo, dicho patio central no es un lugar de paso y de distribución general, como suele ocurrir en la arquitectura tradicional, sino más bien un elemento de enriquecimiento espacial de la casa que permite a ciertas piezas abrirse por dos caras, generando así un sistema de transparencias que otorga una mayor complejidad y profundidad a las relaciones visuales que se producen entre ellas.

La Casa Braque que Sert proyectó para el pintor Georges Braque en 1960, da otra vuelta de tuerca a los mismos temas, pero incorpora significativas variaciones. Ello se debe a la presencia de un nuevo elemento, el estudio del pintor, que obliga a cambiar el esquema organizativo. El estudio se sitúa en la posición que antes ocupaba la sala y ésta se dispone transversalmente, de modo que la casa adquiere forma de U. La crujía de acceso y servicios se coloca en paralelo a la sala pero por fuera del recinto. En este caso se pone aún más en evidencia que el patio central juega un papel muy distinto del que tenía en el arquetipo de la casa patio tradicional. El cuerpo de dormitorios y el estudio apenas se abren a ese patio, que actúa casi como un elemento de separación entre ellos, y queda tan sólo vinculado a la sala que, de este modo, se convierte en el elemento articulador de la casa, ya que se asoma y se abre a los tres patios. Si hacemos el experimento de sustraer a la planta de la Casa Sert en Cambridge los dos patios extremos, lo que aparece es una casa totalmente abierta en su perímetro exterior que incorpora un patio, que al no ser ya imprescindible para la respiración de la casa, adquiere otro valor y otro significado. De este modo entramos en la segunda transgresión a que antes nos hemos referido.

Segunda transgresión: el patio como vitrina iluminada

La Casa Davis en Wyzata (Minnesota), proyectada por Philip Johnson en 1954, encarna esta idea y la plasma con absoluta coherencia. El cuerpo principal de la casa, desde el punto de vista de su respiración, de su contacto con el ambiente exterior, no requiere del patio: podría contraerse, renunciando a él. Pero la casa sería otra, radicalmente distinta. El patio, que mide 6 x 7 m, es aquí un espacio sustraído al volumen, pero que consigue dilatarlo y esponjarlo. Es un prisma de luz incrustado en la casa, una especie de mueble transparente, una vitrina iluminada que articula las diversas piezas y organiza en torno a ella los recorridos.

Una de las más altas manifestaciones de este modo de concebir el patio la encontramos en la Casa Moratíel de Josep Maria Sostres, construida en Barcelona en 1957. En este caso, el cuerpo de servicios no es exento, como en la Casa Davis, sino que está incrustado en el volumen general



*Casa Davis, Wyzata, Minnesota, 1954, Philip Johnson.
Planta y vista del interior.*



de la casa. Por otra parte, el patio, al quedar apoyado en los muros que delimitan la zona de dormitorios, tiene dos caras opacas y dos transparentes. La casa se cierra a la calle y se abre hacia el jardín situado en el lado sur de la parcela. El patio adquiere unas dimensiones mínimas (3 x 4 m) pero posee un efecto máximo, tanto en los aspectos perceptivos (transparencia, homogeneidad lumínica, efectos de sombras que riman con ciertos elementos de subdivisión espacial), como en los organizativos (el patio y los espacios de circulación que lo rodean por dos de sus lados generan un cuadrado central que fija la posición en planta de los restantes elementos que se componen como un puzzle a partir de él).

La Casa Moratíel insinúa el tema de un atravesamiento central del volumen, desde el acceso hasta el jardín posterior. Este tema nos lleva de nuevo a Philip Johnson, quien lo desarrolla plenamente en su Casa Hodgson en New Canaan de 1951. El cuerpo principal de la casa aparece partido en dos por una enorme brecha que contiene el vestíbulo y el patio. Éste se desplaza hasta encontrar la fachada y se abre a ella por uno de sus lados. El estudio y la sala se relacionan con el exterior de un modo indirecto, a través del patio. Se cumple así la tercera transgresión: el patio deja de ser un lugar introvertido y se abre lateralmente dando lugar a una situación híbrida entre el patio y la terraza.

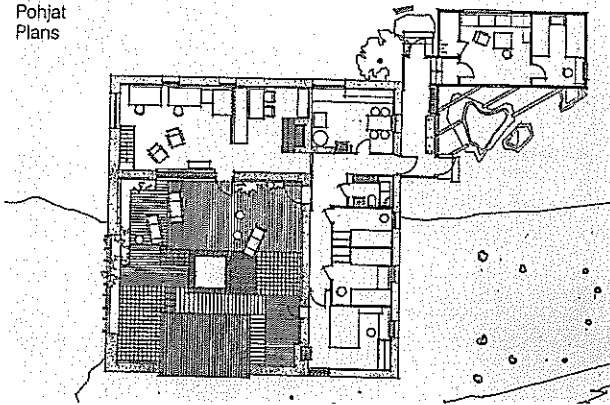
Tercera transgresión: el patio se abre hacia el paisaje

Uno de los más bellos ejemplos de esta interpretación heterodoxa del patio es la casa en Muuratsalo que Aalto construye para sí mismo en 1953. En esa época Muuratsalo era una isla (ahora es una península) y era ineludible usar el barco para acceder a ella. La casa estaba en pleno bosque, separada de otras construcciones y, a pesar de ello, Aalto, seducido por el mundo helénico, la traza como una figura en forma de L que abraza un patio cuadrado, pavimentado, delimitado por sus cuatro lados, y presidido en su centro por un lugar reservado al fuego. El patio se presenta como una estancia al aire libre y Aalto, desafiando el clima nórdico, la usa como tal, para espanto de algunos de sus invitados menos dispuestos que él a sacrificar el confort en aras del cumplimiento de un antiguo rito. Pero, por otra parte, Aalto no puede ser insensible al paisaje que rodea la casa. Ese impulso acaba rasgando el recinto del patio para incorporar a él las vistas lejanas. En la cara oeste aparece un enorme ventanal. En la cara sur el muro se abre como un telón recreando una escenografía romántica. El patio, sin dejar de serlo, logra también apropiarse del paisaje.

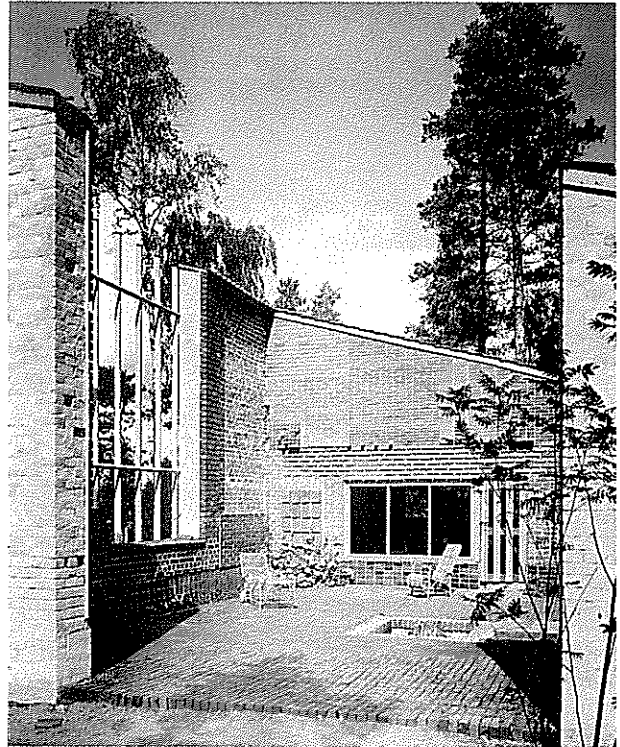
Ahora bien, así como Aalto en Muuratsalo o Johnson en la casa Hodgson parten del recinto para irlo perforando y abriendo al exterior, hay un procedimiento inverso para definir el patio que es el que Rudolf Schindler inaugura en 1921 con el proyecto para la Casa Schindler-Chase. Se trata de la articulación de una serie de piezas diferenciadas que se engarzan hasta delimitar y encerrar, siquiera parcialmente, un espacio exterior al que se otorga el estatuto de patio. No podemos detenernos en esta importante experiencia llena de audaces innovaciones tanto en el terreno programático como en el constructivo y en el formal. Baste decir que el principio básico es aquí, una vez más, la casa en L, pero el dispositivo formal es centrífugo. Por este motivo los patios permanecen abiertos, completándose con elementos de vegetación o de delimitación de parcela. Este camino será recorrido y prolongado, entre otros, por Frank Lloyd Wright y Richard Neutra.

La Casa Kauffman de Neutra, construida en el desierto de Colorado en 1948, incorpora al tema de la planta articulada otra variante del patio. La planta se presenta como una figura en cruz, o mejor en esvástica; el volumen se despliega en planta baja y se remata con una elevación en forma de glorieta o mirador, situada en el punto de intersección de los brazos. La propia articulación de la planta requiere, en algún caso, como ocurre en el contacto entre la sala-comedor y el pabellón de invitados, de una separación que garantice la autonomía de las partes. Este hiato o pausa espacial se convierte en un patio semiabierto. La fachada vidriada del comedor abierta al norte, encuentra protección en el respaldo de la pared del pabellón de invitados, abierto hacia el este. La cara oeste del patio se configura mediante un paso cubierto que marca el recorrido y un paramento vertical formado por lamas que controlan el asoleo.

Pohjat
Plans



*Casa propia, Muuratsalo, Finlandia, 1953, Alvar Aalto.
Planta y vista del patio.*



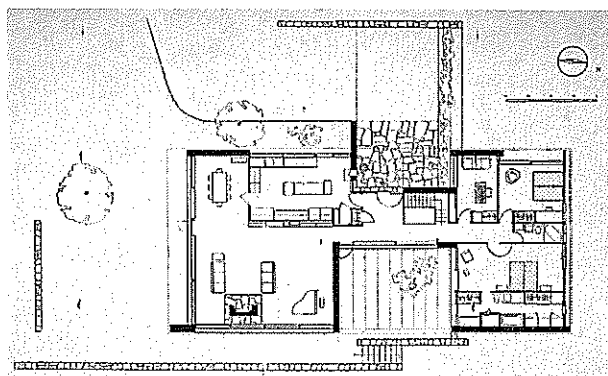
En estos ejemplos, el patio no es ya un espacio homogéneamente definido en todas sus caras, sino el resultado de articular una serie de piezas diversas e incluso heterogéneas que colaboran todas ellas a la formación de un lugar.

El principio binuclear según Marcel Breuer

La planta articulada lleva aparejada la subdivisión del volumen de la casa en varios núcleos. Éste es el tema que desarrolla Marcel Breuer en su serie de casas basadas en el principio binuclear. Con frecuencia se ha hecho una lectura reductiva de este principio, rebajándolo a una mera cuestión organizativa que permite dividir el programa de la casa en dos partes (zona de día y zona de noche). Pero no es sólo eso: es también un verdadero principio arquitectónico basado en la tensión y la polaridad que provoca la separación de la casa en dos núcleos. El desgarramiento del volumen crea una brecha por la cual el espacio exterior penetra en la casa. A su vez, las dos partes están conectadas por un vestíbulo que actúa a modo de puente, resolviendo además el tema del acceso. Así, entre ambos núcleos se genera un espacio intermedio parcialmente englobado por la casa que adquiere la condición de un semipatio.

La Casa Robinson, de 1946, es una de las primeras y más completas aplicaciones del principio binuclear breueriano. En este caso, los dos núcleos son distintos en forma y tamaño. Un rectángulo de formato 3:1 contiene los dormitorios y el garage, mientras que una figura cuadrada engloba la sala, el comedor y la cocina con sus anexos. Si bien el área de acceso en forma de U tiene la cualidad receptiva de un espacio protegido, la posibilidad de identificar el espacio intersticial que genera la estructura binuclear con la idea de patio, aparece todavía desdibujada. Pero tan sólo tres años más tarde, en el proyecto para la Casa Clark, de 1949, Breuer da un paso decisivo y convierte el ámbito que queda entre ambos núcleos en un patio semiabierto y levemente pergolado al que se abre el vestíbulo y el dormitorio principal, que recupera así la orientación al sur. El patio queda delimitado por tres de sus lados, mientras que el cuarto lado, aunque abierto hacia el paisaje, queda claramente definido por el límite de la pérgola y por un murete de mampostería que articula el desnivel del terreno.

A lo largo de los años 50, Breuer lleva a cabo una serie de variaciones sobre este tema, explorando la inclusión en la estructura binuclear de este tipo de espacio a mitad de camino entre la



Casa Clark, Orange, Connecticut, 1949, Marcel Breuer. Planta y vista del patio desde el vestíbulo.



terrazza y el patio. La Casa Hooper, de 1959, puede considerarse como el punto conclusivo de esta reflexión. Lo que en la Casa Robinson era un intento de romper y desagregar el volumen de la casa, restituyendo la virtual continuidad del paisaje, se ha convertido aquí en una voluntad declarada de domesticar ese fragmento de naturaleza, apresándolo mediante muros y transformándolo en una prolongación de las estancias de la casa. Para conseguir ese efecto, los dos núcleos se hacen más homogéneos y se someten a la disciplina de un envoltorio común que permite recomponer la apariencia de un volumen unitario. Desde el punto de vista de su relación con el paisaje, la Casa Hooper es, además, un prodigio de condensación y abstracción formal. Quien se aproxima a ella la percibe tan sólo como un muro de mampostería interrumpido en su centro por una gran puerta abierta sobre la naturaleza. Por encima del muro se recorta la silueta de los grandes árboles situados al otro lado, de modo que el espesor de la casa resulta imperceptible, presentándose al espectador como un simple muro de recinto tras el que se adivina la presencia de un sugestivo jardín.

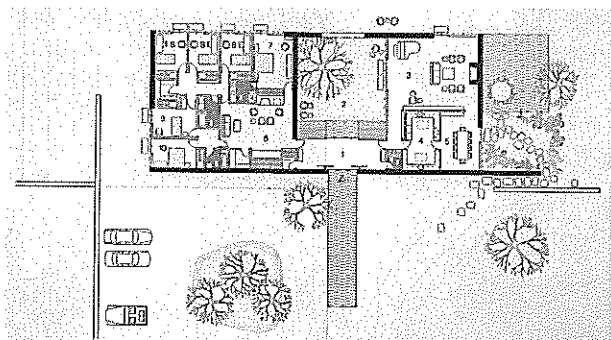
Mediante el principio binuclear, Breuer se acerca de nuevo a la idea de patio. Pero, así como el patio tradicional surge como resultado de horadar o excavar una masa homogénea, el patio que ahora se propone es fruto de la reunión articulada de piezas diversas que se engarzan en torno a un espacio libre que, aún estando acotado y protegido, puede llegar a tener diversos grados de apertura. Cabe hablar, pues, de la casa binuclear como de un híbrido entre la casa patio y la casa mirador ya que, sin renunciar a la relación directa con el paisaje, Breuer recupera la idea de un espacio al aire libre englobado por la propia casa.

Recapitulación

Este breve y esquemático recorrido por algunos de los patios generados por la arquitectura moderna muestra un panorama extenso y variado, en el que se ha ampliado notablemente el concepto de patio, aún a riesgo de que se hayan desdibujado, en parte, sus propios límites. Ésta es la estrategia que sigue a menudo la cultura moderna en relación con los grandes arquetipos del pasado: abrir y ensanchar el campo problemático de un concepto que había tendido a quedar cerrado y clausurado. Ese modo de operar es inseparable del pensamiento abstracto.

Mediante la abstracción es posible recuperar la noción de patio despojándola de sus aspectos más contingentes y circunstanciales para quedarse con su dimensión más permanente y universal. Ello permite seguir declinando el arquetipo y explotando su inagotable energía potencial. Pero para que esto se produzca es preciso, a veces, infringir alguno de los preceptos que definen al arquetipo; es preciso transgredir el arquetipo en el sentido etimológico de "pasar a través de él",

es decir, de no dejarse apresar por sus concretas manifestaciones, tratando de buscar el impulso contenido en sus principios básicos. Es cierto que esa transgresión provoca a menudo situaciones híbridas, y da lugar al mestizaje de ideas y elementos. Pero éste es un precio que hay que estar dispuesto a pagar si lo que se pretende es seguir interpretando una realidad cada vez más compleja que, a su vez, requiere de nosotros complejidad en el juicio y en el razonamiento lo cual, a mi entender, no está reñido con la aspiración a la más absoluta claridad.

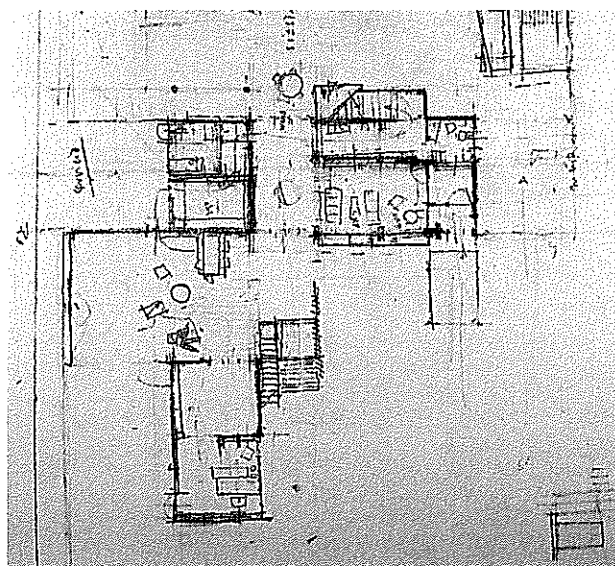


*Casa Hooper, Baltimore County,
Maryland, 1959, Marcel Breuer.
Planta y vista desde el área de
acceso.*



Josep Maria Sostres: algunas casas de los años 50

A mediados de los años 50 Josep Maria Sostres construyó en los alrededores de Barcelona una serie de casas unifamiliares que, como él mismo recordó años más tarde, querían revelarse contra el regionalismo y el tradicionalismo de la arquitectura española del momento, y convertirse en auténticos manifiestos. Y, en efecto, esas casas han sido vistas por nuestra historiografía como brillantes paradigmas de una modernidad internacional en medio de los años oscuros y cerrados del franquismo. Intentar reconocer sus mecanismos compositivos y sus modelos puede revelarnos, no obstante, paradojas inesperadas.



Boceto de planta, Casa Agustí,
Josep Maria Sostres.

Empecemos por la Casa Agustí de 1953. Está formada por dos estrechos cuerpos perpendiculares, el de la casa propiamente dicha y el del estudio, de una sola planta, unidos por una pérgola. El núcleo de la casa es compacto, y desde ese núcleo se han proyectado hacia afuera no sólo el cuerpo del estudio, sino también algunos de sus muros de cerramiento, algunos dinteles, y, más virtuales pero no menos señalados en los dibujos, algunos *movimientos*: el muy inmediato del camino de acceso a la casa o ese otro que la atraviesa por el comedor, como un ancho plano invisible tendido entre una terraza y un estanque. La planta, pues, no se ha compuesto en el núcleo cerrado del bloque inicial, sino en el límite, casi, del terreno o del papel, donde un penúltimo muro de cierre, recortado y doblado en forma de L, hace llegar muy lejos, insinuante, su tensión. El edificio no ha sido pensado hacia el centro sino hacia afuera, hacia unos bordes que Sostres desplaza, corriendo sobre las estrechas líneas de sus muros, más allá del dibujo mismo. Por

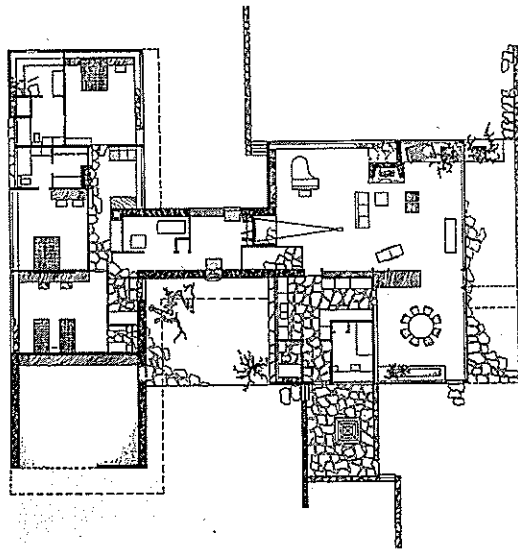
eso, algunas de esas proyecciones son virtuales, mucho más reconocibles como concepto que perceptibles. De la intensidad en cómo Sostres ha buscado esos efectos habla con claridad uno de los bocetos de la planta: en él, la goma de borrar parece haber barrido transversalmente la casa imaginada, dividiéndola literalmente en dos partes. El núcleo desaparece al mismo tiempo que líneas y más líneas pugnan por alcanzar un borde tanto más tenso cuanto que siempre sugerido y nunca alcanzado. Los muros bajos, las cornisas, las jácenas y las persianas que vemos en las fotografías prolongándose sobre imaginarios planos exteriores, más allá de las fachadas, hienden y arañan el aire: son la manifestación visible de esa tensión del límite.

Ahora bien: esa "composición periférica" que estamos describiendo en la Casa Agustí, en 1953, ¿a dónde nos envía? Sin duda a aquel que era, entonces, el mejor lugar común de la arquitectura doméstica: la *casa americana* y, más precisamente, a los proyectos de casas aisladas que Marcel Breuer desarrolló desde su llegada a EEUU con Gropius en 1938. Bastaría observar, junto a la de la Casa Agustí, la planta de la que fue tal vez la más famosa de las obras de Breuer —la Robinson House, de 1947. Sus bloques unidos por cuerpos muy sutiles, sus patios y terrazas penetran-

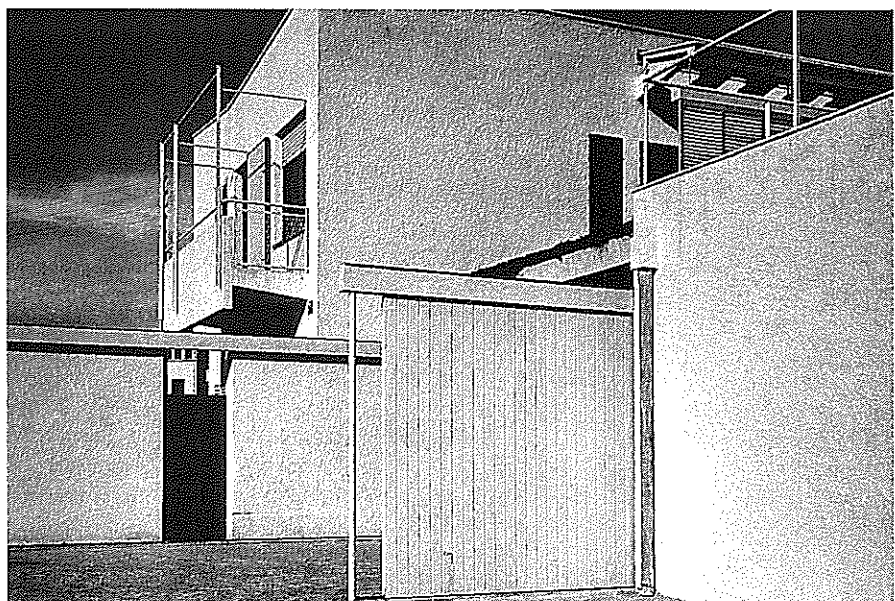
do, como láminas horizontales, en el interior de esos bloques, sus muros deslizando hacia el exterior y sugiriendo que esa planta, aunque ha perdido su núcleo, está sin embargo anclada en sus bordes gracias a sus proyecciones. Obvio, en efecto, pero sería absurdo dejar el asunto así, como si se tratase tan sólo de una comprobación de influencias.

Repasemos los mecanismos compositivos de la Casa Agustí. Su forma tan exhibida de rodear el edificio de planos virtuales,

separados del bloque, que resbalan, sugeridos o indicados, invisibles pero presentes, unos sobre otros, a lo largo de unos muros recortados bruscamente para mostrar su grosor. Las jácenas que suspendidas en voladizo se tensan en el aire, clavándose en él. Las vigas soportadas en sus extremos por delgados pilares de hierro. Las estructuras de tubo que envuelven los cuerpos reales de balcones y terrazas crean a su alrededor otros volúmenes. Las persianas, colgadas por delante de la fachada, se deslizan más allá de los límites de la casa. Todos esos mecanismos, ¿qué hacen sino remitirnos siempre, una y otra vez, a los mismos orígenes de ese ciclo que Breuer había iniciado, con Gropius, en América? Esa descripción coincide, sin duda, con la de la maquinaria de la Gropius House, la casa que Gropius y Breuer construyeron para el primero en Lincoln, en 1938. No es extraño que Sostres intentase atrapar esas figuras: son las que en aquella casa cristalizaron un paradigma. Gropius y Breuer no estaban construyendo una casa, sino *la casa*: recién llegados a América, esa obra de Lincoln, de madera blanca, con su techo plano, penetrada de aire y envuelta por planos diafragmáticos, iba a ser la *casa americana moderna*. El *Neues Bauen* entraba en América enseñando la patita blanca, y la guerra le arrancaría los pocos dientes de lobo que le quedaban a la *Sachlichkeit*. Basta mirar las series de *The Architectural Forum* o de *Architectural Review* de los años 40, para advertir los sentimientos que la máquina de Gropius y Breuer llegó a suscitar. Giedion se apresuró a llamar al mecanismo ideológico contenido en ella *new regionalism*.

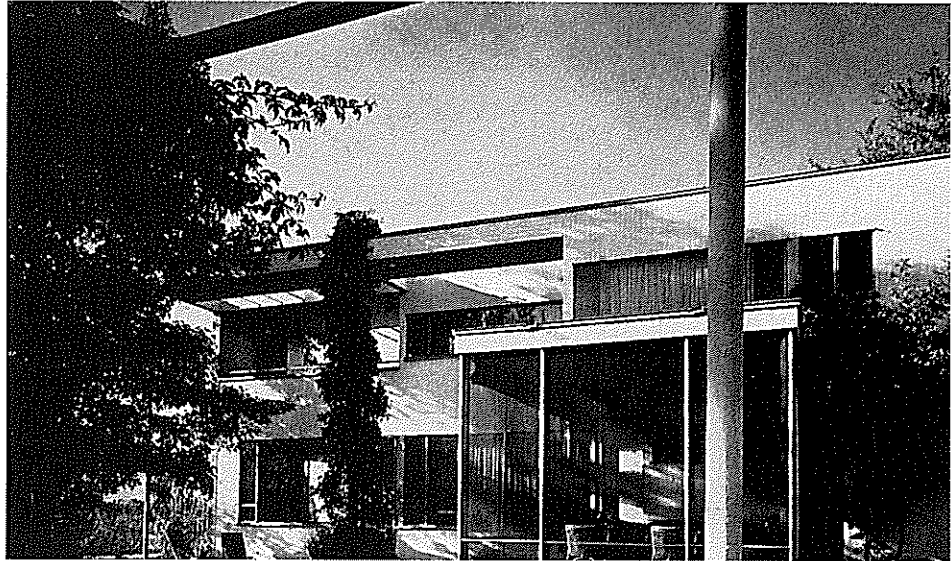


Planta, Robinson House,
Marcel Breuer.



Exterior, Casa Agustí,
Josep Maria Sostres.

Exterior, casa propia en Lincoln,
Walter Gropius.



Sin embargo, ese "nuevo regionalismo" era, paradójicamente, la forma de la modernidad más radiante, del "estilo" más internacional. Hasta los menores detalles evidencian la relación que comentamos. Por ejemplo, la escalera exterior del estudio de la Casa Agustí, con sus peldaños de hormigón empotrados por uno de sus extremos en el muro, está en relación directa con la escalera en voladizo de la Haggerty House, de nuevo, pero también es el producto de superponer en una figura única todas las imágenes de esas tablas de escaleras breuerianas que, como *forms in space*, presentaban los libros de Peter Blake. O, simplemente, de copiar casi literalmente la posición de la escalera con respecto a la pérgola que une los cuerpos proyectados de la Beach House de Miami, proyectada por Breuer en 1945, y de la que volveremos a hablar. Otro detalle: por ejemplo, la estrecha pérgola que, como una cornisa deslizante, discurre por encima de las persianas, donde vemos la imagen única de tantos *sunshades* de Breuer clasificados por el propio Blake, como esta cornisa de la Ford House, etc.

Pero no sólo se trata de detalles, sino de la misma concepción del edificio, que, sobre la ya citada sombra de la Haggerty House, une perpendicularmente, mediante una pérgola, dos cuerpos de distinta importancia, tal como ocurre en tantos ejemplos de casas proyectadas o construidas por Breuer a partir de los primeros 40: en la Hanson House, en la Newman House, y, sobre todo, en la Beach House de Miami, a la que ya nos hemos referido, no realizada –aunque publicada en el 1947 en *Revista de Arquitectura* y en *Nuestra Arquitectura*– y por ello susceptible, más que ninguna otra figura, de atraer sobre ella el resto de los modelos.

Pero si hablamos de la concepción general del edificio, nos referimos definitivamente a algo más que simples influencias formales. El camino que recorren las casas de Breuer desde las primeras obras de Lincoln –y que Sostres, como vemos, ha seguido– es, en relación a lo que está dispuesta a admitir la cultura americana de los 40 y primeros 50, una auténtica demostración de eficiencia. Pocas veces, en efecto, se habrá producido una arquitectura tan fiel e integrada como esa que, rápidamente, se define como la más radical conformación dada a los territorios de género, una especie de culminación de la "organización científica" del hogar: la *binuclear house*. Tampoco Sostres, en 1953, podía dejar de mirar al *sueño americano*. Ese cuerpo del estudio, vertebrado con el eje principal transversalmente y a través de una sutil pérgola, trazado sobre el patrón de la Beach House, es, también, una interpretación, sólo virtual, es cierto, de la casa binuclear de Breuer. Más intensa, casi nerviosa, es la aproximación a esa idea que descubrimos en uno de los bocetos ya comentados de la Casa Agustí: aquel en el que el paso de la goma de borrar sobre el dibujo ha dividido el núcleo de la casa en dos mitades –estar y servicios– separadas así, literalmente, por un desierto.

Esta acción nos envía directamente a la Casa Irazo de 1955. Pero no será necesario insistir en el modo en que, en ese edificio, las prolongaciones de los muros y sus rasgaduras, las proyec-

nes de las cornisas, las estructuras tubulares y las pérgolas, condensan un sistema de imágenes ya suficientemente comentado, ni en cómo el cuerpo saliente de la sala de estar, volando sobre dos delgados pilares por encima del acceso, se presenta como el endurecimiento de los famosos porches en voladizo de algunas casas de madera de Breuer, el de la Breuer House de New Canaan o del del Stillman Beach Cottage: su aspecto es, ciertamente, el de un fuselaje. Lo que nos interesa ahora es la planta, ya que en ella Sostres parece haber renunciado a las anteriores condensaciones de modelos para fijarse exclusivamente en uno: la Grieco House. La planta de la Casa Iranzo no sólo muestra una estructura binuclear absolutamente canónica, sino que proviene de un ajuste de esa casa que Breuer construyó en Andover, considerada por él mismo como una especie de *schemata* elemental de sus ideas. Una vez tomada la decisión de colocar la escalera de un sólo tramo en el estrecho cuerpo que une los dos núcleos –el de día y el de noche–, tan sólo ha sido necesario, por razones de orientación y vistas, desplazar la cocina al ángulo contrario al que se encuentra en el modelo, y doblar la crujía del bloque de dormitorios para cumplir con el programa. Ciertamente que la Casa Agustí ya se estructuraba sobre el modelo de la Beach House de Miami, pero, como hemos visto, no nacía de una manipulación tan inmediata, sino, más bien, de la sedimentación sobre su esquema privilegiado de varios modelos: las casas Haggerty, Newman, Hanson... En la Casa Iranzo, en cambio, la relación con la Grieco House es unívoca, y está presente ya en los primeros bocetos. La literalidad de Sostres tiene sus razones.

En 1953 la Casa Americana de Barcelona organizó, en el Palau de la Virreina, una exposición de arquitectura norteamericana, y en 1955 se repitió la experiencia, en esta ocasión más ambiciosamente, con la muestra *El arte moderno en los Estados Unidos*, donde una selección de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York incluía una sección de arquitectura presentada por Arthur Drexler y Henry-Russell Hitchcock. En 1953 el régimen de Franco había firmado con Estados Unidos los acuerdos que le iban a abrir las puertas, en 1955 justamente, de la ONU. Las dos exposiciones de Barcelona, como otros acontecimientos culturales de la época, tienen ahí su condición necesaria. A partir de 1951, al tiempo que la maquinaria anticomunista puesta en marcha por Truman se engrasaba definitivamente en manos de McCarthy, la propaganda de los aspectos más modernos de la cultura americana era convertida en un arma esencial de la guerra fría, y la más sofisticada representación de la libertad individual tomaba cuerpo en el interés que los medios oficiales de Estados Unidos mostraban por difundir su arte de vanguardia en Europa. Serge Gilbaut ha hablado de todo ello con absoluta precisión: las revistas culturales americanas publicadas en Europa, tanto como las exposiciones de las obras de sus artistas, eran financiadas directamente con fondos de la CIA, a la que estaban ligados importantes directivos del Museum of Modern Art, y cuando Eisenhower hablaba de "guerra psicológica" para referirse a esa propaganda cultural, declaraba sin tapujos que el arte americano, entre otras cosas, era una cuestión del Departamento de Estado. La exposición de arte y arquitectura norteamericanos a la que nos hemos referido pudo ser vista, a lo largo de 1955, en Zurich, Frankfurt, Londres, Viena y Belgrado, además de en Barcelona. Ahí, en la Barcelona de aquel año, en una ciudad cuya máxima apertura al mundo había sido un reciente Congreso Eucarístico, tal exposición tenía que resultar necesariamente *deslumbrante*. *Modern Art in the United States*: Sostres y otros como él podían ver paneles fotográficos de gran tamaño, "diapositivas estereoscópicas en color", y maquetas preciosas cedidas por los propios arquitectos, todo ello junto a obras de artistas como De Kooning, Rothko, Motherwell o Pollock. Lo que se presentaba era, pues, categórico: en esa cultura no había distancias intermedias.

Sostres publicó, en *Revista*, un comentario de la primera de esas exposiciones. Esa eliminación de los momentos intermedios con que la cultura norteamericana se presentaba fue captada por él de un modo bien preciso. No hay, nos dice Sostres, "edificios de dimensiones medias", y sigue: "o el edificio colectivo elevado, supraindividual, el rascacielos o la pequeña vivienda unifamiliar individualista...". Pero, ¿no es así la *vida americana*? Territorios de género perfectamente delimitados que encuentran sus extremos paradigmáticos en la oficina y la casa aislada, ésta última provista de toda clase de automatismos y artefactos modernos. En la arquitectura doméstica de Breuer de

finales de los 40 y principios de los 50, por su tamaño en general discreto y por su situación emboscada –mucho más creíble que la arquitectura para muy ricos de Neutra, demasiado brillante, enemiga de toda huella, plantada por sus propios medios en el mismísimo desierto– uno de esos extremos del mensaje del *american way of life* de la guerra fría, se muestra estridentemente. Esas casas, construidas con madera y piedra, tensionadas con muros sueltos y con voladizos que, al proyectarse hacia afuera, parecen poder alcanzar no sólo los árboles, sino también el campo y el cielo son la mejor expresión del individualismo que predica la "guerra psicológica": mistificando su lugar en la naturaleza, esas casas convierten a ese individualismo en libertad, y al *nuevo liberalismo* en *sociedad libre*. Las *cottage* y las casas de Breuer son un emblema especialmente importante porque insisten en lo doméstico y en el particular concepto de familia que el sueño americano promociona: una familia feliz cuyo equilibrio ha quedado minuciosamente descrito por los medios –cine y publicidad– y en la que la diferenciación y delimitación de los espacios genéricos es tan absoluta como natural el lugar mismo en que se enclava. Basta fijarse en los dibujos que Breuer hace de las casas binucleares vistas a través del parabrisas de un automóvil: la mejor metáfora del marido que regresa del trabajo sabedor de que allí, en su casa, le espera tranquila la familia. (Por aquellos mismos años, por cierto, Ralph Rapson, en sus "proféticas" Greenberg Houses, utilizará el mismo tema, pero eliminando toda sutileza metafórica: la esposa, atareada con la colada, despide al marido que parte, en esta ocasión, en helicóptero).

Si las casas de Neutra para magnates y estrellas de Hollywood representan lo inalcanzable del sueño –y, en este sentido, son más de los años 30 que de los 50– las de Breuer constituyen el otro extremo, aquel al que todos podrían llegar. Él, no lo olvidemos, construyó la Show House, la casa americana modelo del Museum of Modern Art en 1949. La casa binuclear, con su radical diferenciación en zonas, es la imagen más cabal del sistema de territorios de género sobre cuya mistificación se construye la propaganda americana de los 50: día-noche, trabajo-descanso, ciudad-naturaleza, masculino-femenino, Rock Hudson-Doris Day. Pero esa zonificación de género establecida por la casa binuclear tiene además, sobre todo a los ojos de los arquitectos europeos de aquellos años, una justificación especialmente perversa: ¿cómo no ver, teniendo en cuenta la personalidad histórica de Breuer, esa zonificación como una elaboración ulterior, incluso, se diría, *realista*, del método fenomenológico de la Bauhaus? Así, la casa ordenada del sueño americano de la guerra fría conecta directamente con la vanguardia europea de los 20: con aquella vanguardia, huelga decirlo, que huyendo de regímenes totalitarios, encontró su libertad creativa en América. De esa libertad llena de estratos, la casa binuclear es la última expresión, la más completa, y alguien que, como Sostres, buscaba desde una lejana provincia lo moderno, el "estilo internacional", no podía sino resultar cegado por esos reflejos. En el mismo texto que hemos citado, Sostres comenta: "como los coches que allí se fabrican, la mayoría de la arquitectura americana podría llevar el marchamo 'de luxe'".

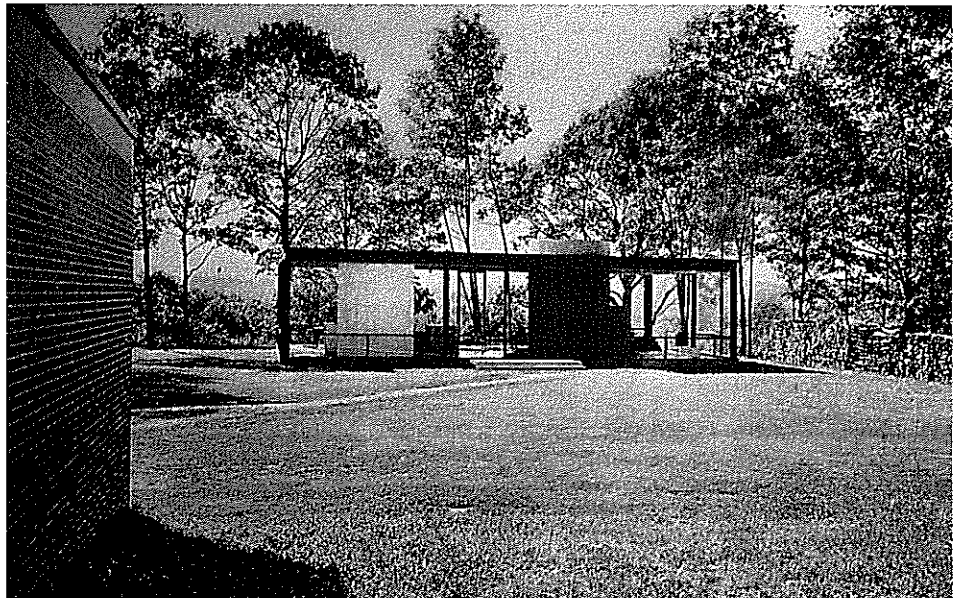
"*De luxe*": *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?* (¿qué hace que las casas de hoy sean tan diferentes y atractivas?), se preguntaba también Richard Hamilton en el collage que sirvió de cartel anunciador de la exposición *This is Tomorrow*, en 1956. Hecho con recortes de publicidad de revistas populares americanas –esa publicidad que muestra a sonrientes amas de casa con un niño de la mano poniendo en marcha, entre muebles funcionales, algún artefacto automático doméstico, seguro de una vida privada y confortable; o esa que muestra cuerpos bien diferenciados, supersexuales, conseguidos mediante el deporte y la vida sana– ese collage responde a la perfección a la pregunta que se plantea. Un collage de Eduardo Paolozzi, o un anuncio de la vida americana, toda confort, toda electrificada, toda deseo, o una página de un libro de Peter Blake sobre Breuer, publicado por el Museum of Modern Art en 1949 que muestra la Tompkins House: todo es lo mismo. Esas casas son diferentes y atractivas porque de ellas surge, a simple vista, el mundo del deseo. Y para europeos como Hamilton, europeos de los primeros años 50 que *en realidad* vivían aún entre las ruinas de la guerra y los racionamientos de la posguerra, del deseo doble, del deseo del deseo, del deseo supersticioso.

¿Qué hace que las casas de Breuer sean tan diferentes y atractivas? Bastará que nos fijemos, otra vez, en la Grieco House: en la planta de su *living room*. Perpendiculares a la chimenea han sido dibujados dos sofás, uno frente a otro: una disposición –los dos sofás junto a la chimenea de piedra– que las películas de Hollywood de los 50 convertirán en un auténtico fetiche de la clase media europea. Partiendo de esos sofás, dos líneas dibujan un cono de visión hacia el otro lado, hacia un cuadrado dibujado al otro extremo de la sala: un aparato de televisión. Algo hace de la *binuclear house* una casa diferente y atractiva: el que ha sido soñada sobre la más convincente de las legitimaciones.

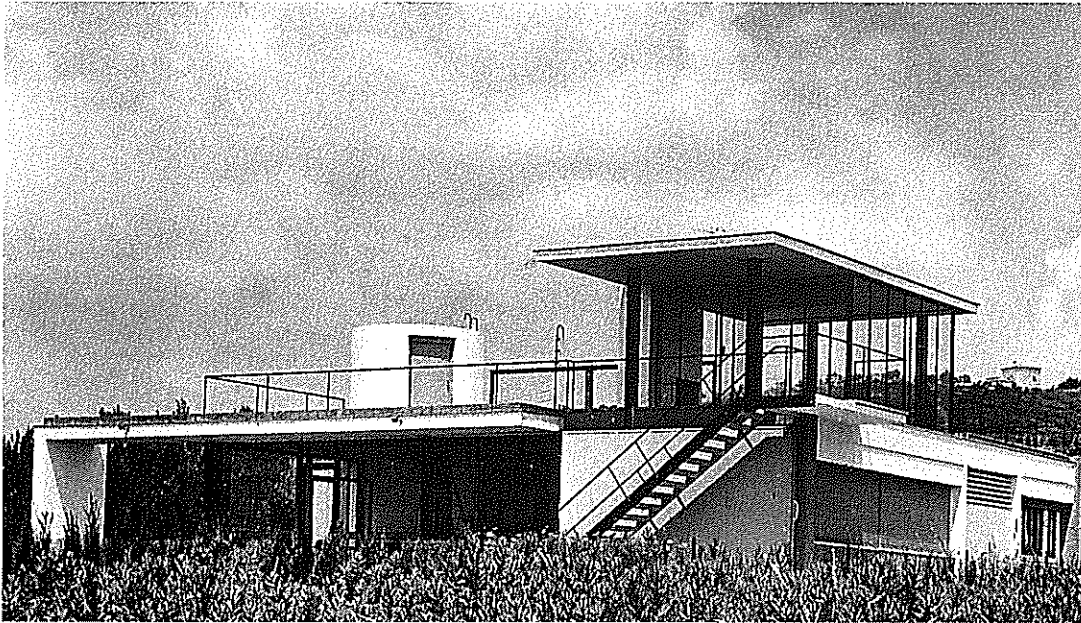
Pero el marchamo "*de luxe*" cegará a Sostres sólo por un momento, tan sólo hasta que compruebe la modestia de sus medios frente al sueño. En la Casa MMI de 1956, Sostres ha contraído el esquema binuclear alrededor de un patio de cristal que, con su abstracto pavimento de cintas, con las líneas de su pérgola, parece una urna, un relicario que guarda el icono del estilo internacional. Junto a ese patio Sostres colocará, en el centro de su casa, un aparato doméstico, pero no será un televisor, aún no existía en España, sino un radiador. Si ese es el único aparato doméstico que las circunstancias le permiten, difícilmente podrá transformarse aquí el sueño en delirio. La casa moderna, al fin, se descubrirá soñada en un sueño que, como tantos, esconde una traición.

El modesto radiador espera la llegada de la casa del deseo. "*De luxe*": en la exposición de las colecciones del Museum of Modern Art de 1955 podían verse grandes edificios de oficinas (Mies, Wright) o pequeñas viviendas unifamiliares aisladas. Entre estas últimas no sólo las de Breuer, sino también la Glass House de Philip Johnson.

Exterior, Glass House,
Philip Johnson.



La Glass House, colocada en el prado, rodeada de altos árboles, no hace alusión a transparencia alguna, sino que es literalmente transparente. Es una casa que se ha convertido en un fin en sí misma no porque quiera enfrentarse a la metáfora de la vida moralmente sana o a todas las metáforas de lo doméstico, sino porque, precisamente, ha eliminado cualquier inflexión metafórica. Esta casa no tiene muros porque no es un sueño, sino su conclusión; no los tiene porque no es un deseo, sino aquello ya alcanzado. Como cualquier puritanismo, esa casa ha acabado definitivamente con las supersticiones sentimentales de las casas de Breuer: ya no contiene aparatos domésticos sino que ella es, sin intersticio alguno, el aparato. Si las casas de Breuer tenían algo que las hacía diferentes y atractivas –que se trataba de casas soñadas– la Glass House es su pesadilla. En ella se hacen ejemplares, se hacen *una*, todas las "secuelas culturales" de la guerra fría. Las paradojas que provoca la composición concentrada de la Glass House en relación con la tradición moderna de la composición periférica fueron expuestas por Colin Rowe en un artículo –"Neo-



Exterior, Casa MMI,
Josep Maria Sostres.

'Clasicism' and Modern Architecture" – que, aunque publicado en los años 70, había sido originalmente escrito en 1956-1957, los años de construcción de la Casa MMI. Cuando uno lee el texto de Rowe no puede sino pensar en esa obra de Sostres, como en una de sus *más lógicas* ilustraciones.

El patio de la MMI, rayado por las vigas de su pérgola, contiene aún, sin duda, imágenes de Breuer –¿el patio de la Clark House, por ejemplo?–, pero desde el momento en que se ha convertido en urna que guarda la reliquia secular de un paseo por el jardín de la arquitectura moderna, ¿qué podremos ver en él sino una interpretación despiadada del *historicismo* sin perspectivas de la Glass House? O bien, si pensamos en algunas de las características de la obra de Johnson más comentadas por los contemporáneos, como el hecho de que sus ambientes no estén determinados por separaciones fijas sino tan sólo indicados por la colocación de muebles y esculturas: ¿qué es el radiador de la MMI sino un reflejo cruel de aquello? En la Glass House una sola figura opaca, un cilindro de obra que contiene los servicios, parece fijar las distancias entre las bandejas de los forjados; en la Casa MMI, en cambio, es precisamente sobre la fachada donde, no sólo el cilindro sino la misma casa de cristal, aparecen separados, explicándose atónitos. Pero ¿qué podía hacer ante esa casa de cristal un arquitecto que desde una lejana provincia quería reconocer un "estilo internacional"? La casa soñada se vuelve de hielo y los deseos se congelan.

Los lugares del habitar en los poblados de colonización

Cronológicamente desfasada respecto a la europea, la posguerra española presenta un perfil ideológico totalmente contrapuesto al que podemos reconocer en otros países: en España se hacen con el poder las fuerzas de la dictadura reaccionaria, y en consecuencia la "reconstrucción" no significará en absoluto un abrirse de la cultura en su versión liberadora y progresista; al contrario, pasará a representar la resemantización de un sistema anterior de valores y creencias que el ímpetu revolucionario había desmantelado provisionalmente. La referencia a un orden *pasadista*, la recuperación de las tradiciones católico-conservadoras, la celebración de una imaginería autoritaria, la reanudación de una ideología descaradamente fascista y retrógrada, constituyen en la realidad los puntos de apoyo de la "reconstrucción nacional" sostenida por el nuevo régimen de Franco.

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

En 1938, aún antes de que termine la Guerra Civil, se funda el Servicio de Regiones Devastadas dependiente del Ministerio de la Gobernación y dotado de un órgano publicitario oficial –la revista *Reconstrucción*–, en el que podemos encontrar los principios en base a los cuales se pone en marcha el proceso de recuperación y reforma del patrimonio arquitectónico destruido a consecuencia de los recientes enfrentamientos. Cuando a Regiones Devastadas se sumará a continuación la labor del Instituto Nacional de Colonización, aparecerá con toda claridad el privilegio otorgado a un peculiar ámbito de intervención: el *rural*, o por lo menos el de escasa concentración urbana, en el que se concentrarán los mayores esfuerzos constructivos.

Por supuesto, tras semejantes opciones prioritarias subsiste un trasfondo ideológico: siguiendo las huellas del fascismo italiano –al que se remite para elogiar sus diversas intervenciones, consideradas ejemplares, de "saneamiento agrario"–, la dictadura española trata de evitar los peligros implícitos en el mundo contemporáneo urbano, que se "proletariza" cada vez más; así, en el habitante del campo, incontaminado y virgen, identifica el principal referente de su política reaccionaria, y en la clase campesina la garantía de su reproducibilidad en el poder¹⁾, mientras la generalizada tendencia europea a formular una salida de los postulados del funcionalismo –considerados ya excesivamente dogmáticos–, es reforzada, en España, por la ineludible remisión a los valores olvidados de la tradición, interpretados como los únicos depositarios de la verdad y la moral auténtica.

En cualquier caso, en la gran operación de reconstrucción de pueblos enteros y de restauración de las viviendas deterioradas, llevada a cabo durante estos años, encontramos una estructura teórica que, aunque en parte recubierta de ideologías anacrónicas, está de todas formas *obli-*

1. "El campesino: el hombre que vive en contacto con la naturaleza, y que se mueve según imperativos esenciales; que cuando construye lo hace según una lógica funcional primitiva; pero sobre todo con un sentimiento y con un arte ingenuo, en el que late honda vena española; esa vena, ese carácter que muchos arquitectos estábamos olvidando a fuerza de vivir en el mundo artificioso de la ciudad, abierto a toda clase de influencias deformadoras y extranjeras. (...) Se impone una desintoxicación de los espíritus; necesitamos del fuerte revulsivo del contacto directo, inmediato, con las pocas cosas verdaderamente españolas que nos han quedado, de las que una de ellas es la arquitectura y el arte industrial rurales. (...) Quiero pedir que cuando tengáis que proyectar algo en un pueblo lo hagáis más que con la cabeza con el corazón".

G. Valentin Gamazo, "La reorganización general, desde el Instituto Nacional de Colonización" en *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectos*, Ediciones DGA, Madrid, 1941, pp.41-42.

gada a enfrentarse con una racionalización metodológica. La preparación de una manualística de apoyo permite la adopción de estándares normalizados, relativos a la distribución interna de las viviendas; además, se regularán escrupulosamente las cuestiones vinculadas a la relación entre espacios residenciales y de trabajo o de almacenaje, los accesos a las respectivas funciones de la casa, la división de los espacios interiores –en los que la cocina habitable⁽³⁾ tendrá un peso dominante–, la ubicación de los dormitorios, la dotación de los servicios higiénicos, la dislocación de los espacios de comunicación, todo ello –en cualquier caso– dirigido por un indefectible principio inspirador: el de la máxima *economía*, reconocible no sólo en los costos de ejecución, sino también en las lógicas más generales de definición de estos centros agrícolas.

Tenemos, pues, por una parte la puesta a punto de un aparato instrumental que parece perseguir con criterio científico el conocimiento de la realidad, con la referencia constante a las tradiciones constructivas locales y a las configuraciones propias de la zona de ubicación capaz de "sugerirle"⁽⁴⁾ al arquitecto las directrices correctas de su obrar; y por otra, esta oportuna racionalización de las premisas se refleja en la proyectación de los espacios residenciales y de las nuevas instalaciones comunitarias, predisponiendo de forma rigurosa funciones y formalizaciones.

Una vez asegurada la viabilidad de la unidad elemental –la célula residencial estandarizada– se pasó inmediatamente a la fase sucesiva: la agregación de las partes y, así, el diseño de la totalidad del núcleo habitado. Tuvo lugar una discusión plural en torno a las dos hipótesis principales: una defendía la "concentración" del poblado, privilegiando el vector campo-ciudad; mientras que la otra, por el contrario, abogaba por una tendencia a la "dispersión" del mismo, adoptando así el vector opuesto, ciudad-campo; aunque después, en la realidad, aparentemente se propendió hacia una conciliadora solución de compromiso.⁽⁴⁾

Sin embargo, será en un importante y compendioso artículo de Tamés Alarcón, publicado en 1948, donde, una vez afirmado que "el colono, en general, prefiere la vivienda en el pueblo", encontramos expuestas sinópticamente las prioridades de este plano de *urbanización* general del campo: las nuevas intervenciones siempre deberán adaptarse a las condiciones topográficas preexistentes, localizando los edificios públicos y comerciales en una plaza, que deberá estar vinculada al resto del poblado de forma *orgánica*; la parcelación deberá ser realizada configurando solares estrechos y alargados, programando además, en la fase más estrictamente edificatoria, una posibilidad realista de "acrecentamiento" de los volúmenes residenciales, de trabajo y de los equipamientos colectivos; las calles deberán ser separadas en función de la naturaleza de los tráficos, habrá que contemplar la normalización de los perfiles longitudinales de las principales vías del centro, y será imprescindible, para terminar, la referencia operativa a la cultura local, que deberá orientar de alguna manera las formalizaciones lingüísticas.⁽⁵⁾

Además de las separaciones funcionales (principalmente entre el espacio de la vivienda y el del trabajo) también será imprescindible tratar de fijar otros valores de orden más "compositivo": se excluye, así, el uso de manzanas rígidamente rectangulares, que comportarían la aparición de ejes viarios rectilíneos de perspectiva infinita, apostando, en cambio, por bloques delimitados en los que sean perceptibles los confines visuales –de acuerdo con una lectura en la que convergen los ecos de la ciudad histórica, las puntualizaciones de C. Sitté y los proyectos de R. Unwin. Una articulación más medida entre las células residenciales y las áreas no edificadas permitirá una fácil orientación en el interior de espacios públicos "recogidos" que, tratados con juicio y gusto, se convertirán así en los lugares ideales de encuentros e intercambios prolíficos para la propia cohesión social del nuevo pueblo.

Queda, pues, confirmado que estos episodios no desean en absoluto ser fugas hacia una arcaica atemporal, sino recuperación de los valores positivos del ruralismo, que deberán ser conciliados con aquellos aspectos de la organización urbana a los que ya es imposible renunciar:

"Un pueblo es el ejemplo más elemental de ciudad y en él debemos tender a conseguir una planta clara, obediente a criterios de ordenación lógicos conscientemente cumplidos. *La ordenación funcional vital tiene que basarse en la clasifica-*

2. "En la composición de la vivienda hay que partir de su pieza fundamental, la cocina, que aunque se destine únicamente a la preparación de alimentos ha de ser amplia, no sólo porque en todo caso se hace la vida en ella, sino porque es muy raro que en el campo español exista la cocina de preparación de alimentos para el ganado separada."

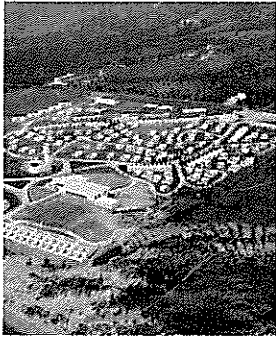
A. Allanegui, "Divagaciones sobre arquitectura rural" en *Reconstrucción* nº 31, Madrid, 1943.

3. "Hemos de pensar en pueblo; con criterio de artesano práctico que construye su casa con sus propios medios, y con sensibilidad de arquitecto formada en la observación de lo muchísimo bueno, honrado y funcional que se conserva en los pueblos." A. Camara Niño, "Notas para el estudio de la arquitectura rural en España", en *Reconstrucción* nº 6, Madrid, 1940.

4. El arquitecto Fonseca, que en este momento es el arquitecto jefe del Instituto Nacional de la Vivienda, en 1945 llegará a proponer como modelo resolutorio el de la ciudad "polinuclear", compuesta por un centro principal de cien casas con todos los servicios, más seis "núcleos suburbanos mixtos", formados por casas de jornaleros, agricultores y obreros, que a su vez irradiarían los núcleos agrícolas propiamente dichos, con parcelas anexas a la propia casa. De esta forma, la distancia máxima respecto de la tierra cultivada se reducirá a 500 m, mientras que el alejamiento del "centro" del poblado no será superior a los 4 km. J. Fonseca, "Población agrícola y económica", en *Revista de Trabajo*, Madrid, 1945.

5. "Es necesario un examen minucioso de la arquitectura popular de la región, asimilando e interpretando lo que de bueno haya, tanto en orden constructivo como estético. Valorizando los ensanchamientos y plazuelas con detalles arquitectónicos, como fuentes, abrevaderos, bancos, cruceros, etc., introduciendo la vegetación como parte de utilidad y estética de primer orden, ya sea en calles arboladas, en grupos sueltos o sencillamente asomando sobre un encalado muro de cerramiento".

J. Tamés Alarcón, "Proceso urbanístico de nuestra colonización interior" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 83, Madrid, 1948.



Ciudad Sindical de Vacaciones,
Marbella (Málaga), 1956-1962,
M. Aymerich - A. Cadarso.



ción del tráfico y la estética en obtener límites para los espacios, incluso las vías principales. (...) Una vez obtenido un esquema claro, no será difícil obtener soluciones diversas de trazado en cada una de las calles del poblado, buscando una variedad de aspecto necesaria para su amenidad."⁶⁹

Más concretamente, los nuevos asentamientos que aquí se presentan (Esquivel, Sevilla, 1952; San Isidro de Albacete, Alicante, 1953; Vegaviana, Cáceres, 1954; Ciudad Sindical de Vacaciones, Málaga, 1956; Miraelrío, Jaén, 1964) están todos ellos embebidos del tema vertebrador de la *tradición*. Ordenamientos urbanos, tipologías edificatorias, materiales constructivos, técnicas de acabados, configuraciones volumétricas y detalles formales, una larga lista de referencias –más o menos explícitas– puede ser ofrecida como prueba de su connatural relación con una historia "cercana". De todas formas, se trata de paradigmas que no son en absoluto nuevos; y en cualquier caso, aunque ya hubiesen sido exhibidos durante la aventura *racionalista* del grupo GATCPAC, la remisión a un pasado "local" se convertirá en una de las reivindicaciones más unánimes de los primeros 50 por parte de los arquitectos "progresistas".

Declaraciones como las de G. Alomar en 1953, por ejemplo, restablecen con toda claridad el nexo con una interpretación avanzada de la tradición, tal y como se había planteado ya en los años 30:

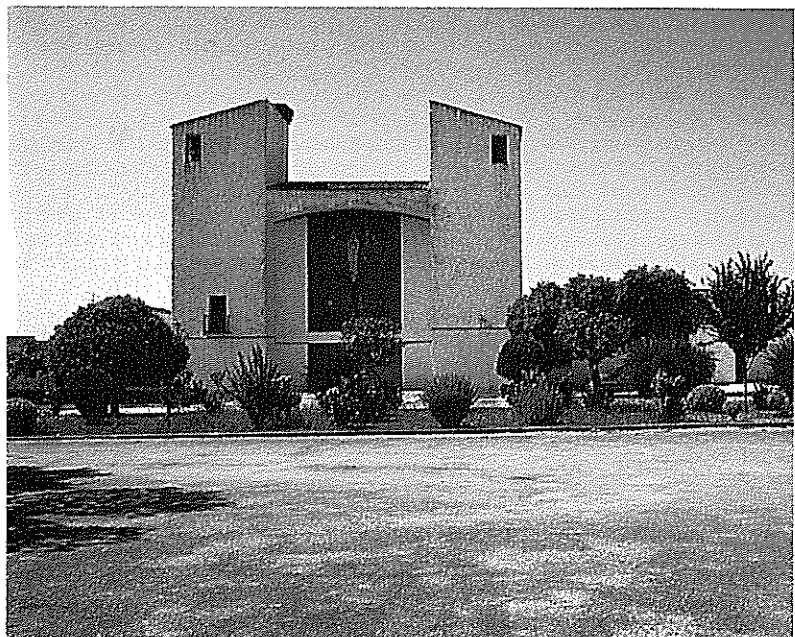
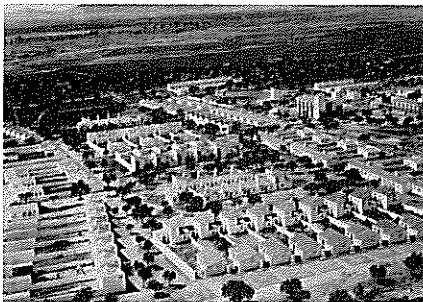
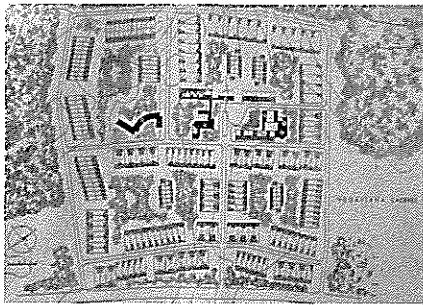
"La primera característica de la arquitectura popular es la que siempre es *racional*, es decir, que sus elementos esenciales no responden a un capricho, sino a una función, porque la obra responde a un principio de utilidad. Si hay capricho ornamental, que lo hay, viene después. La segunda es la de que siempre es *simple*, porque en su creación ha regido una "ley de esfuerzos mínimos": la ley del "atajo", por la cual el camino que se puede recorrer en línea recta no se recorre en curva. La tercera característica de la arquitectura popular es la de ser simple *estética* ajustada a las preferencias de la sensibilidad natural, que determinan el sentido artístico colectivo del pueblo."⁷⁰

Entre los "poblados de colonización" de los años 40 y 50, sin duda destacan los realizados por J. L. Fernández del Amo y por A. de la Sota. Fernández del Amo –en San Isidro, Vegaviana y Miraelrío– utiliza con toda evidencia soluciones que filtran oportunamente los parámetros evocados por la tradición: la armonía con las preexistencias naturales (en Vegaviana el trazado, forzando la trama teórica, se adapta a una anterior plantación de encinas) y el constante recurso a formalizaciones afines a determinados arquetipos locales no ocultan la fundamental inserción de la serialización de los componentes proyectuales (desde las tipologías hasta los detalles), la acentuada

6. A. Herrero, "Independencia de circulaciones y trazado de poblados" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 81, Madrid, 1949 (las cursivas son nuestras).

De todas formas, no hay que olvidar que en el momento de conjugar la "necesaria amenidad", en muchos casos se hará gala del estereotipado patrimonio de citas estilísticas, llevando a cabo una lectura mimética de las fórmulas constructivas y decorativas de la tradición local. A menudo el revestimiento estético corromperá deliberadamente un planteamiento de base que, de lo contrario, habría parecido excesivamente antinatural y antihumano.

7. G. Alomar, "Valor actual de las arquitecturas populares" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 137, Madrid, 1953 (las cursivas pertenecen al texto original).



expresividad de las composiciones volumétricas, la plasticidad de los claroscuros, la constante conjugación en sentido *arquitectónico* incluso de los elementos menores, como muros de vallado, tratamientos parietales, objetos de mobiliario urbano.

En realidad, subsiste una manifiesta tendencia a la abstracción en la que cualquier hipotética concesión a lo vernacular es inhibida por el valor dominante asignado a las líneas, a los planos, a las armonías cromáticas, a las texturas de los materiales. La eventual alusión a lo local no será entonces trasfondo escenográfico, sino descubrimiento de un camino que sólo de forma indirecta nos permitirá remitirnos a valores sustancialmente atemporales:

"En todo estaba la suprema lección de lo esencial, de lo producido por inmediata generación de la existencia con el imperativo de una realidad instintiva gozada en la creación del espacio para uso propio."⁽⁸⁾

Semejantes episodios proyectuales constituyen, por lo demás, el "banco de pruebas" de un instrumental disciplinario que, en la posguerra europea, se halla en la ansiosa búsqueda de su propia refundación; cuando A. de la Sota elabora el plano de Esquivel está conscientemente diseñando una parte de ciudad,⁽⁹⁾ y le serán del todo ajenas las sugerencias de lo pintoresco o las evasivas de los tradicionalismos falaces. Y viceversa, tanto el método de aproximación como las propuestas operativas se mueven en el marco de un extremo rigor, que está mucho más allá de cualquier capitulación populista:

"Un pueblo de nueva planta tiene unas características bien definidas y diferentes de aquel que se formó en siglos; el pintoresquismo, natural en estos pueblos que nacieron y crecieron a la ventura, ha de ser muy medido, casi anulado en los que, de una vez, salgan de nuestro tablero. Lo contrario ya sabemos adonde nos lleva: a formar un cursi escenario lleno de bambalinas. Esquivel pudo haber sido más rígido todavía, no en el trazado, sino en sus formas, en sus detalles; fue considerado un tránsito para los pueblos que detrás vengan, para los que le han de seguir, que tendrán que ser, desde luego, espartanos. (...) Se buscó en todo el pueblo la sencillez –nuestro caballo de batalla–, el hacer las cosas, aun con tantas teorías que las explica, con una simplicidad absoluta; lo más *nada* posible, con la menor ciencia..."⁽¹⁰⁾

Por otro lado, en los casos de los poblados más logrados, se advierte una prolífica *tensión* entre producción y residencia, una intrínseca y fundacional ligazón entre el trabajo y el habitar, que representa la razón, aún en la actualidad, de la perdurabilidad de algunos de estos episodios archi-

Vegaviana, Cáceres, 1954,
J. L. Fernández del Amo.

8. J. L. Fernández del Amo, "Del hacer unos pueblos de colonización" en *Arquitectura* nº 192, Madrid, 1974.

9. "Claro es que éste es un pequeño y humilde pueblo agrícola, lleno de corrales; pero si sustituimos el nombre (y el concepto) de corral por jardín y el de carro por su significado en otros lugares del mundo –automóvil–, podríamos hacer de Esquivel un barrio de señores." A. de la Sota en AAVV, "Posibilidades que tienen los barrios típicos andaluces para el urbanismo actual" en *Arquitectura* nº 155, Madrid, 1954.

10. A. de la Sota, "El nuevo pueblo de Esquivel, cerca de Sevilla" en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 133, Madrid, 1953.

tectónico-urbanísticos; "tensión" fundamental que, en cambio, se desintegra por completo en la Ciudad Sindical de Marbella: este núcleo de casas unifamiliares para las vacaciones –válido precursor de los que, en los años de la especulación inmobiliaria, serán los "poblados turísticos"– se opone, "en negativo", a los otros episodios mencionados. No es casual que, al desaparecer el vínculo entre residencia y trabajo, la traslación del modelo del asentamiento, completamente vaciado de significado, se traduzca en *fantasma*: una ciudad del ocio, del tiempo libre, templo de los manierismos más melifluos, en el que a la elocuente diseminación de las partículas residenciales, "desordenadamente" arrimadas en una vertiente panorámica hacia el mar, se contraponen la desinhibida arbitrariedad de las formalizaciones.

"En general ha sido preferida la línea curva a la recta, por entender que aquélla es más expresiva y adaptable a una arquitectura de formas suaves y sombras difuminadas, en un medio donde la dureza de la luz es factor de importancia, y se ha concedido al muro encajado (como elemento base de la composición) todo el valor tradicional y expresivo que en sí mismo posee, tanto al cerrarse acogedor, protegiendo la intimidad de una vivienda, como al dibujar el movimiento ascendente de la iglesia, que culmina en la torre y el campanario."¹¹

Una ciudad colectiva del placer, con sus ritos agregadores (los alojamientos no estaban dotados de cocina, de forma que era inevitable comer todos juntos en el restaurante/comedor comunitario), preñada de imágenes cautivadoras, cuyo virtuosismo místico explota, en efecto, en la arquitectura de la iglesia; auténtico monumento al "manierismo", capaz de coaligar el impulso de estética narcisista subyacente a la totalidad de este poblado turístico. Una vez excluido el trabajo, he aquí que nos encontramos ante una auténtica ciudad-jardín mediterránea, apaciguadora, seductora, embriagadora.

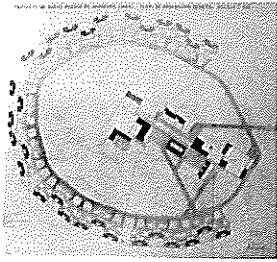
Tal vez se puede rastrear precisamente en esta razón *estructural* el éxito de una parte de los poblados de colonización, que todavía hoy resisten con heroísmo las desventuras del tiempo: en



S. Isidro de Albufera, Alicante, 1953, J. L. Fernández del Amo.



11. M. Aymerich, A. Cadarso del Pueyo, "Ciudad para vacaciones en Marbella (España)" en *Informes de la Construcción* nº 157, Madrid, 1964.



Miraelrío, Jaén 1964,
J. L. Fernández del Amo.



realidad, son unidades que entrañan su precisa identidad de "ciudades del trabajo". Característica, esta última, que constituye su valor más consistente, sustanciando intrínsecamente cualquier otro experimento (urbano, tipológico, lingüístico); se establece, así, un fecundo diálogo entre la función de la residencia y la de la producción, que se traduce en sus polimorfos restituciones arquitectónicas.

Si Vegaviana, Miraelrío y Esquivel se cuentan sin duda entre las ocasiones en las que esta dialéctica se expresa en términos de un álgido sublime, ¿cuáles serán los motivos? A la inicial "tensión" entre residencia y trabajo, que en estos casos, como en otros, está encargada de articular las propuestas arquitectónicas –separación de los tráficos, ubicación en las fincas domésticas de algunos espacios de trabajo, depósito y primera transformación de los productos agrícolas–, se suma una nueva oposición "positivamente" no resuelta: la experimentada por todo el núcleo habitado con el lugar físico destinado a albergar las virtualidades del *centro*.

Por ello, es preciso prestar atención a la manera en que en los tres episodios el foco de la centralidad casi es disuelto: en Vegaviana, la escansión de las parcelas individuales, dislocadas sobre el terreno de acuerdo con un "desorden regular", tiene como único momento de interrupción la sucesión alineada de los conjuntos públicos, con el esbozo de una plaza principal en la que se sitúan el ayuntamiento, la iglesia y las escuelas; pero se trata de un enclave completamente permeable, de bordes frágiles que favorecen desinhibidas fugas visuales, mientras que el polvo terroso de la gran explanada corrompe las perentorias representaciones volumétricas.

En Miraelrío, la singular forma anular acabada y delimitadora, según la cual se disponen las casas coloniales, convierte paradójicamente en polo central a todo el poblado, o mejor a todo el espacio que media entre la circunferencia exterior y sus puntos de imposta interiores; de todas formas, las funciones representativas siguen un desarrollo lineal, que significativamente contradice la aducida circularidad del emplazamiento, provocando entre los edificios públicos y las casas individuales un flujo de interacciones radiales que se "materializan" en el terreno de su intervalo, provocadoramente carente de atributos.

En Esquivel, en cambio, las funciones administrativas, asistenciales y religiosas son totalmente "expulsadas" de la parte residencial, y se sitúan en una zona desnuda, con pocos elementos identificadores, configurándose como apariciones enajenadoras en medio de una gran área vacía, en la que las relaciones posibles entre los diversos sólidos son tan sólo *teorizables*, huyendo de la comunicación inmediata de la retórica.¹²⁾

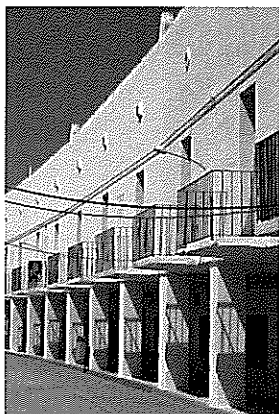
Todas estas plazas sin definición invalidan la lógica de la escrupulosa delimitación de los ambientes exteriores, destinada a confirmar las estrategias de representación institucional (como se podría presagiar si analizamos las sugerencias al respecto formuladas por las propias autoridades del país); por el contrario, aquí podemos comprobar cómo, por una parte, la gramática morfológica de la edificación central aparece deslavazada, suelta, diluida, mientras por otra el *forum*,

12. Muy oportunamente, refiriéndose a una crítica que se le había hecho en relación a la "curiosa" ubicación del Ayuntamiento y de la iglesia en el poblado de Esquivel, A. de la Sota responderá: "No se pensó nunca que esta plaza fuera un jardín; el haberlo pensado nos llevaría al fracaso. Se pensó casi en *erial*, con árboles y, eso sí, con unos caminos bien definidos y cuidados sobre este *erial*; estoy seguro de que *basta*" A. de la Sota en AAWV, "Posibilidades que tienen...", op. cit. (las cursivas son nuestras).

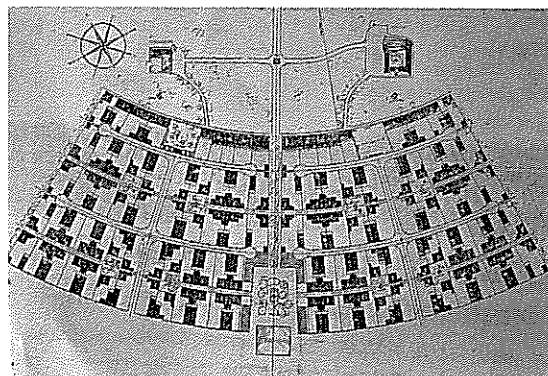
el plano de competencia en el que la arquitectura de las funciones públicas debería reconocer su propio preñado reflejo, esta hipotética superficie de evidenciación está en realidad vacía, inutilizada, sin diseño de pavimentaciones, literalmente inadecuada para despedir a su alrededor reverberaciones enfáticas. Así, en lugar de un centro, convencional polo de lo Lleno, de la exhibición ostentosa del Valor, nos encontramos ante la exposición –"espectacular"– del Vacío.

Naturalmente "vacío" como ausencia de definición, como indicio de una relación distinta, como signo de la imposibilidad de concluir en una semántica unívoca el sentido del proyecto. Y el "vacío" es exactamente el *sueño* de la ciudad contemporánea que, sofocada por la densidad, la materia, el cemento –pero también por jardines, arboledas y estanques– lo desea, pero sólo en contadísimas ocasiones logra expresarlo. El vacío es "escena", auténtico teatro de la espera, donde se aguarda que edificios, calles y construcciones manifiesten su enigma; constituye el inalcanzable cumplimiento de nuestras búsquedas, configura la inagotable tentativa de sondear lo desconocido. Ahí donde lo lleno expresionistamente "grita", lo vacío tiende a la escucha, a la visión, a la circunspecta comprensión de cosas, personas, cielos.

Estos enormes descampados "centrales" descuidados, casi inalterados, sin "proyecto" aparente, con tierra, hierba y gestos dispuestos de manera que representen su libertad, estas puras cristalizaciones de haces de tensión, invisibles pero perceptibles, se destacan como testimonio de una proyectación *interminable*; la única que, en nuestra opinión, huyendo de la pretensión de extinguir en un lenguaje (poco importa si folclorista o abstracto) las complejidades de la interpretación, se convierte en depósito y eficaz explicitación de una voluntad *moderna* de transformación.



Esquivel, Sevilla, 1952-1963,
A. de la Sota.

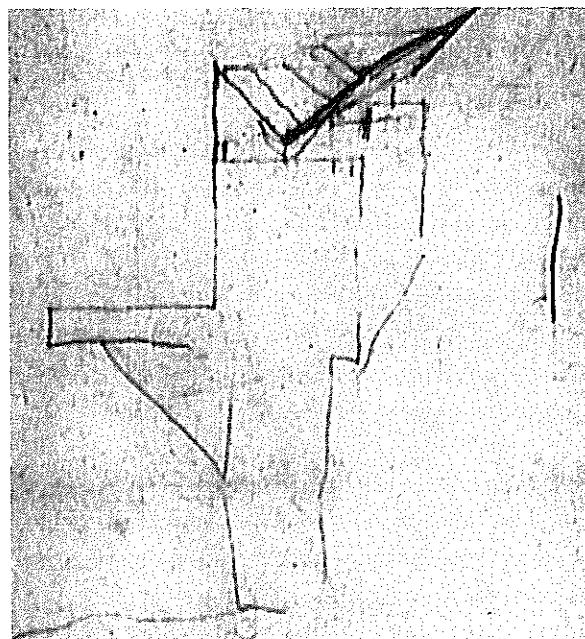


Sueño moderno de habitar

El habitar moderno es un sueño, una aspiración difícilmente alcanzable. Estas dos palabras juntas –habitar y moderno– encierran una fructífera contradicción que parece irreconciliable. Por una parte *habitar*, en su imagen ancestral de la cabaña primitiva, alude a permanencia y refugio, implica estabilidad y continuidad: "la casa es conservadora" dirá Loos. Por el contrario *moderno*, en su imagen corbuseriana es máquina y nuevos tiempos, significa dinamismo y transformación incesante.

Pues bien, es precisamente en esta tensión dialéctica que subyace al hogar moderno, donde germina la arquitectura de este siglo que termina. Es más, en esa posición inestable del habitar moderno, entre lo inmutable y lo transitorio, entre lo eterno y lo fugitivo, entre el pasado y el futuro –pero siempre inmerso en las tensiones del presente–, es donde reconocemos un proyecto moderno aún vigente; vigente como punto de referencia obligado para nuevas e imprevisibles perspectivas de futuro.

Por otra parte hablaremos hoy aquí de la casa del arquitecto. La casa propia como autobiografía construida; podría ser la expresión más subjetiva y quizás también la más auténtica plasmación del hacedor y habitante en su sueño moderno de habitar. Pensemos que salvo contadas excepciones, entre las que se encuentran la casa de Soane en Londres o la de Jefferson en Monticello, es con el nacimiento de la arquitectura moderna cuando los arquitectos, al proyectar y construir su propia casa y estudio, buscan la ocasión más propicia por ser la más libre. No sólo se ponen entonces a prueba programas, tipologías, materiales y sistemas constructivos, sino que también y sobre todo, la casa del arquitecto se convierte en el manifiesto o el testamento construido de un nuevo sueño de habitar.



*Refugio en Oropesa,
Francisco Javier Sáenz de Oiza.*

Debo decir que el orden de esta comunicación contrapone dos ejemplos del ámbito ibérico de los años 60, con otros dos episodios paradigmáticos del periodo heroico de entreguerras que acontecen fuera de nuestro entorno. En términos generales, se evidencia una temporalidad diversa de la modernidad en España como consecuencia de las circunstancias que propician una incorporación tardía. Sin embargo este aparente desfase podría ser también la causa de la –hasta el día de hoy– contundente y arraigada presencia de lo moderno –no exenta por supuesto de transformaciones y vicisitudes– en nuestro panorama arquitectónico.

1. Primer episodio: Sáenz de Oiza sueña un refugio en la naturaleza. El movimiento hacia la ciudad, lugar fundamental y simbólico de la civilización técnica del hombre trae otro movimiento, el del regreso a lo primitivo, para luego de nuevo volver a lo artificial. Este movimiento pendular incesante es el deseo de cambiar y de contrastar lo que se ha alcanzado con lo que antes se tenía, con lo ancestral y originario. Así expresa Sáenz de Oiza el pensamiento dialéctico moderno –transformación incesante, eterno retorno– y así también se expresa en este sueño moderno de habitar, este proyecto vivo, siempre en estado de cambio que habrá de acompañarle durante años. Su refugio en un encinar de Oropesa –niñez encaramada a los árboles– nunca se llegará a realizar y sin embargo es para nosotros expresión viva del espíritu de una modernidad heroica, de un talante tan contradictorio como creador.

Concebida como una construcción mínima irá evolucionando a lo largo de los 60 hacia una idea de torre o casa árbol. El refugio es una atalaya inexpugnable, símbolo ancestral del dominio del hombre sobre el territorio; la casa protectora. Y al mismo tiempo, los ingenios de la casa, máquina de habitar, se expresan como logros modernos, como una baza conquistada al problema que se trata de resolver; respuestas diversas a cuestiones antiguas: elevarse y mirar, descansar, compartir techo. Soluciones que confían en una arquitectura intemporal y sin autor, como son la canoa, la bicicleta, el bote de remos.

Balcones, cuerpos salientes y escaleras alardean una ingravidez de grandes vuelos, colgados o acodalados. El hábitat, como el árbol, se expande arriba en el aire, pero al contrario que el árbol, se define como un artefacto preciso de rigurosa silueta. Los muros de piedra, sólida fundación, se alzan de madera y encuentran en la coronación un ala de vidrio, transparencia de agua recogida del cielo. Lo eterno y lo contingente conviven poéticamente en el sueño moderno de habitar. La casa vertical es un hogar sin centro, con vocación centrífuga, dinámica. Al tiempo que nos acoge, la guarida se proyecta hacia el horizonte infinito del territorio circundante. De acuerdo a su uso, la posición convencional de las estancias se ha invertido, y así vemos, ocultas, cerradas y cerca del suelo las camas, mientras que la estancia de día y comedor se abre por encima de las copas de los árboles.

Sáenz de Oiza piensa por y desde la realidad. La realidad es el soporte de los sueños, sin aire no se puede volar. La casa árbol en Oropesa es para el arquitecto la respuesta cabal a un cúmulo de circunstancias que exigen satisfacer las necesidades de seguridad, autosuficiencia y bienestar. Sin embargo, el deseo de racionalidad y economía constructiva están impregnados de poesía. La actitud moderna experimental y progresista parte de un impulso artístico, de la capacidad de despertar emociones. Citando a Italo Calvino, Sáenz de Oiza habla de una búsqueda de la exactitud moderna que se bifurca en dos direcciones, temas abstractos y temas sensibles de las cosas. El pensamiento lógico nace de la razón y se expresa con palabras, el pensamiento analógico es arcaico y sensible, es sentir, y no se expresa con palabras. El sueño moderno de habitar es ambas cosas: arcano y abstracción, nace de un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón.

En los años 80, Sáenz de Oiza elabora en un taller de arquitectura lo que él llamará una alternativa a la dispersión urbana propiciada por las redes de comunicación. El principio del ejercicio está basado en que una casa se parezca a otra casa, como un coche se parece a otro coche. A vueltas con la paradoja moderna, el arquitecto plantea la confianza en la tecnología contemporánea que puede ofrecer mejor diversidad que la pretendida por la artesanía actual, homogénea y

vulgar. En esta investigación reaparece como solución a un problema social, aquel sueño lejano de su casa árbol, la torre de las estancias invertidas. Arte y técnica, individuo y sociedad, permanencia y cambio, la modernidad es un campo de fuerzas.

Sáenz de Oiza manifiesta:

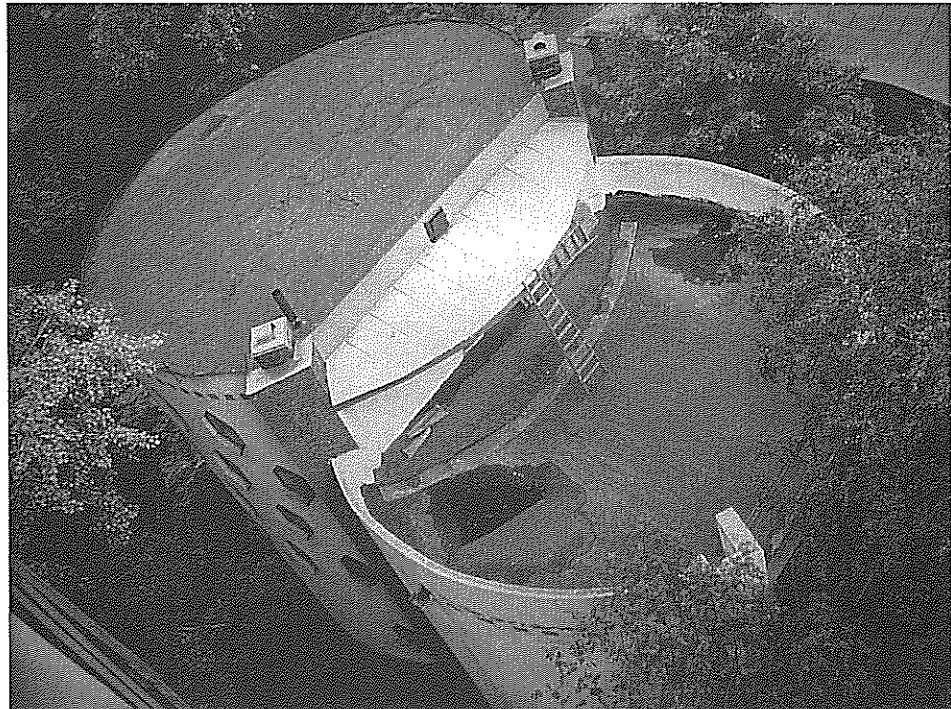
"Me gustan las situaciones encontradas, una cosa y la contraria. Cuando una obra es cerrada es perfectamente cerrada, como un dodecaedro, y cuando es abierta, es perfectamente abierta como una cabellera al viento. Geometría pura y acontecer momentáneo. Las dos son tremendamente extraordinarias... ésa es mi visión".

Así también su torre refugio en Oropesa, sueño de habitar, paradoja moderna, arquitectura heterodoxa, imagen contrapuesta a la anónima ensoñación de la Casa Pegotti, demolida en 1933, con la que tantas veces Sáenz de Oiza ha terminado sus clases.

2. Otra torre, la casa de Melnikov en Moscú construida en 1927, refleja de modo paradigmático y sublime el sueño moderno de habitar como músculo en tensión. "Todo mi trabajo arquitectónico es una reflexión personal de nuestro tiempo, diferenciada por mi carácter ruso".

Después de construir su enigmática casa, el arquitecto, tachado de individualista, intentará demostrar en vano el valor social y reproducible de su idea; la casa de Melnikov refleja la dialéctica permanente del arquitecto moderno entre lo singular y lo reproducible, entre el individuo y la sociedad. El carácter dialéctico de esta arquitectura ya nace de la propia forma: dos cilindros maclados, dos figuras regulares, centrales y estables que en su dualidad generan una forma extremadamente dinámica, de movimiento continuo e infinito; el ocho, la cinta de Möbius. El centro

*Casa Melnikov, Moscú,
1927, Konstantin Melnikov.*



inexistente es un punto focal en constante desplazamiento. Como los fotomontajes que por aquellos tiempos realizaba Moholy-Nagy, se alude a una percepción en movimiento; la percepción de los nuevos tiempos.

En su autobiografía Melnikov escribe:

"... Construir para nosotros, por nuestros propios medios, y más aún, con enorme riesgo para el bienestar de la propia familia, es un verdadero estímulo que ahonda el contenido emocional hasta el punto de alcanzar, fácilmente, descubrimientos extraordinarios e inesperados allí donde nuestra vida hubiera transcurrido rutinaria como la de un topo ...".

Melnikov utiliza la construcción artesanal y tradicional rusa de su tiempo con inventiva moderna. Así el cerramiento estructural de ladrillo permite una peculiar solución de fachada libre y los forjados reticulares de madera dan solución a una suerte de planta libre. La dispar industrial de Melnikov y Rodchenko, en los tiempos en que son embajadores soviéticos en la Exposición Universal de 1925, delata elocuentemente la enorme distancia entre ambos camaradas, o mejor aún entre Melnikov y la sociedad soviética revolucionaria de su tiempo. En sentido inverso, esa distancia se convierte en proximidad cuando comparamos la sección de su propia casa con la Maison Guiette de Le Corbusier o cuando evidenciamos la semejanza entre su estudio en lo alto de la casa y el taller de Ozenfant, que había visitado un par de años antes de la mano del gran maestro moderno.

Frente a la clara parquedad de las primeras ideas apegadas a la tipología rural centrada, la forma experimental llevada a cabo tras el viaje a París, refleja la ambivalencia de la modernidad en el escenario de la vida cotidiana, el nudo gordiano de contradicciones y fuerzas en conflicto a ella inherentes. El espíritu moderno es emancipación del sujeto pero también es liberación del inconsciente y las pasiones. La casa de dos centros soporta un doble rol con sus correspondientes leyes espaciales; uno es el habitar y el otro el proceso de pensamiento moderno. La zona intermedia construye una identidad provisional entre ambas.

El sueño para Melnikov es el solape entre la vida y la muerte, la forma intermedia de espacio y tiempo, entre la racionalidad y la irracionalidad, entre el consciente y el inconsciente. Es allí donde cada uno de los mundos en conflicto fertiliza al otro, creando sueños y activando la creatividad dinámica. Para el arquitecto ruso el sueño, como el sol y el aire limpio, forma parte de la idea higienista moderna. Pero además es la ensoñación utópica y la metáfora de la revolución soviética; el sueño es la esperanza y la promesa de una transformación física y psíquica de los individuos y la sociedad. Vacío y puro, este espacio dorado y sin aristas es la imagen mítica de una renovación soñada –sueño moderno de habitar–, el tránsito definitivo entre pasado y futuro.

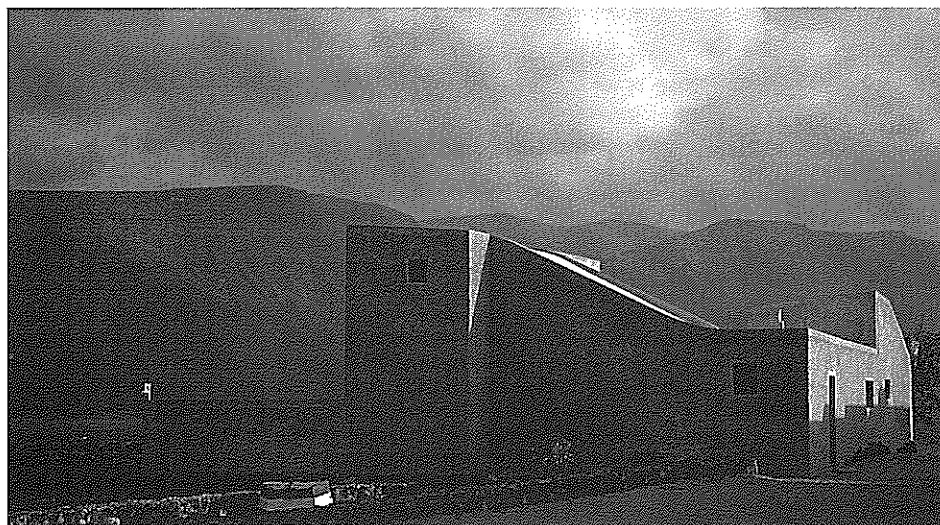
3. En el tercer episodio nos situamos en la periferia de nuestro entorno. Se trata de una casa inédita construida en los 60 en la Isla Graciosa, al norte de Lanzarote.

Patrick y Silvia Shiel, arquitectos y profesores de la Universidad de Oxford, dejan para siempre la isla de Gran Bretaña y eligen casi al azar una diminuta isla semidesierta para habitar el resto de sus vidas. Pertenecientes como los Smithson a aquella generación que vivió el derrumbe del imperio, su actitud y pensamiento reflejan por un lado el escepticismo frente a las ilusiones de la inmediata posguerra inglesa, y por otro un nuevo realismo basado en la observación de una cotidianidad que no excluye lo vernáculo y hasta lo banal.

Rescatando toda la poesía y el auténtico vigor de un medio natural indómito, esta casa representa la creación de un entorno habitable en la libertad del espacio natural, la fuerza de lo realizable y la dignidad de lo necesario. Como arte no elocuente su geometría, color y forma, reflejan la Montaña Bermeja y el volcán de la Montaña Amarilla, el Barranco de los Conejos y el Risco de Famara. Su pasar desapercibido contrasta enormemente con la notoriedad de los prismas blancos que la rodean, con la arquitectura popular que se enfrenta orgullosa a la avasalladora naturaleza volcánica.

La organización de la casa parece provenir, más que de un oficio inspirado, de una decantación inteligente y viva de la tradición moderna. A la sencilla yuxtaposición de piezas en torno a un patio abierto, se superpone un orden de itinerario en espiral que, como una *promenade architecturale*, nos brinda desde la casa como atalaya una visión en secuencia de los cuatro puntos cardinales. El recorrido se inicia en el exterior, en el umbral de entrada al patio. A continuación, el espacio principal en doble altura se estructura como una conexión diagonal ascendente que enlaza con la planta superior. El cuerpo alto que se asoma al mar termina en una terraza puente que sobrevuela el punto de acceso; el movimiento por la casa completa aquí los 360 grados. Y aún es posible continuar el paseo a través de las cubiertas –horizontales e inclinadas– hasta el punto más ele-

Casa Shiel, Isla Graciosa,
Lanzarote, 1968,
Patrick y Silvia Shiel.



vado de este promontorio arquitectónico. La casa es una montaña. La escalada es el argumento de un habitar vinculado al paisaje circundante.

Imaginemos por un momento que los Shiel, viviendo aún en Inglaterra hubieran llegado a conocer la Future House de los Smithson expuesta en Londres en 1956. Los dos factores principales de la organización de ambas casas las vinculan; uno es la libre utilización de la tipología meridional de la casa patio, el otro la importancia capital del recorrido. En ambos casos, patio y recorrido hacen la casa: la Casa Shiel en la naturaleza con el patio abierto y el recorrido ascendente, y la de los Smithson, adosable y urbana con el carácter introvertido y cerrado de recorridos indeterminados.

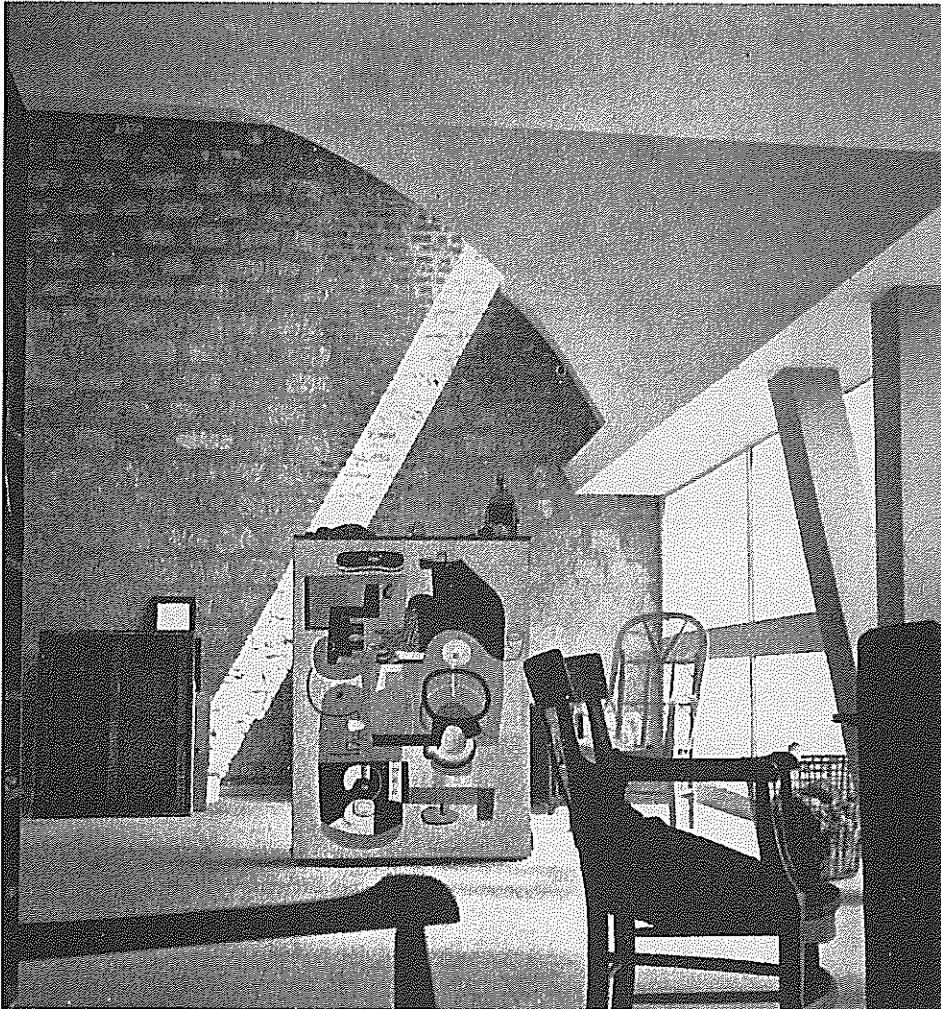
Aun desde lenguajes bien distintos, la arquitectura de las dos parejas coetáneas coincide en los presupuestos esenciales: el sentido de integridad y la honestidad de lo necesario, la respuesta responsable a los requerimientos funcionales y del entorno que la actividad del hombre demanda, el espontáneo uso de los medios materiales, el *continuum* histórico y ambiental en la propuesta arquitectónica.

Si la Future House de los Smithson representa la "nostalgia de futuro" de una cultura que aún confía en el progreso, la casa de los Shiel en la Isla Graciosa es la vuelta del hombre moderno a los orígenes. Como dos polos dialécticos de un mismo sueño de habitar, cada una de ellas enfatiza un aspecto de la dualidad moderna: al prototipo de producción en serie –casa ficción futura– se contrapone el refugio en la naturaleza, la casa primigenia, permanencia y estabilidad.

4. De Oropesa a Moscú y de la Isla Graciosa a París. El cuarto y último episodio nos conduce a la propia casa de Le Corbusier, la que habitará durante más de treinta años. En ella indagamos una idea moderna de habitar que contrapone la racionalidad higienista, funcional y productiva del Movimiento Moderno, a la poética de la diversidad, la fragmentación y la heterodoxia.

En 1931 Le Corbusier encuentra en la periferia de París el solar idóneo para poner a prueba sus ideas acerca de la ciudad moderna. El solitario bloque de apartamentos que finalmente aquí construye emerge sobre el tapiz verde que forman los campos de deportes de Porte Molitor y el Bois de Boulogne. En lo alto de éste, su primer edificio de vivienda colectiva, el arquitecto encuentra el lugar artificial perfecto donde construir su propia casa. En la visión mecanizada de la naturaleza de la Ville Radieuse, el sol, el aire y la luz son manipulados y controlados por la arquitectura como máquina de habitar; éste es el contexto donde Le Corbusier proyecta su hogar.

La vivienda de Le Corbusier, encaramada a lo alto del bloque, es una casa aislada. La comunidad y el arquitecto viven realmente en mundos separados. Le Corbusier vive la lucha permanente del sujeto moderno, entre su pertenencia a una comunidad y su ser individual. Esa misma ambivalencia del arquitecto, que se debate entre la construcción colectiva de una nueva sociedad por una



Apartamento en Porte Molitor,
París, Le Corbusier.

parte y el individualismo del genio artístico por otra, adquiere la máxima expresión en su propia casa del número 24 de Nungesser et Coli. Para Le Corbusier este bloque de apartamentos es sin duda la ocasión esperada para demostrar la veracidad de sus teorías acerca de la arquitectura y el habitar moderno. Y así por ejemplo frente a los primeros tanteos en planta, la solución final llevada a cabo, esgrime el triunfo de la libertad y la flexibilidad de la planta libre. En su propia casa, esta condición de fluidez espacial es llevada hasta el extremo, al resolver con bóvedas las dos superficies principales. Estructuralmente el último piso también se desvincula así del resto de la agrupación en altura realizada en pórticos de hormigón. En la casa abovedada resuena la arquitectura tradicional de una construcción asentada en el suelo, asociada a la tierra y al campo. Y sin embargo Le Corbusier traslada toda su carga poética a una naturaleza artificial en las alturas de esta torre en la ciudad. Parece evidente la relación del ático del arquitecto con la pequeña casa de fin de semana en las inmediaciones de París. En su obra completa, esta vinculación se hace explícita.

El mismo camino recorrido por Le Corbusier entre la Villa Savoie, de 1929, y esta *petit maison* de Banlieue, de 1935, parece existir entre las seis primeras plantas del bloque de apartamentos en Porte Molitor y la casa del arquitecto situada en su cubierta; es precisamente el camino que va desde la racionalidad y la geometría pura a una experiencia abierta de lo moderno que incluye lo contingente, lo fragmentario y lo diverso.

En lo alto del inmueble, la casa de Le Corbusier muestra en su cierre y apertura al exterior una mayor riqueza dialéctica. Por una parte el apartamento se abre al exterior del mismo modo que las demás plantas, es decir con un muro cortina. Sin embargo en el otro extremo, en el estudio, el apoyo de la bóveda en el borde de la fachada este, se resuelve con un extraño pilar en forma de V; la estructura se manifiesta aquí de modo diferente como silueta expresiva a contra-

luz. Pero más sorprendente aún es la pared de piedra y ladrillo que aparejada con azaroso cuidado compone el cierre de fondo de esta habitación llamada por Le Corbusier "*el taller de la búsqueda paciente*".

Así la siente Le Corbusier:

"La piedra puede hablar con nosotros; nos habla a través de la pared. Su tosca superficie es sin embargo suave a nuestro tacto. Esta pared ha llegado a ser mi compañera a lo largo de la vida."

Para Le Corbusier el espectacular contraste entre las tecnologías modernas –expresadas en el muro cortina de vidrio y acero– y los materiales de construcción tradicional –expresados en el muro de piedra y ladrillo– del particular y curioso montaje en su estudio representa, más que una cuestión de estilo, la más profunda de todas sus búsquedas. Para Le Corbusier el nuevo sueño de habitar nace tanto del entendimiento del automóvil como de la cabaña, en una dialéctica sin fin, tomando como referente primordial el sujeto y "desplazando conceptos" para así reinterpretar la verdadera tradición de la cultura desde las nuevas tecnologías y las nuevas funciones vitales.

Terminaré con dos palabras:

Identificar el proyecto moderno con el triunfo de la razón, la destrucción de las tradiciones, los vínculos y las creencias, es en este final de milenio algo decididamente superado. Ya desde sus inicios, pero sobre todo en tiempos recientes, la crítica de la modernidad, nos descubre –cito palabras de Touraine:

"Un nuevo concepto de proyecto moderno, compuesto de complementariedades y oposiciones entre el esfuerzo de la razón, la liberación del sujeto y el arraigo en una sociedad y en una cultura".

El proyecto moderno como proyecto de renovación social, además de situar la razón por encima del dogma, es también y sobre todo la emergencia del sujeto como libertad y creación; libertad como derecho de elección y participación, creación como identidad con la propia vida. Las casas de Sáenz de Oiza, Melnikov, los Shield y Le Corbusier, como autobiografías arquitectónicas, podrían ser la expresión más subjetiva y quizá también la más auténtica plasmación del arquitecto, en su sueño moderno de habitar. Tan sólo son cuatro ejemplos, cuyo valor está precisamente en la expresión dialéctica de una arquitectura que refleja la tensión viva y fértil entre lo duradero y lo circunstancial, entre el pasado y el futuro, entre el individuo y la sociedad, entre la idea ancestral de hogar y el pensamiento moderno.

Nuevos conceptos residenciales en los años 50: algunas aportaciones del Team X

"Si una planta arquitectónica describe algo, ésto es la naturaleza de las relaciones humanas, ya que los elementos de cuya traza la planta es un registro –paredes, puertas, ventanas y escaleras– se emplean primero para dividir y luego para volver a unir selectivamente el espacio habitado."

Robin Evans, p. 56.

En su conocido artículo de 1978, "Figures, Doors and Passages",⁽¹⁾ el crítico inglés Robin Evans contrapone dos tipos de plantas de vivienda: la de habitaciones conectadas entre sí y la planta de corredor, en la cual éste da acceso a cada una de las habitaciones, que no están conectadas entre sí. De acuerdo con Evans, la primera "es apropiada para un tipo de sociedad que gusta de la carnalidad, que reconoce el cuerpo como la persona y en la que lo gregario es lo habitual".⁽²⁾ La segunda "es apropiada para una sociedad que encuentra desagradable la carnalidad, que ve el cuerpo como un recipiente de la mente y el espíritu, y en el que la privacidad es habitual". La planta de habitaciones interconectadas fue cuestionada ya en el siglo XII y finalmente sustituida en el XIX por la de corredor. En el caso de las habitaciones conectadas entre sí, y cito de nuevo literalmente a Robin Evans:

"El movimiento a través del espacio arquitectónico se producía por filtración más que por canalización, lo que significaba que, aunque se concediese mucha importancia al paso de un lugar al siguiente, el movimiento no era necesariamente un generador de la forma. Considerando la diferencia en términos de composición, se podría decir que, en la matriz de habitaciones conectadas, los espacios tenderían a ser definidos y subsecuentemente unidos como las piezas de un edredón o una colcha de *patchwork*, mientras que en las plantas compartimentadas las conexiones se trazarían como una estructura básica a la que quedarían fijados los espacios como las manzanas a un árbol."⁽³⁾

En lo que respecta a esta disyuntiva, y siempre según Evans, la modernidad de principios de este siglo no fue sino una prolongación de la sensibilidad del siglo XIX. Le cito nuevamente:

"No es de extrañar que a los apóstoles de la modernidad sólo les quedaran dos posibilidades. La primera era la de disipar el calor pegajoso de las relaciones íntimas mediante su colectivización; la segunda, más aplicable a la vivienda, ..., fue la de atomizar e individualizar y separar a cada persona aún más... desde cierto ángulo, (estas dos soluciones) parecen notablemente iguales, por lo que resulta lógico que Le Corbusier, Hilberseimer y los constructivistas usasen la célula privada individual como la pieza edificatoria básica para la completa constitución de nuevas ciudades, en las que todos los servicios restantes serían colectivizados."⁽⁴⁾

Los estudios de vivienda de Alexander Klein, de 1928, con sus diagramas de movimiento dentro de la casa, en los que los recorridos nunca se cruzan, constituirían la culminación de ese "terror de que los cuerpos colisionen" que había tenido su otro momento álgido en la Inglaterra victoria-

1. Robin Evans, "Figures, Doors and Passages", *Architectural Design*, vol. 48, nº 4, abril, 1978, pp. 267-279; *Urbí V*, abril 1982, pp. 23-41; *Translations from Drawings to Building and Other Essays*, AA Documents 2, Architectural Association, Londres, 1997, pp. 54-91.

2. Robin Evans, *Translations...*, op. cit., p. 88.

3. *Ibid.*, p. 78.

4. *Ibid.*, p. 84.

na. Evans acaba su artículo resumiendo su crítica de una arquitectura que "durante los últimos doscientos años,... ha borrado vastas áreas de la experiencia social, (una arquitectura) empleada como medida de prevención, pacificación, seguridad y segregación que, por su propia naturaleza, limita el horizonte de la experiencia..." Frente a ella, el autor apuesta por: "otra arquitectura, una que trate de dar pleno juego a lo que ha sido cuidadosamente enmascarado por su antitipo, una arquitectura que surge de la fascinación profunda que atrae a unas personas hacia otras; una arquitectura que reconoce la pasión, la carnalidad y la sociabilidad."⁶⁵ Y, como era de esperar, Robin Evans considera muy probable que la matriz de las habitaciones conectadas sea un componente fundamental de esa arquitectura.

Aún reconociendo la enorme brillantez de razonamiento y de discurso del autor inglés, quiero sin embargo recordar aquí dos cosas:

1. Que la planta de habitaciones interconectadas es un modelo que no parece tener ya sentido –más que como utopía social– en una estructura familiar como la que caracteriza mayoritariamente a la sociedad contemporánea.

2. Que propuestas renovadoras en el campo de la residencia se habían empezado a elaborar, ya un cuarto de siglo antes de la fecha en que Evans escribe su artículo, por los miembros del Team X, dando una nueva dimensión física y social al corredor, el elemento característico de lo que él considera la planta antitipo.

Es cierto que la dicotomía entre lo individual y lo colectivo, exacerbada por la modernidad, convierte a esas dos facetas de la vida humana en una polaridad abstracta, en la oposición ficticia entre individuo y sociedad. La división funcional y el *zoning*, propios de las propuestas residenciales y urbanas que se formalizaron en los CIAM, fue consecuencia de esa escisión de la persona en compartimentos estancos. Y frente a ellos se rebelaron en 1953, en el IX CIAM en Aix-en-Provence, los Smithson, van Eyck, Bakema y Candilis, núcleo fundamental del Team X y organizadores del X CIAM, el de Dubrovnik en 1956. Los proyectos por ellos presentados en este último CIAM fueron explicados en términos de asociación humana frente a los de organización funcional que habían caracterizado a los anteriores Congresos.⁶⁶ Los más reflexivos entre los arquitectos citados fueron Alison y Peter Smithson por un lado y Aldo van Eyck por otro, y ellos trataron de definir una serie de conceptos para designar los nuevos cometidos de la arquitectura y del urbanismo que pretendían hacer realidad en sus proyectos.

Como es conocido, los conceptos clave de los Smithson, reiterados en diversos textos, son asociación, identidad, modelos de crecimiento y movilidad, y en relación con ellos van proponiendo a lo largo de los años una serie de formalizaciones arquitectónico-urbanas para las que reproponen o inventan términos-etiqueta como *deck*, *street-in-the-air*, *cluster*, *mat-building*, *network*, *conglomerate ordering*...

En relación con la arquitectura residencial, el *deck* o calle peatonal elevada es el aporte más destacado. De nuevo el corredor, al que se refiere Robin Evans, pero un corredor con características distintas. Sacado fuera de los estrechos límites de la vivienda, planteado como elemento de relación y no de separación, el *deck* es entendido por los Smithson no como un mero corredor, sino como un verdadero lugar.⁶⁷ El sistema de calles peatonales superpuestas aparece ya en 1952 en su proyecto de Golden Lane, pero no logran hacerlo realidad construida hasta veinte años después, en los Robin Hood Gardens acabados en 1972. De la ambición de aquel proyecto, con la famosa perspectiva de la calle elevada que inspiró a tantas propuestas residenciales de los años siguientes, se pasa a las obligadas limitaciones y ciertas decepciones de la realización concreta. Sobre esto escribió Peter Eisenman nada más concluirse la obra de Robin Hood Gardens, primero en *Architectural Design*⁶⁸ y luego en una versión más extensa en el primer número de *Oppositions*.⁶⁹

Eisenman destaca de los Smithson su capacidad para generar ideas metafóricas que tienen el poder de sugerir edificios y conjuntos urbanos, y señala entre éstas la del "edificio como calle", tomada de Le Corbusier pero desarrollada por ellos a partir de la propuesta de Golden Lane. Como resultado de su interés por la relación entre la vivienda y la calle, ésta se desdobra –por encima del

5. *Ibid.*, p. 89-90.

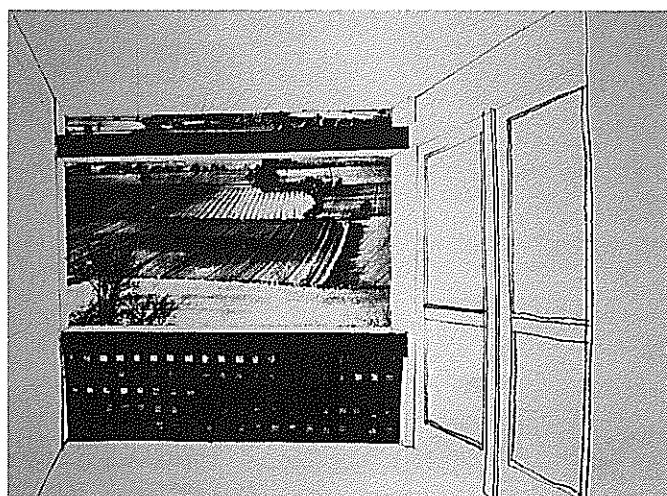
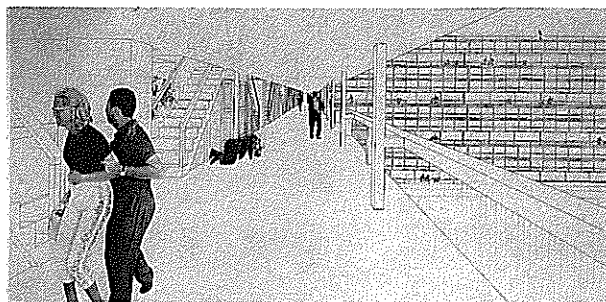
6. Ver Theo Crosby, "Introduction a Alison y Peter Smithson", *Urban Structuring*, Studio Vista, Londres, y Reinhold Publishing Corporation, Nueva York, 1967, pp. 6-7.

7. "Decks would be places, not corridors or balconies" Alison y Peter Smithson, *Ordinariness and Light*, Faber and Faber, Londres, 1970, p. 52.

8. Peter Eisenman, "Robin Hood Gardens London E14", *Architectural Design*, septiembre, 1972.

9. Peter Eisenman, "From Golden Lane to Robin Hood Gardens or if you follow the Yellow Brick Road, it may not lead to Golders Green", *Oppositions* 1, 1973, pp. 27-54.

Proyecto de viviendas Golden Lane, Londres, 1951-1952, Alison y Peter Smithson.



nivel de suelo por el que circulan los vehículos— en un sistema de calles peatonales superpuestas y conectadas entre sí hasta formar un conjunto de redes horizontales. Éstas están comunicadas por escaleras y ascensores situados en las intersecciones en espacios de triple altura. En Robin Hood Gardens, estas calles elevadas pierden su continuidad horizontal, pero siguen siendo un elemento de conexión entre lo público y lo privado que establece una nueva gradación entre ambos dominios.

Desde la perspectiva actual, somos conscientes de la componente de utopía social que la propuesta de los Smithson encerraba y de su imposibilidad definitiva de éxito en la realidad individualista y antiolecolectiva que sustituyó a los movimientos colectivistas y comunitarios de los años 50 y 60. Pero la fuerza de su proyecto estaba precisamente ahí, en el intento de transponer el modelo social asumido como válido a forma edificada. Consideraban prioritario definir unos modelos de asociación característicos y traducirlos a modelos formales edificables; de ahí que una red de edificios —que a su vez contienen redes superpuestas de calles peatonales— sea el correlato espacial de una sociedad entendida como red de relaciones humanas. Surge así la idea de *cluster*, término introducido por los Smithson para sustituir conceptos tradicionales de asociación como casa, calle, distrito y ciudad. *Cluster* denomina, como se sabe, un modelo de asociación a la vez libre y sistematizado, y abarca por mero crecimiento y sin solución de continuidad las sucesivas escalas urbanas señaladas. Mediante la extensión del esquema de Golden Lane, que tiene escala de calle, se pasa al de distrito y de éste al de ciudad. En la organización de la propia unidad de vivienda se trata también de incluir de algún modo la dimensión urbana, ya que una distribución fija y cerrada para cada vivienda —el apartamento de los padres—, situada al nivel por encima o por debajo del *deck*, se combina con una organización abierta y crecedera al nivel de éste, con las *loggias*-jardín y su posibilidad de convertirse en nuevas habitaciones para los hijos a sumar a las ya existentes,¹⁰ una flexibilidad que se perderá en la realización concreta de Robin Hood Gardens.

El otro aporte fundamental al Team X, a la vez teórico y práctico, es el holandés, en concreto el de Bakema y van Eyck. En paralelo con las reflexiones y proyectos más pragmáticos de Bakema están los más esencialistas de van Eyck. Una tercera figura más joven, pero que entre 1959 y 1969 —época de afianzamiento del Team X— compartió con ellos el consejo de redacción de la revista

10. Ver Alison y Peter Smithson, *Ordinariness and Light*, op. cit. cap. 3, "Human Associations", pp. 39-61.



Residencia de ancianos De Drie Hoven, Amsterdam, 1964-1974, Herman Hertzberger.

Forum, es Herman Hertzberger, que resume y pone en práctica algunos de sus planteamientos, sobre todos los de van Eyck. Como manifiesta en un texto publicado mucho después,⁽¹¹⁾ también para él es prioritaria la relación entre lo colectivo y lo individual, entre el espacio público y el privado. En relación con esta cuestión, Hertzberger utiliza términos como "demandas territoriales" y "grados o niveles de accesibilidad". Ésto supone una relativización de los conceptos de espacio privado y espacio público. Por una parte, dependiendo del término de comparación, un espacio puede considerarse privado o público, por ejemplo la sala de estar es pública en relación con un dormitorio y privada en relación con la calle. Por otra parte, la condición más o menos privada o pública de un espacio dependerá de su nivel de accesibilidad, de modo que en una vivienda se puede establecer no tanto una separación tajante entre espacios privados y públicos, sino más bien una gradación de los mismos según el grado de demanda territorial que se ejerce sobre ellos desde lo público o desde lo privado y de su correspondiente nivel de accesibilidad en relación con los espacios contiguos.

El concepto más concreto que expone Hertzberger es el del umbral como *in-between*, como espacio intermedio que "establece la transición y la conexión entre áreas con demandas territoriales distintas" y que a la vez es un lugar en sí mismo, por lo que "constituye la condición espacial para el encuentro y diálogo entre áreas de diferentes órdenes (de privado y de público)".⁽¹²⁾ La arquitectura de Hertzberger es pródiga en entradas, porches y muchas otras formas de espacios intermedios entre el exterior y el interior, entre lo público y lo privado. Son en particular sus residencias de ancianos algunos de los proyectos en que más desarrolla estos espacios intermedios, tanto entre el exterior y el interior como entre los corredores interiores colectivos y las habitaciones individuales. En sus proyectos de viviendas hay diversas clases de elementos de umbral tratados como espacios intermedios con una condición también de lugar propio. Porches corridos a lo largo del frente donde se sitúan las entradas, escaleras adosadas exteriormente a la fachada pero cubiertas por una terraza volada y la solución de mayor envergadura, que corresponde al principio de lo que él llama corredor peatonal vertical. Se trata de un espacio de escalera semiabierto –cubierto y acristalado– que incluye espacios de estancia y que articula entre sí las unidades de vivienda, permitiendo desarrollos curvos. Es una alternativa –vertical frente a horizontal– a la calle peatonal elevada de los Smithson, que evita el problema de la pérdida de privacidad visual de los huecos que dan a esa calle y que, sin embargo, mantiene la condición de espacio intermedio, a la vez semipúblico y semiprivado, de aquélla. Eso sí, los espacios-umbral de las viviendas de Hertzberger lo son sólo entre el espacio de dentro y el de fuera de las mismas, no entre distintas áreas de la propia vivienda.

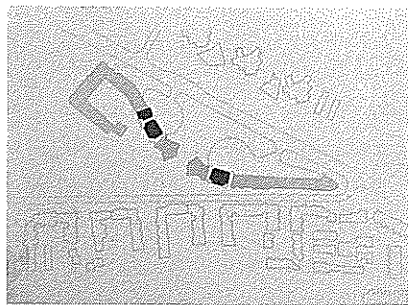
11. Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, Vitgeverij 010 Publishers, Rotterdam, 1991.

12. *Ibid.*, p. 32.

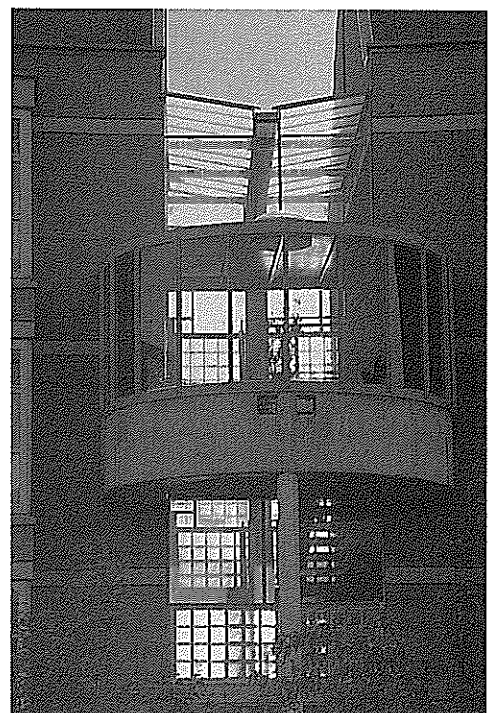
El concepto del umbral como espacio intermedio no es, sin embargo, original de Hertzberger. Lo lanzaron los Smithson en 1953 en el IX CIAM en Aix-en-Provence y lo repropuso van Eyck en 1956 en el X CIAM en Dubrovnik y en 1959 por escrito en *Forum*. Aldo van Eyck es, desde luego, el que ha expuesto estas cuestiones, en sus escritos y en sus edificios, del modo más intenso.

En su discurso teórico, van Eyck proclama la no división entre arquitectura y urbanismo, entre casa y ciudad, aspectos de una más general aceptación como fenómenos dobles e inseparables de las polaridades aparentemente irreconciliables –de las falsas alternativas–. Todo-parte, unidad-diversidad, grande-pequeño, muchos-pocos, así como interior-exterior, cerrado-abierto, individual-colectivo, privado-público, son algunas de esas polaridades que deben tratarse como fenómenos no separables. En lo que respecta a los aspectos espaciales, la transición entre los términos opuestos, entre un espacio y otro, ha de ser articulada por medio de lugares intermedios definidos en sí mismos y que posibiliten una conciencia simultánea de lo que está a cada lado. Un lugar intermedio proporciona la base común en la que las polaridades en conflicto pueden de nuevo convertirse en fenómenos no separables. Por eso, la arquitectura debe concebirse como una configuración de lugares intermedios claramente definidos. Frente a la continuidad espacial propugnada por la arquitectura moderna, van Eyck defiende esa articulación entre espacios, entre el interior y el exterior, entre un espacio y otro, mediante esos espacios intermedios que participan de ambas condiciones. A todas las escalas, el diseño debe ser una configuración plural de lugares. Así, tanto una casa como una ciudad deben ser un racimo de lugares, lo que significa que no se pueda abandonar un lugar sin entrar en otro y de modo que cada uno mantenga su identidad, pero una identidad en todo caso doble, interpenetrada, nunca dividida en dos mitades escindidas.⁽¹³⁾

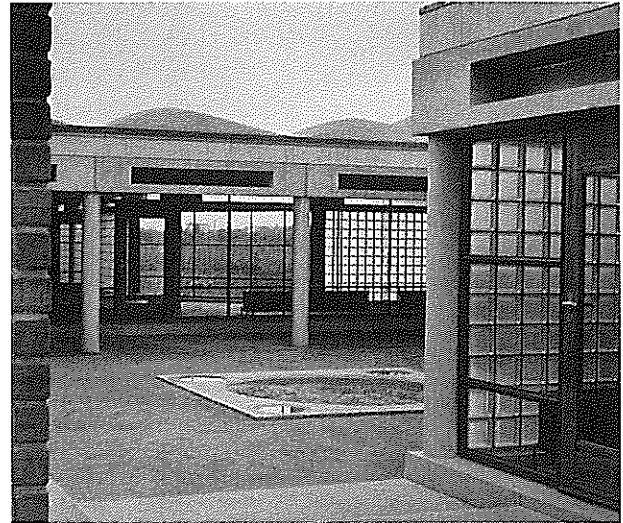
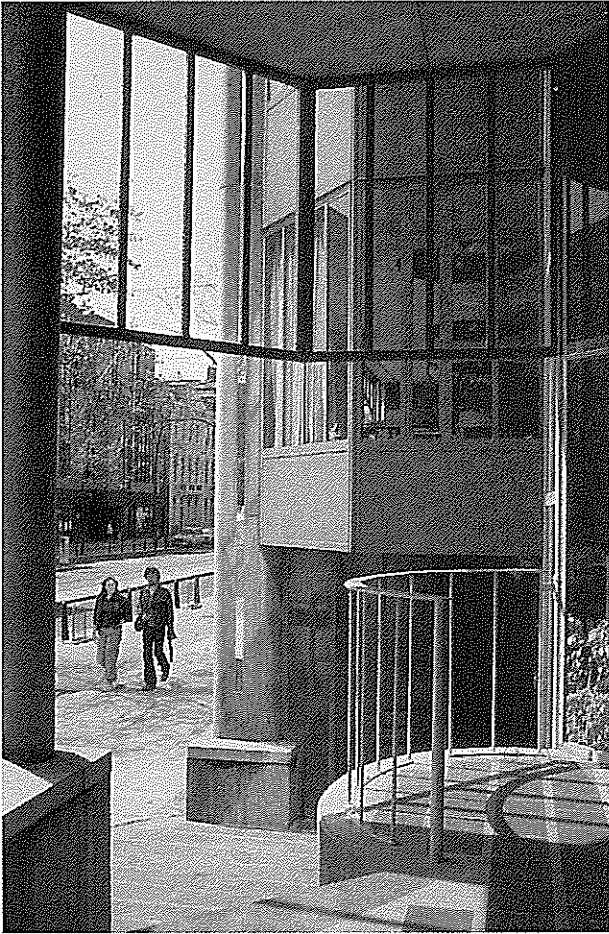
Ni contacto directo ni segregación. Frente al modelo clásico propugnado por Robin Evans –el de secuencia espacial de habitaciones directamente interconectadas–, frente al modelo decimonónico de habitaciones no conectadas entre sí y engarzadas a un pasillo sin cualidad espacial, frente a la continuidad espacial y a la vez segregación funcional entre célula individual y servicios colectivizados de la modernidad, la propuesta de varios miembros del Team X, en especial de Aldo van Eyck, trata de superar esas dicotomías y ofrecer una articulación espacial a todas las escalas, considerando cada espacio como un lugar de intermediación entre esas sucesivas escalas –habitación, casa, conjunto de casas, barrio, ciudad– y como un lugar que participa en cierto grado de ambas condiciones: abierto-cerrado, interior-exterior, individual-colectivo, privado-público.



Viviendas Documenta Urbana, Kassel-Dönche, 1979-1982, Herman Hertzberger.



13. Ver los diversos textos de Aldo van Eyck, p.e. los recogidos en Alison Smithson, ed., *Team X Primer*, The MIT Press, Cambridge, Mass., y Londres, 1974 (1968), y en AAVV *Aldo van Eyck Hubertus House*, Stichting Wonen, Amsterdam, 1982.



*Orfanato, Amsterdam,
1955-1960, Aldo van Eyck.*

*Hubertushuis, Amsterdam,
1973-1978, Aldo van Eyck.*

El edificio que mejor hace realidad estos planteamientos de van Eyck es su magistral Orfanato en Amsterdam de 1955-60, una obra capital de la arquitectura del siglo XX. También en esa línea está –dentro de las posibilidades más limitadas que ofrece un edificio entre medianerías– la Hubertushuis de 1973-1978, residencia para madres solteras con sus hijos, también en Amsterdam.

Recapitulemos para concluir. Residencias de ancianos de Hertzberger, residencia de niños huérfanos y residencia de madres solteras de van Eyck. No parece casual que los edificios residenciales que superan en su configuración espacial tanto la confusión como la segregación entre las dos facetas inalienables de la persona –lo individual y lo colectivo– sean los que albergan a sectores sociales improductivos o marginales. Los edificios destinados a los grupos socialmente válidos e integrados –los edificios de viviendas familiares– ofrecían incluso en esos años de apertura social una fuerte resistencia a dejarse influir por las ricas ideas lanzadas desde el Team X, a pesar de algunos logros parciales como los mencionados de los Smithson o de Hertzberger, entre otros. Ni siquiera esos logros han conseguido mantenerse en tiempos más recientes. Diversas razones, de orden económico unas –el reducido tamaño de la vivienda–, de orden moral y cultural otras –la convencionalización de la espacialidad familiar– y de orden social aún otras –el acentuado individualismo de la sociedad actual– han dado al traste con unas propuestas como las del Team X, sin duda merecedoras de mejor fortuna.

Moderador: Víctor Pérez Escolano

Carlos Martí, Juan José Lahuerta, Antonio Pizza,
Blanca Lleó y Juan Antonio Cortés

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO: Entre las intervenciones de hoy sobre la vivienda han habido dos imágenes que me inducen a tomar este punto de partida; por un lado la imagen de la residencia de niños huérfanos de Aldo van Eyck y, por otra, la que nos mostraba Carlos Martí del centro de Trípoli. En ambas, la organización se constituye a través de una estructura isótropa de patios, definida por un principio de claridad laberíntica que responde a criterios estables de organización del espacio. Existe en la condición humana el fundamento esencial del habitar. Éste se articula en una compleja realidad, en una interacción entre el recurso a la realidad individual y particular por un lado y a las respuestas de carácter asociativo o colectivo por otro, en el tiempo del siglo que ahora concluye, en el que el paradigma colectivista ha sido, precisamente, un punto de referencia sustancial. Yo querría justamente poner esta cuestión sobre la mesa, de qué modo la interesantísima intervención de Antonio Pizza en la que describía los espacios comunes de los poblados de colonización que no son tanto espacios del vivir pero que muestran una gran riqueza espacial, nos permitiría sacar una conclusión sobre la dificultad en la búsqueda de la manifestación de la condición moderna del habitar.

Al hilo de esta cuestión, quisiera añadir sólo una nota respecto al cometido de DOCOMOMO Ibérico, expresada por otro lado en el texto de introducción del Registro. En algunas de las intervenciones que han tenido lugar en el seno de este seminario se han presentado arquitecturas de gran interés que nos deben hacer reflexionar sobre la provisionalidad de todo registro. Se trata de obras que podrían escapar a una visión más canónica de la historia de la arquitectura moderna, pero, no obstante, no exentas de interés como los ya citados poblados de colonización o los poblados de la industria que ha presentado Celestino García Braña.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: A la hora de estudiar los poblados de colonización, es cierto que es necesario analizar las condiciones en que se gestaron y cuáles fueron los resultados, pero también creo que no se puede dejar de examinar cómo el

tiempo ha sometido a examen esas piezas, cómo están funcionando y en qué medida les ha dado el tiempo la razón.

ANTONIO PIZZA: Hay una gran variedad de poblados y su estado depende del uso que han tenido a lo largo del tiempo. Muchísimos se han despoblado por la crisis del sector agrícola, algunos que podrían albergar dos mil personas hospedan hoy doscientas, con los subsiguientes problemas de abandono y degradación que esto acarrea. Los que mejor funcionan son aquellos en los que se ha mantenido alguna relación entre el habitar y el trabajo. En el caso de Esquivel es la cercanía de Sevilla lo que le ha salvado. Lo que es evidente es que la fuerza y al mismo tiempo la debilidad de estas arquitecturas es la que fue su razón de ser, la relación entre vivienda y trabajo.

CARLOS MARTÍ: Me llama la atención el interés que está despertando el tema de los poblados de colonización. Preguntarnos a qué se debe podría servir para aclarar cuales son nuestros mecanismos reflejo frente a la arquitectura.

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO: Los poblados de colonización forman parte de una de las políticas de estado del franquismo más vinculadas a la revalorización del sector primario. Por lo que no sólo son fáciles de criticar ideológicamente, sino que, desde el punto de vista de la imagen arquitectónica, acumulan una gran cantidad de connotaciones figurativas de carácter neopopular que las han hecho particularmente poco atractivas. Forman, sin embargo, parte de un proceso de modernización del territorio. No habría poblados si no se hubiese desarrollado la puesta en regadío y todo un gran sistema de obra pública en relación al sistema de aguas y de transformación del sector agrario del secano al regadío, hay por lo tanto un elemento de modernización y dinamización del sistema productivo.

JUAN ANTONIO CORTÉS: Pienso que la arquitectura de los poblados de colonización es una arquitectura marginal y superable y así lo vieron sus propios autores, tanto Fernández

del Amo como Alejandro de la Sota. Josep María Sostres supone una mediación entre esos dos tipos de arquitectura, entre la arquitectura verdaderamente moderna y la arquitectura popular y, a mi parecer, de alguna manera supone un definitivo fracaso.

ANTONIO PIZZA: En mi intervención no ha habido ninguna intención de revalorizar o de enfatizar aspectos lingüísticos, no me parece interesante acercarse a la arquitectura a través de esquematizaciones tales como arquitectura vernácula, arquitectura popular o folclórica. Mi interés hacia los poblados de colonización no radica en presentarlos como categoría arquitectónica, sino en analizar algunos de ellos, por ejemplo los de Fernández del Amo o de Alejandro de la Sota, que para mi constituyen ensayos de arquitectura. Me atrae ver cómo la tipología propia de la vivienda de campo, aquella que tiene que admitir un espacio de trabajo, se traduce en un patio elástico que es capaz de asimilar diferentes usos dentro de una estructura urbana. También es sugerente la relación que se establece entre la residencia y los espacios públicos, en la que a mi me parece percibir una voluntad contestataria frente a lo que la arquitectura institucional proponía. Son todas estas cuestiones que pueden prescindir de los calificativos vernáculo o popular pero que plantean, en cambio, determinados temas canónicos de la arquitectura.

CARLOS SAMBRICIO: La pregunta de Carlos Martí me ha hecho reflexionar sobre por qué de repente se habla tanto de los poblados de colonización. Me gustaría subrayar que estamos hablando de los poblados de colonización de los años 50 y no de los poblados de colonización de los 40, ni tampoco de los poblados de regiones devastadas. No estamos hablando de pseudoregionalismo ni de falsas referencias al *Heimat*. Estamos hablando de algo completamente distinto, hablamos de la obra de un grupo de arquitectos que, paralelamente, están planteando en Madrid los poblados de absorción y los poblados dirigidos. Entiendo mal que un personaje como Alejandro de la Sota sea capaz de hacer neoregionalismo a cierta hora de la mañana y por la tarde poblados de absorción. La problemática que se crea en cierto momento en el campo de la vivienda social, tanto en los poblados de viviendas que están substituyendo los suburbios como en los poblados de colonización, tiene que entenderse desde un mismo prisma. Tiene razón Víctor Pérez Escolano cuando comenta la importancia de la labor de los poblados en esos años, pero no olvidemos que, mientras que regiones devastadas están actuando puntualmente, los poblados están actuando desde el territorio. Son actuaciones urbanísticas a una escala pocas veces planteada.

Juanjo Lahuerta abría su intervención con un tema mucho más interesante, el de "ese quiero y no puedo" de Sostres,

que ve los ejemplos americanos, que asiste a exposiciones sobre arquitectura extranjera y que intenta repetir cosas a su manera. La llegada de los americanos, el *Bienvenido Mr. Marshall* que en el fondo estaba reivindicando Juanjo Lahuerta, me hace recordar dos hechos igualmente importantes. En primer lugar, cuando los americanos llegan a España vienen a las bases militares y se hacen construir casas americanas. Esas casas del año 1953 son espléndidos ejemplos de Richard Neutra, construidas no tanto por arquitectos americanos sino por españoles. José López Zanón y Luis Laorga son quienes van a construir los poblados que están cerca de la zona noroeste de Madrid, que para el año 1953 son muy sorprendentes. Quién en esos primeros años viaja a Estados Unidos es Chueca. No se trata del arquitecto academicista autor de la Almudena que conocemos hoy, sino que es un Chueca que toma contacto con los modelos de viviendas norteamericanas y publica dos libros donde difunde los esquemas y las nuevas distribuciones en planta. Ese texto de Chueca se toma como punto de partida para la nueva reflexión que se plantea en Fuencarral, Caño Roto y Entrevías.

Escogimos dos ponencias sobre el tema de poblados de colonización por razones evidentes: en ese debate sobre la nueva tipología arquitectónica hay una reflexión sobre lo que significa abandonar la arquitectura del ruralismo y del *Heimat*. Se empiezan a introducir nuevas componentes. Quien compare, por ejemplo, los trazados de Brunete o de Belchite con los trazados de Vegadiana, se dará cuenta cómo el trazado y el tamaño del viario y la definición del equipamiento cambian radicalmente. Colonización es una probeta en la cual se está gestando la nueva discusión, como lo son los poblados de absorción, los poblados dirigidos y las unidades vecinales de absorción, por lo que creo que esa arquitectura encaja indirectamente con la de Sostres.

MIEMBRO DEL PÚBLICO (SILVIA ARANGO): La oscilación entre la arquitectura moderna y vernácula, entre tradición y modernidad, parece solamente hacerse desde un punto de vista estilístico. Si la noción de modernidad se hace desde un sentido más amplio esa polarización pierde sentido. Lo sugerente es que lo propiamente moderno se debate entre dicotomías, lo moderno es precisamente esa contradicción.

BLANCA LLEÓ: Una cosa es el lenguaje y otra la ideología del Movimiento Moderno. Ya no hay quien diga qué es el lenguaje moderno. El proyecto y la ideología modernas se pueden repensar, en cambio. Lo interesante es esa condición dialéctica beaudelaireana que existe entre lo eterno y lo inmutable, pero también de ello extraer lo contingente, lo fugitivo y lo transitorio, éso es la modernidad.

JUAN JOSÉ LAHUERTA: No creo que exista un proyecto moderno. Marcel Breuer y Walter Gropius tienen una manera de proyectar muy distinta cuando lo hacen en Alemania o en Estados Unidos, construyen una representación de lo moderno adaptada a la realidad de cada lugar.

CARLOS MARTÍ: Yo quisiera romper una lanza a favor de la visión más disciplinar de los problemas que se están planteando. La palabra ideología es una palabra muy complicada, es mala consejera para entender las cosas. El argumento ideológico que se maneja tanto desde la derecha como desde la izquierda para explicar el valor de la arquitectura popular es reversible. Los intereses de los arquitectos del Movimiento Moderno eran de carácter técnico-práctico, mientras que la ideología era una simple coartada. Actualmente, ha desaparecido el veto ideológico que impedía hablar de los poblados y, como consecuencia, se distinguen una serie de elementos que nos interesan.

JUAN JOSÉ LAHUERTA: No estoy en absoluto de acuerdo con Carlos Martí. Lo estilístico también es importante. Decir que estudiamos las cosas porque se levantan vetos ideológicos es equivalente a argumentar que sólo nos interesa una parte de la arquitectura y estaríamos, por lo tanto, haciendo una lectura incompleta. Tenemos que ser más conscientes de las razones por las que se hicieron las cosas, todo está envuelto por una misma condición. Lo que se piensa es lo que se quiere representar con la forma. Cuando Le Corbusier o José Antonio Coderch se refieren a la arquitectura popular están diciendo cosas diferentes.

América:

vivienda y ciudad

vivienda y espacio público

vivienda

Mesa redonda sobre arquitectura moderna latinoamericana-1938

Silvia Arango

**Tipo, damero y tabla rasa; el debate modernista
sobre la vivienda en altura en Buenos Aires, de Antonio Vilar a
Amancio Williams (1929-1943)**

Jorge Francisco Liernur

**Vivienda colectiva y urbanismo bajo la doctrina de la
modernidad: el caso de la Ciudad de México entre 1929 y 1964**

Enrique X. de Anda Alanis

***Built in the USA:* la casa americana de posguerra**

Beatriz Colomina

Debate

**Víctor Pérez Escolano, Silvia Arango, Jorge Francisco Liernur,
Enrique X. de Anda Alanis y Beatriz Colomina**

Pre-scriptum

La necesidad de pensar en categorías historiográficas pertinentes a la vasta realidad "América Latina", la aprendí de Marina Waisman.

La importancia de los juegos para simular situaciones complejas de manera que se vuelvan inteligibles, la aprendí de Juan Pablo Bonta.

La siguiente simulación sobre la arquitectura moderna latinoamericana es pues, un homenaje a estos dos teóricos de la arquitectura, ambos lamentablemente desaparecidos a comienzos de este año.

Posiblemente ellos compartirían la siguiente afirmación:

"Lo decisivo en la idea de las generaciones no es que se suceden, sino que se solapan o empalman... generaciones (que están) actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación sobre los mismos temas y en torno a las mismas cosas, pero con distintos índices de edad y, por ello, con distinto sentido".

José Ortega y Gasset, *En Torno a Galileo*, 1933.

Mesa redonda sobre arquitectura moderna latinoamericana - 1938

En diciembre de 1938, el periodista convocó a los tres personajes para la discusión; cada uno de ellos representaba una generación. Se trataba de aclarar el confuso panorama acerca de la arquitectura moderna. Consciente de las urgencias del momento, en la primera ronda el periodista había previsto cuatro temas, sobre los cuales interrogaba a los tres arquitectos:

1. ¿Cómo ve usted el conflicto que se avecina en Europa?
2. ¿Cómo entiende la técnica nueva?
3. ¿Qué piensa del crecimiento de nuestras ciudades?
4. ¿Qué entiende por arquitectura moderna?

El siguiente extracto de las distintas intervenciones ilustra sintéticamente el contenido de la discusión.

El arquitecto modernista había entrado lentamente; sus gestos de anciano lo hacían parecer mayor de los 66 años con que contaba. Pulcramente vestido, de suaves y refinados modales, en su impecable dicción colaba giros en francés. Comenzó a contestar ordenadamente las preguntas que se le hacían:

"Pobre la vieja Europa. Allí hice mis estudios, en la École des Beaux Arts. Allí aprendí la importancia de la belleza, el ritmo y las proporciones de una correcta composición, la trascendencia de la cultura acumulada por la historia... Todo eso que ya se está perdiendo, en medio de la ordinareiz reinante. No creo que en la cuna de la civilización se desate una guerra fratricida. La mayor parte de mis amigos han muerto ya, los pocos que quedamos hemos sido arrinconados como un trasto viejo... Pero la cultura de hoy y de siempre prevalecerá, más allá de los actuales aspasientos y conmociones que resultarán pasajeros.

Nosotros los americanos somos herederos legítimos del saber y la cultura universal. Yo soy un ciudadano del mundo nacido en América y no me son ajenos ninguno de los ingeniosos inventos actuales. Soy modernista. Aunque debo decir que el verdadero amor sólo puede darse a la luz de una vela...

Nosotros sí que hicimos cosas buenas por las ciudades. Recuerdo vivamente los días heroicos, cuando con diez amigos nos reunimos para fundar la Sociedad de Arquitectos, y luego hicimos la Revista, y la Facultad de Arquitectura, luchando contra los ingenieros. Y fuimos nosotros los que hicimos los planos de ensanche y embellecimiento y los que construimos los edificios a lo largo de las avenidas, que son hoy la parte más decorosa de las ciudades. Es que ya no hay decoro, todo crece sin orden, todo el mundo quiere todo rápido, sin saber el trabajo que cuesta hacer las cosas bien.

La arquitectura también es así. Creo, como un amigo argentino, que los que hacen moderno lo hacen por haraganería. Para no tomarse el trabajo de hacer una moldura correcta, de hacer un plano *comme il faut*. La única manera de garantizar cierta prestancia en la arquitectura es a través de los concursos. Sólo la sana emulación permite el surgimiento de los mejores. Hay que ver cómo hemos luchado para que se implantasen los concursos para los edificios públicos. Mis colegas y yo frecuentemente somos jurados y así podemos controlar, a veces, que los edificios tengan la calidad indispensable al arte."

El arquitecto panamericano, cercano a cumplir sus 50 años, llegó tarde, con paso firme y una amplia sonrisa en el rostro. Dueño de la situación, miraba a los demás con displicente condescendencia y como tenía que atender otra reunión muy importante, despachó rápidamente las preguntas.

"1. Lo he repetido mil veces: ahora que Europa se precipita en su decadencia total, es el momento de América. De nuestra sangre mestiza, nueva y sana, nacerá el futuro. Léanse a Vasconcelos, oigan los discursos de Haya de la Torre, miren las actas de los Congresos Panamericanos... y abreviemos.

2. La técnica moderna, que viene sobretodo de los Estados Unidos, es decir, de América, es inobjetable, pero hay que usarla con cautela. No tengo inconveniente en usar cemento armado y ascensores, por ejemplo, pero eso de los rascacielos puede traer muchos inconvenientes.

3. Nuestras ciudades están creciendo y debemos prever el futuro: es una responsabilidad social. Por eso debemos impulsar los planes reguladores, hacer avenidas que tengan en cuenta los automóviles, usar tranvías eléctricos, diseñar terminales de hidroaviones y aeropuertos y construir muchas casas baratas. Mejor dicho, lo que estamos haciendo, a pesar de las dificultades políticas.

4. El desafío fundamental de la arquitectura americana es conciliar su tradición, ya sea española o precolombina, con los materiales modernos. Se deben usar artes decorativas en los edificios para mantener nuestro pasado en el presente. Por eso en las facultades hemos creado cátedras que investiguen la historia americana; en los momentos culminantes de nuestro pasado indígena y barroco encontraremos el modelo americano para nuestra arquitectura moderna. Y esto no lo digo yo: por mi boca se expresa el clamor del pueblo americano, porque los arquitectos sólo somos traductores del espíritu colectivo de los pueblos."

El arquitecto moderno, exhibiendo airoso sus 36 años y vestido de *sport*, se había sentado lejos del grupo y no ocultaba sonrisitas irónicas durante la exposición del arquitecto anterior. Con esfuerzo se había mantenido callado, pero ahora que llegaba su turno se paró y en tono exaltado dijo:

"Contestaré todas las preguntas juntas, porque todas son parte de lo mismo. Guerra, técnica, ciudad, arquitectura... por Dios, ¿es que están tan ciegos que no pueden ver lo evidente? Por todas partes se ven los síntomas de un cambio radical, de un nuevo hombre sobre la faz de la tierra: es el espíritu del tiempo.

¿América? ¿Cuál América? ¡Es el mundo entero el que está en cuestión, señores!, Ya no se cocina de la misma manera, ni se ama de la misma manera. ¿No han ido al cinematógrafo? ¿No oyen la radio? ¿No han montado en avión? El mundo actual demanda una nueva estética, que

tenga en cuenta lo esencial, lo simple. Hay que usar la razón para hacer una ciudad y una arquitectura que verdaderamente enfrente el futuro, una arquitectura funcional y adecuada al mundo contemporáneo. ¿Acaso no oyeron a Le Corbusier cuando vino? Olvidémonos de la vieja ciudad, de la vieja arquitectura: ¡el mundo está cambiando!"

Y mirando desafiante a sus contertulios:

"Pero ustedes qué van a entender eso, no se alimentan sino de nostalgias, sólo miran para atrás. Nacionalistas trasnochados que están en todos los puestos, dominan todo... Cómo será de absurdo, que en la Facultad siguen enseñando la anticuada "composición" y la talla de la madera y la piedra... como para artesanos... Pero sacar esta vieja guardia de la enseñanza es casi imposible; están aferrados a sus cargos.

En algo sí me pongo de acuerdo con el abuelo que habló primero: en los concursos. Sólo ahí hay la remota esperanza de que aparezca alguien con una visión más actualizada. Pero, por favor, ¡es hora ya de cambiar los jurados! Fijense lo que pasó en Brasil hace tres años. El concurso del Ministerio de Educación, como era previsible, se lo ganó un indigenista. Afortunadamente, de más arriba, alguien lúcido puso las cosas en orden. Los concursos son casi la única salida que tenemos los jóvenes. Pero no nos van a callar, la realidad del mundo que comienza los sobrepasará sin misericordia.

Creemos en una nueva arquitectura, moderna y ambiciosa, hecha en concreto, técnica y racional... Por eso será hermosa, porque se sintonizará con el mundo que vivimos, porque..."

A esta altura, el periodista interrumpió. El ambiente estaba caldeado y se oían voces desde el auditorio. Se iba a armar la trifulca y la mesa redonda amenazaba con fracasar. El arquitecto más viejo ya no hablaba: miraba a lo lejos. El panamericano dijo tajante: "Yo no vine aquí a que me insulten. Le pido al joven que guarde la compostura". El moderno alzó la voz y exigía que lo dejaran terminar su discurso.

Para calmar los ánimos, el periodista asumió su tarea de moderador e hizo una proposición:

"Ustedes los arquitectos se ensarzan en discusiones artísticas que no entiende la mayoría de la gente. Veamos más bien cosas concretas, que los ciudadanos comprendan. Por eso le pido a cada uno de los invitados que nos ilustre con fotografías lo que su generación está haciendo ahora, lo que están construyendo. Veamos el presente. Veamos la realidad. Así, nosotros los neófitos sabremos de qué se está hablando."

Todos acogieron la propuesta. Se hizo silencio y empezó una nueva ronda.

El modernista no cumplió con el imperativo de actualidad. Con la excepción de Alejandro Christophersen y algunos otros que seguían al frente de sus oficinas, casi todos los arquitectos de su generación que seguían vivos estaban retirados. Pero mostró fotos de lo que habían hecho unos pocos años atrás y subrayó que la porción más bonita de las ciudades que actualmente habitaban había sido hecha por ellos. Con respeto al cliente, con erudición y cultura, con conocimiento de la

gran tradición arquitectónica de la humanidad. Antes de terminar, pidió un reconocimiento de homenaje para su compañero de luchas, Horacio Acosta y Lara, que acabada de ser nombrado alcalde de Montevideo. "Y me abstengo de expresarles las virtudes excelsas de este arquitecto, porque todos ustedes las conocen".

El arquitecto panamericano olvidó su importante reunión y se extendió en su

Palacio Nacional, Guatemala,
1937-1943, Rafael Pérez de León.



presentación visual. Casi no termina. Era ahí, sobre los hechos, donde tenía los mejores argumentos. Recordó al auditorio la presencia de los arquitectos en la administración de las ciudades: "Sin extenderme en los numerosos colegas que están al frente de las oficinas de urbanismo de sus respectivas ciudades, les anuncio también que en este año que termina, Francisco Prestes Maia fue elegido como nuevo alcalde de São Paulo y Ricardo González Cortés tuvo que declinar el ofrecimiento de la alcaldía de Santiago por sus numerosos viajes y compromisos profesionales.

Construimos arquitectura con materiales modernos, no sólo en estilos coloniales o indígenas, sino también, porque estamos al día, en estilos geométricos modernos, como los que se hacen en Nueva York".

Y sentenció orgulloso:

"Ésta es la versatilidad del verdadero arquitecto, que domina los distintos estilos que el pueblo demanda".

Primero mostró grandes edificios públicos en construcción, o recién terminados, con la monumentalidad que el encargo requería: algunos eran coloniales, como el Palacio Nacional de Guatemala, el Campus de la Universidad de Puerto Rico o el Hotel Turístico en el Cuzco; otros modernos, como la Estación de Ferrocarril de Río, el Estadio Municipal de São Paulo o los nuevos edificios de la Universidad de La Habana. O en otros estilos, como el flamante conjunto de rambla, casino y hotel en Mar del Plata.

"Y no nuestro más para no abrumarlos, pero que quede claro que son precisamente hoteles, estadios, universidades, lo que necesitamos.

También en el ejercicio cotidiano de la profesión, en encargos privados, nuestros arquitectos saben entender cada situación. En Panamá, el mismo arquitecto que acaba de inaugurar edificios coloniales de apartamentos construyó un Banco moderno. Y quiero recordarles que el edificio ganador de la Mejor Fachada en Buenos Aires hace dos años y orgullo de la ciudad, el Edificio Kavanagh, fue resultado de un concurso donde los mismos arquitectos habían presentado otra versión colonial. Y no puedo dejar de mencionar los cientos de casas y edificios de apartamentos que estamos construyendo en todas partes... edificios coordinados entre sí, con sentido urbano. (Aquí proyectó numerosas transparencias). Ésta es la ciudad moderna que estamos haciendo. No una quimera, sino una realidad.

Así sea brevemente, quisiera también mostrarles lo que estamos haciendo por el urbanismo en las ciudades. Por falta de tiempo no me extenderé en los estudios reguladores de Santiago, Río, México, Caracas o Bogotá, que en este año celebra el cuarto centenario de su fundación, ni de tanto otros.... Veamos mejor algunos proyectos concretos, que modernizan los centros de nuestras principales ciudades. El proyecto de la avenida 9 de Julio en Buenos Aires, la Avenida Monumental en Caracas, o la reconstrucción de la Plaza San Martín de Lima: este magnífico proyecto lo adelanta un arquitecto joven, pero sensato, que conoce bien la arquitectura americana y ama su ciudad colonial. Cuando estos, y otros, proyectos se realicen en los años por venir –y estoy seguro que se harán– tendremos ciudades perfectamente equipadas. 'Hechos son amores...'

Con esta sentencia pasó la palabra al arquitecto más joven. Pero antes le dijo irónicamente: "Espero que les haya pasado ya la fiebre 'cubista'... porque hasta hace pocos años, todas las casas que hacían parecían cubitos de azúcar...".

El arquitecto moderno hizo caso omiso del chiste y explicó que su presentación sería muy selectiva y se haría en tres partes. En la primera mostró algunos dibujos hechos unos años antes,



Edificio Kavanagh, Buenos Aires, 1933-1935, Sánchez, Lagos y de la Torre.



Avenida Jiménez, Bogotá,
Karl Brunner, 1938.
Los bordes de la avenida se
fueron consolidando a finales de
los 30 y comienzos de los 40.

sueños sobre la ciudad del futuro, con ejemplos como el *city block*. "Pero no les voy a mostrar sólo utopías. ¿Quieren realidades? Veamos realidades".

Pasó a la segunda parte y mostró algunos pocos edificios que estaban haciendo los jóvenes, aunque, a su juicio, llenos de concesiones. Eso sí, no omitió, como el panamericano, el nombre de los autores de cada edificio. Mostró el Hotel Jaragua en Santo Domingo de González, la Escuela Gran Colombia en Caracas de Villanueva, la Escuela de Derecho de Martínez en Santiago, algunos edificios de renta de Barragán y del Moral en México y remató con el Cine-Teatro Encanto de Serrano en México. "Estoy seguro que algunos de estos arquitectos, que no han expresado aún su íntima autenticidad, nos depararán gratas sorpresas en el futuro".

La segunda parte la dedicó básicamente a proyectos ganados en concursos, donde se reflejaba más fielmente lo que pensaban de la arquitectura moderna. Proyectó una foto del Mercado de Miraflores de Dammert en Lima y varios de los dibujos recién terminados de la Facultad de Ingeniería de Montevideo de Vilamajó: "un arquitecto algo mayor, pero con espíritu joven". Y ahora voy a mostrarles de lo que somos capaces cuando hay buena voluntad oficial en los concursos.

Cuando dijo "los invito a trasladarnos imaginariamente al Brasil", no podía contener el entusiasmo. Mostró la Estación de Hidroaviones de Correa, Lima, el Edificio ABI, casi terminado y los dibujos

del Aeropuerto Santos Dummont, ambos de los hermanos Roberto. Y luego, como sacando un as de la manga mostró el proyecto definitivo del Ministerio de Educación y de la Ciudad Universitaria de Río, hecha por un grupo que había contado con la asesoría de Le Corbusier. Su intervención remató con una exclusiva periodística: el Pabellón que Costa y Niemeyer estaban terminando para la próxima Feria Exposición de Nueva York. "Ésto, señores, ésto sí es arquitectura moderna. Es preferible calidad a cantidad."

Tan entusiasmado estaba con este final, que creía apoteósico, que no se dió cuenta de la sonrisa escéptica que su última frase había suscitado entre los muchachos más jóvenes de la audiencia, estudiantes de primer año en la facultad...

Plaza San Martín, Lima. Proyecto de remodelación de Emilio Harth-Terre, 1938. Al frente, el Edificio Sudamérica, del mismo arquitecto con Álvarez Calderón, 1938-1945. Foto de postal alrededor de 1950.





*Escuela de Ingeniería,
Montevideo, 1936-1945, Julio
Vilamajó. El dibujo corresponde a
los planos finales de 1938.*

Arquitectos mencionados o aludidos en orden cronológico

(País de actuación y actividad en 1938)

Alejandro Christophersen (1866-1946), Argentina. Trabajaba en el edificio Transradio Internacional, que fue terminado en 1940.

Rene Karman (1875-1951), Argentina. Profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

Horacio Acosta y Lara (1875-1966), Uruguay. Nombrado Prefecto de Montevideo.

G. Sánchez (1881-1941), E. Lagos (1890-1977) y L. M. de la Torre (1890-1975) Argentina. Edificio Kavanagh, 1933-35.

Pedro Martínez Inclán (1883-1957), Cuba. Trabaja en la Escuela de Ciencias, que se inaugura en 1939, junto con otros edificios de la Ciudad Universitaria de La Habana, de otros autores.

Ricardo Severo (ap 1883- ?), Brasil. Termina Estadio Municipal de São Paulo.

Karl Brunner (1887-1960), Colombia. Director de la Oficina de Obras Públicas de Bogotá. Varios proyectos urbanos para el Centenario de la Fundación de Bogotá, celebrado en 1938.

Ricardo González Cortés (1887-1957), Chile. Viaja a La Habana y EEUU. No acepta la alcaldía de Santiago ofrecida por el presidente Alessandri.

Rafael Carmoega (1889-1968), Puerto Rico. Termina la construcción del conjunto de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras.

Alejandro Bustillo (1889-1982), Argentina. Rambla, Casino y Hotel en Mar del Plata (1936-1941).

Carlos M. Della Paolera (1890-1960), Argentina. Jefe de la Oficina de Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires (1932-39). En 1937 hace el proyecto de la Av. 9 de Julio, que comienza a construirse en 1938.

Carlos Contreras (1890- ?), México. Entrega el "Estudio de Planificación de Ciudad de México y sus alrededores", en el que trabajaba desde varios años antes.

Mauricio Cravotto (1893-1962), Uruguay. Profesor en la Facultad. 1936, Primer premio Concurso Diagonal Agraciada (con Gómez Gavazzo). 1937, Estudio confluencia Av. 18 de Julio y Agraciada. Propuesta de Centros Característicos para Montevideo y operaciones urbanas en la ciudad vieja.

Gustavo Shay (1893-1977), Panamá. En 1935 empieza los edificios Riviera e Hispania, de apartamentos. En 1938 construye el Banco Nacional.

Julio Vilamajó (1894-1948), Uruguay. Termina los planos de la Escuela de Ingeniería, cuyo concurso ganó en 1936. Muy activo en concursos en los años 1936-1939.

*Pabellón de Brasil para la Feria
Exposición de Nueva York,
1938-1939, Lucio Costa y Oscar
Niemeyer (colaborador: Paul
Lester Wiener). Foto de Revista
Arquitectura e Urbanismo,
mayo-junio 1939.*



Francisco Prestes Maia (1896-1965), Brasil. Prefecto de São Paulo de 1938-1945. Implementa el plan estudiado desde 1930.

Magno de Carvalho (ca. 1896- ?), Brasil. Hace varios de los grandes proyectos oficiales del estado Novo, como la Estación de Ferrocarril y la Central do Brasil en Río. También varios edificios de apartamentos.

Rafael Pérez de León (1898-1958), Guatemala. Palacio Nacional de Guatemala (1937-1943).

Emilio Harth-Terre (1899-1983), Perú. Asociado con Álvarez Calderón. Hoteles de Turistas en Cuzco y Arequipa (1938-1940). Reconstrucción de la Plaza San Martín y dos edificios nuevos sobre la Plaza (1938-1945), Lima.

Wladimiro Acosta (1900-1967), Argentina. A comienzos de los años 30 desarrolló propuestas urbanas llamadas *city block*; varias casas vanguardistas durante la década.

Guillermo González (1900-1970), República Dominicana. Hotel Jaragua (1938-1942), ya demolido.

Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), Venezuela. Escuela Gran Colombia (1938-1939), Caracas.

Francisco Serrano (1900-1982), México. Cine Encanto (1937) y Teresa (1939), México DF.

Atilio Correa Lima (1901-1943), Brasil. Estación de Hidroaviones (1937-1938), ganado por concurso.

Juan Martínez Gutiérrez (1901-1976), Chile. Escuela de Derecho (1934-38), Santiago; ganada por concurso.

Luis Barragán (1902-1988), México. A finales de los 30 hizo varios edificios de apartamentos de alquiler, en México DF.

Lucio Costa (1902), Brasil. Planos definitivos del Ministerio de Educación (con Niemeyer, Reidy, Leão, Moreira y Vasconcelos, 1935-1943). Concurso Pabellón de Brasil para la Exposición Internacional en Nueva York de 1939 (con Niemeyer).

Alfredo Damert (1906- ?), Perú. Mercado de Miraflores (1938-40), Lima.

Oscar Niemeyer (1907), Brasil. Pabellón de Brasil op. cit. Desde 1939, director del equipo del Ministerio de Educación.

Marcelo Roberto (1908-1964) y Milton Roberto (1914-1953), Brasil. Sede de la Asociación Brasileña de Imprenta (ABI) (1936-1939), concurso. Aeropuerto Santos Dumont, Río (1937-1944), concurso.

Tipo, damero y tabla rasa; el debate modernista sobre la vivienda en altura en Buenos Aires, de Antonio Vilar a Amancio Williams (1929-1943)

1. Tipologías de vivienda y reglamentación en Buenos Aires a comienzos de los años 30

La forma y extensión definitiva del territorio federal de la ciudad de Buenos Aires fueron establecidas por una ley en 1888. Pero en rigor, con una superficie varias veces mayor que la ocupada por la porción construida en ese momento, y a pesar de incluir dos pequeños pueblos, ese territorio era y siguió siendo por muchos años una porción más de la llanura.⁽¹⁾ La trama de la ciudad, el damero, no avanzó sobre él espontáneamente, como respondiendo a una suerte de ciego mandato genético. Por el contrario, abstracta e implacable, la cuadrícula fue el resultado de una operación técnica y de una determinación política que se expresaron en el plano que, aprobado por el municipio en 1904, preveía exactamente la extensión y forma futura de manzanas y calles allí donde todavía no había sino tambos, chacras o lodazales.⁽²⁾

Aunque la necesidad de reglamentar las construcciones se vió acelerada en los comienzos de la modernización por razones sanitarias, la construcción en altura comenzó a ser restringida recién con las Ordenanzas Reglamentarias de Construcciones de 1887, a las que sucedieron las de 1891, 1904, 1911 y 1918. Desde entonces se fomentó la mayor densificación sobre las avenidas, se impidieron balcones de más de un metro de voladizo, se estimularon los "techos a la mansard" y los "pináculos", se determinaron las alturas de edificios en relación con el ancho de las calles (16 m para calles menores de 10 m y a partir de un coeficiente en casos mayores), se caracterizaron los locales estableciéndose entre 3 y 4 m su altura, se diferenció entre patios para locales principales y pozos de aireación para locales de servicio (recién en 1891 se reglamentaron las dimensiones libres en relación con la profundidad del terreno), y se elaboraron normas para entresijos y sótanos (1904). No trataremos aquí en detalle las numerosas variantes de uso de los lotes y la manzana a las que estas reglamentaciones, la demanda, las formas culturales y las conveniencias sociales, políticas y económicas dieron lugar. La imposibilidad legal de dividir la propiedad en altura estimuló las particiones intensivas de los terrenos mediante pequeños departamentos organizados en torno a patios, y articulados según sistemas más o menos complejos de *city*.

En términos generales las ordenanzas limitaban el tamaño pero no las características ni la localización de la superficie de lote que debía dejarse libre. Cuando se buscaba una mayor densidad, estas condiciones relativamente laxas dieron lugar algunas veces a edificios de gran calidad compositiva y con frecuencia a conformaciones especulativas de dudosa habitabilidad. Mediante agrupación de terrenos y por lo tanto con mayores inversiones, en las áreas centrales de la ciudad se construyeron distintos modelos de "casas de renta" en altura, desde las organizadas en patios, hasta los rascacielos, los pabellones aislados o las agrupadas a los lados de una calle interior. Si bien las plantas muestran la transformación de la vivienda individual a la manera de lo ocurrido en otros países, conviene destacar que en Buenos Aires hasta avanzada la segunda década del siglo buena parte de estos edificios se organizaban repitiendo la tipología de habitaciones en ristra sobre galería que, con la denominación de casa chorizo, es típica de las áreas urbanas y rurales del Río de la Plata.⁽³⁾

1. Ver Adrian Gorelik, *La grilla y el parque. La emergencia de un espacio público metropolitano en Buenos Aires*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997, (no publicada).

2. La importancia del plano de 1904 ha sido advertida por Adrian Gorelik en la tesis arriba mencionada.

3. Ver Fernando Diez, *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*, Buenos Aires, 1997.

En 1928 se aprobó la nueva Ordenanza de Construcciones (nº. 2736) que condicionó las arquitecturas modernistas construidas a lo largo de la década siguiente. La reglamentación dividía a la ciudad en zonas a las que asignaba distintas alturas máximas decrecientes desde los 33 m en el centro de la ciudad hasta los 20 m en distritos periféricos. Esas alturas límite podían ser elevadas frente a avenidas, y por sobre ella se permitía construir retiros, sometidos a intrincadas pautas que favorecían perfiles escalonados y troneras. Los edificios podían ocupar la mayor parte del predio siempre que contuvieran "patios", eufemísticamente llamados "de aire y luz". Ciertamente, el tipo de ciudad que esas reglamentaciones estimulaban respondía al modelo funcional y estético decimonónico contra el que orientó sus furias la revolución modernista.⁽⁴⁾

De este modo, a falta de políticas públicas urbanas y de vivienda que demandaran grandes extensiones de terreno y alternativas tipológicas claramente distintas a las condicionadas por el lote en damero, pero también por ausencia de un modelo económico que, manteniendo la cuadrícula, fomentara la alta concentración en la industria de la construcción –el edificio/manzana resultante en Manhattan–, los modernistas argentinos debieron lidiar a lo largo de toda la década con la contradicción que suponía construir sus obras dentro de una estructura urbana tradicional pero mediante un sistema estético que presuponia una ciudad radicalmente alternativa a esa misma estructura.⁽⁵⁾ Sus respuestas variaron: Antonio Vilar trabajó sistemáticamente las unidades desentendiéndose de la cuestión urbana; Jorge Kalnay buscó transformar parcialmente el damero empleando nuevos tipos edilicios; Vladimiro Acosta construyó sus edificios como enunciados parciales de esa ciudad distinta; Antonio Bonet hizo un uso estético del contraste; Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan pensaron sus obras como embriones del Plan que habían dibujado con Le Corbusier; las viviendas de Amancio Williams postularon un espacio metafísico en el envés de la tipología más banal.⁽⁶⁾

2. Antonio Vilar: un profesional consecuente ⁽⁷⁾

La vivienda constituyó uno de los programas más estudiados por Antonio Vilar, quien como es sabido fue uno de los principales referentes de Le Corbusier en Buenos Aires desde su visita a la ciudad en 1929. Sus trabajos abordaron con similar intensidad las varias escalas y registros del tema, desde las unidades individuales suburbanas hasta las construcciones más económicas o a los edificios de más alta renta en las zonas más caras. Tratándose de un ejercicio privado y periférico, su propia casa en las barrancas de San Isidro es en su tipo una de las creaciones más sutiles proyectadas en la Argentina en el período que estamos considerando. Organizada en función de las magníficas vistas al Río de la Plata, la obra consigue una delicada armonía de múltiples recursos formales, como las curvas tenues de dos de sus frentes, las cenefas que acentúan el efec-



4. Ver María Isabel Larrañaga, "Las normativas estéticas como marco de la arquitectura moderna en Buenos Aires (1930-1940)", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, nº 27-28, 1991.

5. Las áreas centrales de la ciudad de Buenos Aires experimentaron notables transformaciones durante la primera mitad de la década de 1930, como consecuencia de la acción de uno de sus más singulares intendentes, Mariano De Vedia. Entre estas transformaciones se cuenta la construcción del monumento que pasaría a ser su icono más conocido –el Obelisco–, pero también la extensión de la red de subterráneos. De especial importancia para el tema que nos ocupa es la apertura de nuevas avenidas –Diagonal Norte, Belgrano, Corrientes, Córdoba, etc.– lo que generó nuevos terrenos de alto valor que dieron lugar a intervenciones concentradas y de gran calidad constructiva.

6. La producción de "casas de renta" de aspecto modernista en el período que mencionamos es enorme. La modernización de la planta, por supuesto, no fue un producto exclusivo de los arquitectos que menciono aquí. Es más, muchas veces la transformación es más importante en la organización que en la expresión lingüística, como ocurre en algunas obras proyectadas por Alejandro Bustillo. He seleccionado los casos más importantes que fueron consecuencia de una reflexión sistemática y expresa sobre el tema.

7. La arquitectura de Antonio Vilar ha sido estudiada por: Mabel Escarone, *Antonio U. Vilar*, Buenos Aires, 1972; Laura Spinadel (ed.), *Itinerario 1: AU Vilar*, Buenos Aires, 1989; Adrian Gorelik, "La arquitectura moderna condensada: Antonio Ubaldo Vilar, 1887-19962", en *Cuadernos de Historia*, nº 7, Buenos Aires, 1996.

Edificio de renta en la avenida del Libertador y Lafinur, Buenos Aires, Antonio Vilar: vista general.



Edificio de renta en la avenida del Libertador y Lafinur, Buenos Aires, Antonio Vilar: piscina interior.

to del horizonte de agua, o la composición lleno/vacío especular en extraña inversión de Villa Savoie, que define la galería de planta baja. En sus "viviendas mínimas decentes",⁽⁸⁾ en cambio, su consistencia se verifica en la cualidad conseguida mediante una austeridad extrema. Las unidades fueron proyectadas en 1945 y en 1956 fueron construidos sus prototipos. Habían sido pensadas para:

"Innumerables aplicaciones en viviendas urbanas, suburbanas, rurales, campamentos, fabriles, fuerzas armadas, casos de emergencia por desalojos o traslados urgentes por sequía, inundación, terremotos, etc. O despoblación de zonas inadecuadas. Adaptables para escuelas, hospitales y maternidades de campaña, oficinas públicas, comisaría, casillas camineras, de turismo, vacación o veraneo".⁽⁹⁾

Profundamente cristiano, Vilar concebía el *standardminimum* modernista como parte de un ejercicio de solidaridad, por lo que programa y estética respondían a un imperativo moral. No menos rigurosamente organizó el "problema" cuando debió encarar el proyecto de un edificio de renta en una situación privilegiada como es la de la localización en avenida del Libertador y Lafinur, frente al parque de Palermo. Allí Vilar concibió una "unidad de habitación" que además de los servicios tradicionales sumaba un club ubicado en los pisos más altos del edificio, que incluía piscina, gimnasio y salas de reuniones comunes.

Si por sus características el caso anterior fue resuelto como excepción, la casa de renta para sectores medios, construida en el lote de diez varas de frente fue tratada como un problema "típico", vale decir de repetición. Así, entre 1934 y 1937 Vilar construyó en distintos predios edificios que, exactamente iguales entre sí, eran el resultado de su reflexión sobre la mejor manera de responder a las condiciones dadas en el área central urbana, con una solución que en consecuencia podía aplicarse de manera indistinta. Por este motivo, su proyecto "típico" no intenta poner en cuestión el perfil con retiros que apoyado en la línea municipal construye el frente continuo de la calle, ni se propone como célula base capaz de regenerar otro modelo de tejido. Al respecto Vilar escribe:

Si por sus características el caso anterior fue resuelto como excepción, la casa de renta para sectores medios, construida en el lote de diez varas de frente fue tratada como un problema "típico", vale decir de repetición. Así, entre 1934 y 1937 Vilar construyó en distintos predios edificios que, exactamente iguales entre sí, eran el resultado de su reflexión sobre la mejor manera de responder a las condiciones dadas en el área central urbana, con una solución que en consecuencia podía aplicarse de manera indistinta. Por este motivo, su proyecto "típico" no intenta poner en cuestión el perfil con retiros que apoyado en la línea municipal construye el frente continuo de la calle, ni se propone como célula base capaz de regenerar otro modelo de tejido. Al respecto Vilar escribe:

"Partiendo del hecho, por el momento inevitable, de nuestras "manzanas" con sus dimensiones de más de 100 metros por lado y sus lotes de diez varas de frente y considerando como racionales las alturas del reglamento, creo que la planta más inteligente es aquella que 'viva' sólo del frente y del contrafrente suprimiendo patios laterales tan reglamentarios como se quiera, o usándolos sólo para aire y no para luz o sol (dependencias, no dormitorios). Esta solución irá procurando para la desgraciada ciudad el beneficio indiscutible y anhelado de la manzana en anillo, es decir, hueca, con un gran patio común casi tan amplio como una plaza, (...). Con la base del departamento único en los terrenos de 8,66 llegamos también a otro beneficio indiscutible no explotado todavía como es el de poder standardizar la planta".⁽¹⁰⁾

Y aunque concentra en consecuencia el volumen construido para dejar libre el fondo del terreno, y procura eliminar los "patios" promovidos por la reglamentación y conformar la "manzana en anillo", su solución es híbrida. Los departamentos conservan rastros de una intención compositiva, pero su gesto más destacable es la acentuación de la dimensión longitudinal del lote mediante la unificación de frente, dormitorio, living y patio, con el propósito de generar una dimensión de gran magnitud capaz de contraponerse al relativamente modesto tamaño de los departamentos.

3. Jorge Kalnay: el damero y los nuevos tipos ⁽¹¹⁾

La visita de Werner Hegemann a Buenos Aires en 1931 estimuló en Jorge Kalnay la investigación de tipologías de edificios alternativos a las unidades en altura en el predio mínimo de diez varas de frente.

8. "Mínima para poder hacer más y para que no escape a su razón de ser en la acción estatal. Y decente para que responda al *standard* de vida que es lógico y justo pretender hoy para un modesto hogar trabajador". Antonio Vilar, en *Memorias descriptivas en Archivo Antonio Vilar*, Instituto de Arte Americano, Universidad de Buenos Aires, Cit. en Adrian Gorelik, *La arquitectura*. op. cit.

9. Ibid.

10. En "Casas de renta para lote de 8,66", *Nuestra Arquitectura*, julio, 1934.

11. Sobre la arquitectura de Jorge Kalnay y en particular sobre los temas aquí abordados ver mi "Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, n° 25, Buenos Aires, 1987.

Durante la estadía de Hegemann, Kalnay construyó a su pedido una maqueta de la ocupación máxima de las manzanas a que daba lugar la reglamentación de 1928. Con ella el urbanista alemán ejemplificaba en sus conferencias los límites absurdos a los que conducían los criterios de construcción adoptados por la Municipalidad. Como he mostrado en otra oportunidad, Hegemann no proponía una alternativa utópica a la ciudad existente sino, por el contrario, la necesidad de evitar los obstáculos a su "expansión natural". Para las zonas centrales propugnaba un cambio de reglamentación que permitiera simultáneamente aumentar su densidad, y Jorge Kalnay desarrolló su investigación sobre las construcciones de viviendas siguiendo esas premisas, vale decir la búsqueda de una modificación gradual de los tipos edilicios corrigiendo la estructura urbana existente. Aunque su posición aludía a posibles finalidades idealistas, no eran afanes socialdemocráticos sino una evaluación económica la que lo orientaba a sistematizar las soluciones. El interlocutor que Kalnay imaginaba no eran los representantes del trabajo sino los del capital. En 1935 expuso su interpretación de las proposiciones de Hegemann en una ponencia presentada al Primer Congreso Argentino de Urbanismo donde estimaba imposible en las condiciones presentes:

"Estabilizar los valores invertidos en inmuebles urbanos, o sea, conservar el capital inmueble, sin la sana coordinación, limitación y reglamentación tanto del loteo como de la edificación urbana. La rápida desvalorización de la propiedad urbana en Buenos Aires –consecuencia de la falta del Plan Regulador y del Reglamento de Construcciones, funcional previsor– es la causa principal de los altos intereses y alquileres".⁽¹²⁾

Según Kalnay para ordenar el crecimiento de la zona céntrica debían pensarse tres tipos de edificios que, destinados a vivienda, podrían paulatinamente ir transformando las características de la cuadrícula. Estos eran: el bloque tradicional de una manzana organizado en torno a un gran patio central⁽¹³⁾ (referido especialmente a los modelos norafricanos); la torre de perímetro exento de matriz norteamericana y las tiras del urbanismo modernista. Lo sorprendente del trabajo de Jorge Kalnay es su condición sistemática. Los tres tipos formaron parte de su propuesta de remodelación del área de la Plaza de Mayo, en los tres empleó las mismas unidades de vivienda, y de los tres logró calzar versiones construidas en el *continuum* de la ciudad, demostrando con ello el realismo de su programa. Las unidades que los componen se organizan según un esquema compacto y constan de una sala de estar, un dormitorio, una cocina, un baño y un balcón terraza. En ellas lo más destacable es este último elemento, que a la manera de los ensayos frankfurtianos⁽¹⁴⁾ Kalnay emplea como fulcro articulador de la vida de la pequeña vivienda, abriendo sobre él al menos dos de los elementos restantes (dormitorio-estar o cocina-estar).

El edificio de Juncal y Esmeralda enuncia su solución para el bloque. A diferencia de la investigación de Vilar, quien para promover la "manzana en anillo" se concentra en el lote de mitad de manzana, Kalnay estudia el punto más problemático del bloque: la esquina. Es importante comparar otras resoluciones de esquina, como la del propio Vilar de Libertador y Lafinur, o la de Sánchez, Lagos y de la Torre en Libertador y Ugarteche, para comprender la expresa voluntad de Kalnay, orientada a obtener una solución repetible para esa situación, lo que se verifica especialmente en la colocación del núcleo de circulación en el ángulo y en la simetría diagonal. La Maison Garay es una perfecta torre de base cuadrada, que deja libre un gran jardín en la planta baja, y que puede referirse a unos pocos ejemplos conocidos, como los de Chatenay Malabry (1931) o Prancy-la-Muette. Ubicada en un terreno en esquina de forma alargada, la Perú House es una *Laubganghaus* urbanizada.

12. Jorge Kalnay, "Zoning y reglamento funcional", en *Primer Congreso Argentino de Urbanismo*, tomo II, Buenos Aires, 1937. Cit. en Jorge Liernur, "Juncal y Esmeralda...", op. cit.

13. También el grupo integrado por los jóvenes Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini propuso en 1940 un proyecto en el que ensayaban soluciones típicas para terrenos intermedios y en esquina. Si bien destinadas a usuarios de altos estándares estas unidades podían actuar, repitiéndose, como elementos constitutivos de una manzana regularizada como bloque con patio central, con una mejor proporción de espacios libres y capaz de responder más adecuadamente a los requerimientos higiénicos de los apartamentos.

14. Particularmente el barrio Torten de Gropius.

15. Sobre Antonio Bonet ver Federico Ortiz y Miguel Ángel Baldellou, *La obra de Antonio Bonet*, Buenos Aires, 1978; VVAA, *Antonio Bonet, el Río de la Plata*, Barcelona, 1987; Katzenstein, Natanson, Schwartzman, *Antonio Bonet, Arquitectura y Urbanismo en el*

Edificio de apartamentos en Juncal y Esmeralda, Buenos Aires, Jorge Kalnay.



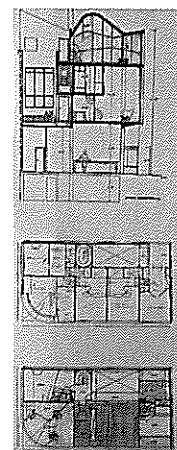
*Ateliers en Suipacha y Paraguay,
Buenos Aires, Antonio Bonet:
vista general y plantas.*

Río de la Plata y España, Buenos Aires, 1985; Jorge Liernur, "Antonio Bonet. Consideraciones sobre su obra en el Río de la Plata", *Cuadernos de Historia*, nº 7, Buenos Aires, 1996; Fernando Álvarez (ed.), *Antoni Bonet Castellana, 1913-1989*, Barcelona, 1997.

16. Ver Anahí Ballent, *El diálogo de los antipodas: los CIAM y América Latina. Refundación de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra*, Buenos Aires, 1996.

17. En asociación con Vera Barros, Bonet proyectó un edificio de departamentos que nunca fue construido, que estaría situado en un ancho terreno entre medianeras en la calle Cramer. Sus unidades serían duplex, como ocurrirá en la casa de la calle Suipacha, y compartirían con ella el empleo de bóvedas.

18. La formación del grupo Austral, integrado por varios miembros de la generación que compartió el viaje de egresados de 1937 (durante el cual Ferrari y Kurchan entraron en contacto con Le Corbusier) tuvo un carácter de verdadera actividad "sectaria". El grupo se veía a sí mismo como portador de una misión que, como consta en sus actas de fundación tendría las siguientes tareas: a) establecer contacto con los grupos similares de otros países e internacionales; b) estudios particulares y colectivos de los problemas teóricos y prácticos de arquitectura contemporánea; c) participación del grupo o de una representación suya en los concursos, exposiciones, congresos nacionales e internacionales; d) proponer y organizar sesiones culturales a las cuáles serán invitados todos los socios del grupo; e) redactar una revista órgano del grupo; f) agrupar en torno del mismo a individuos y grupos de distintas actividades (pintores, escultores, músicos, fotógrafos, médicos, abogados, financieros, sociólogos, pedagogos, etc.) g) tomar iniciativas para la resolución de todos los problemas de arquitectura de la República. En carpeta "Austral", Archivo de Jorge Ferrari Hardoy, Graduate School of Design, Harvard University.



4. Antonio Bonet; para asustar al burgués

Mientras colaboraban en el desarrollo del Plan de Buenos Aires durante el invierno boreal de 1937-1938, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan conocieron en el estudio de Le Corbusier al catalán Antonio Bonet, quien se ocupaba de una variante del proyecto para la Casa Jaoul, y del pabellón central de la Exposición Internacional de Lieja.⁽¹⁵⁾ Es probable que la idea de refundar una delegación de los CIAM en la Argentina⁽¹⁶⁾ haya sido concebida durante la estadía de los tres jóvenes en el estudio de Le Corbusier en París. Los argentinos regresaron a su país recién a mediados del año siguiente. Bonet, quien no deseaba volver a la España franquista y tenía parientes en Buenos Aires, decidió viajar a la Argentina, donde llegó unos meses antes que sus recientes amigos de rue de Sevres.

El edificio de Suipacha y Paraguay construido por un equipo que a poco de llegar integró con los argentinos Vera Barros y López Chas también configura una reflexión sobre el tipo en tira con circulación trasera inserto en la trama de damero. Ubicada en una esquina, la obra está constituida por siete estudios distribuidos en las dos plantas principales superiores y cuatro locales comerciales ubicados en la planta baja. La planta del primer piso contiene a cinco unidades de doble altura a las que se accede por una circulación abierta a un pequeño patio. Cuatro se orientan hacia la calle Suipacha, de manera perpendicular al eje longitudinal de la construcción; la quinta toma la dirección de la calle Paraguay; el *atelier* de la esquina tiene un frente curvo que une ambas fachadas de la construcción. Los dos restantes están localizados en las terrazas cubiertas por bóvedas catalanas construidas en hormigón armado. Como modelo urbano el ejemplo es ambiguo. En primer lugar porque a pesar de tener un alzado tripartito e incorporar el tema del techo jardín, la planta baja es apenas metafóricamente libre al estar ocupada por los comercios. En segundo lugar porque si bien se organiza como una tira, la forma en que ésta dobla la esquina —y especialmente el modo en que el gesto es subrayado por la cornisa continua de la terraza—, pero también la continuidad de altura con los edificios linderos, manifiestan una vocación afirmativa y no negativa respecto del bloque de la manzana tradicional.⁽¹⁷⁾

La novedad de este edificio en la arquitectura argentina se hace evidente si se la coloca en la serie de otros *ateliers* para artistas construidos en los mismos años en Buenos Aires. Vale la pena compararla con los trabajos de Sánchez, Lagos y de la Torre para la calle Tres Sargentos, de 1937, o con el edificio de Alberto Prebisch en la calle Tucumán, de 1940. En estos casos se trata de discretas unidades duplex resueltas con medios constructivos tradicionales (hormigón o ladrillos). Mediante un vocabulario más "fabril" uno, o con una suerte de apagado "georgian" el otro, esos pares de nuestro ejemplo callan toda estridencia. Vera y Bonet en cambio emplearon el edificio para enunciar casi todos los postulados que anidaban en Austral:⁽¹⁸⁾ valoración de los postulados estéticos, apelación y representación de las posibilidades de la técnica, confianza en el valor progresista de la industria, vinculación entre standards modernistas y culturas populares, reforma urbana articulada con reforma social. La obra sorprende por sus contrastes, por la inestable coexistencia de opuestos que lo caracteriza. Mediante la técnica del montaje, la

provocadora declaración progresista de la fachada produce sentido en oposición al tratamiento rústico de los revocos de la terraza. El empleo de distintas componentes de acero (perfiles, chapa doblada, chapa agujereada, tejido de alambre) y vidrio (*glasbeton* circular y cuadrado, vidrio transparente y traslúcido, plano y curvo) obedecía a la intención de "materializar" la obra con recursos provenientes directamente de la industria y en lo posible de montaje en seco. Simultáneamente, las bóvedas del nivel superior –un producto declaradamente artesanal– configuraban un llamado a la "sabiduría popular". Tales contrastes de sentido, es sabido, eran uno de los procedimientos preferidos por la estética surrealista que de Dalí a Breton o Matta entusiasmaba a los miembros de Austral.

En el nivel de acceso y comercios los vidrios de curvaturas variables –piezas absolutamente singulares, especiales– "contestaban" la grilla ortogonal presuntamente *standard* de los pisos superiores. Debe notarse también que los ondulantes escaparates eran una representación artística, formal, y no una expresión literal del clásico programa corbusierano de los *pilotis*. Los usos del vidrio implicaban una extraordinaria ruptura. Hasta los *ateliers* la arquitectura moderna argentina había mantenido los frentes opacos como resabio del sistema clásico: la fachada era un elemento autónomo entre interior y exterior; separaba procurando "expresar" una diferencia. En este caso el vidrio introdujo el postulado de disolución de tales diferencias y de creación de un espacio continuo. Por primera vez en el país el frente de un edificio se presentó como un mero diafragma técnico y –al menos en teoría– sin autonomía compositiva ni conceptual.

Es evidente que los *ateliers* constituían un comentario del edificio de la rue Molitor de Le Corbusier, de cuyo proceso Bonet había participado. Pero si bien las semejanzas entre muchas de las componentes de ambas obras son ostensibles, no lo son menos las diferencias. En primer lugar entre la marcada verticalidad de una y la horizontalidad de la otra; detalle de poca importancia porque mientras que en la primera el modelado plástico-rústico del ático constituye un tema menor, ignorado por el espectador debido a su altura, en la segunda las mismas formas adquieren una presencia sorprendente, lo que lleva el contraste a una expresión aguda. En segundo lugar el tema del balcón saliente del edificio parisino se transforma en un hueco en su réplica porteña. El tratamiento de ese hueco, una suerte de enorme *loggia*, es extraordinariamente innovador y constituye un manifiesto en sí mismo. Girando gracias a un mecanismo eléctrico, los parasoles permiten una total apertura del *atelier* al medio circundante: de este modo la luz y el cielo penetran sin barreras en su interior. Pero con mayor elocuencia el tratamiento elegido proclama sobre todo que es el artista que lo habita quien de esta forma pasa a formar parte del *fluir* agitado de la ciudad. De este modo se generan dos efectos. Por un lado el *shock* provocado en los transeúntes por la inesperada exhibición del artista y, en sentido contrario, la irrupción del ajetreo ciudadano en el ámbito del creador: técnica mediante, en los *ateliers* el arte abandona su reservada morada y se funde con la vida.

5. Vladimiro Acosta: recuerdos de utopía

En 1936 se publicó en Buenos Aires *Vivienda y Ciudad*, un trabajo en el que desde el título se expresa el problema que estamos examinando. Su autor, Vladimiro Acosta, había tenido una participación intensa y prolongada en los debates de la Alemania socialdemocrática y sus experimentaciones estaban imbuidas del programa de *Lebensreform* especialmente propugnado por figuras como Taut. Para Acosta, la vivienda era ante todo la expresión de ese programa de reforma de la vida, de una reforma que planteara una relación diferente de los cuerpos entre sí, pero también con la naturaleza y con el mundo. *Vivienda y Ciudad* se inicia con la presentación de un numeroso e interesante conjunto de proyectos de vivienda individual que procuraban expresar tales cambios en la forma doméstica, siendo caracterizadas por la voluntad de resolver la "transparente" unión interior-exterior en las condiciones de climas de temperaturas más elevadas que las centroeuropeas. El sistema Helios que allí propone es un interesante anticipo del *brise soleil*, de extraordinarias posibilidades plásticas.¹⁹

19. La información más completa sobre Acosta puede encontrarse en Jorge Samandjian (ed.), *Vladimiro Acosta, 1900-1967*, (catálogo), Buenos Aires, 1987.



Edificio de apartamentos en la avenida Figueroa Alcorta y Tagle, Buenos Aires, Vladimiro Acosta.

20. Las influencias en Acosta del rascacielos cruciforme corbuseriano y de la propuesta urbana de Hilberseimer han sido estudiadas en Jorge Liernur, "Vladimiro Acosta y el expresionismo alemán. Consideraciones acerca de los fundamentos ideológicos del sistema Helios", en Jorge Samandjian (ed.) *Vladimiro...*, op. cit.

21. Ver Anahí Ballent, "Acosta en la ciudad: del City Block a Figueroa Alcorta", en Jorge Samandjian, *Vladimiro...*, op. cit. Otros documentos han sido publicados en Juan Molina y Vedia, Rolando Scheve, Fermín Berterebide. *La construcción de lo imposible*, Buenos Aires, 1997.

22. La obra fue publicada en *Tecné*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1942 en un artículo titulado "Departamentos transformables en Belgrano", Ferrari y Kurchan tuvieron un rol destacado en la publicación de esta revista de vida efímera.

Aunque las influencias de la *Grossstadt* de Hilberseimer en su modelo urbano son más que evidentes, su propuesta no partía de una negación radical del tejido sino, por el contrario, de un explícito intento de adaptación de los principios modernistas al damero.⁽²⁰⁾ Acosta propone su modelo de *city block*, un rascacielos cruciforme que instalándose en cada manzana sería el tipo regenerador de la totalidad del tejido. En ulteriores trabajos advirtió que la estructura simétrica de la cruz no se correspondía con la asimetría de las orientaciones más convenientes y poco a poco fue poniendo en cuestión el damero y creando un *city block* constituido por tres elementos básicos: una tira de viviendas alta con circulación trasera abierta, una tira más baja, perpendicular a la anterior, y una instalación de una sola planta extendida horizontalmente y con frecuencia iluminada mediante un *shed*, dedicada a albergar actividades diversas de servicios, desde depósitos hasta comedores. Las unidades que constituían las tiras eran de distintas dimensiones pero su matriz básica era un pequeño monoambiente desarrollado según un eje perpendicular a la fachada, cuyos servicios se ubicaban apretados contra la cara opuesta, a ambos lados de la entrada.

Acosta logró construir dos versiones parciales de su esquema para el *city block*. Aunque tardó muchos años en terminarse, la primera fue concebida en 1941 junto con Fermín Berterebide y se trata de un edificio de viviendas populares y comercios para la Cooperativa El Hogar Obrero en la avenida Rivadavia constituido por los tres elementos mencionados.⁽²¹⁾ Disidencias posteriores entre ambos arquitectos hacen difícil la filiación exacta de esta pieza, pero la volumetría –placa alta, cuerpos perpendiculares más bajos, basamento chato y continuo– así como la tipología de las viviendas organizadas a lo largo de una circulación horizontal posterior descubierta hacen difícil no considerar al edificio como un ensayo de los esquemas de Acosta.

Aunque muy desdibujada por las particularidades del programa, la misma matriz original puede leerse también en el edificio de viviendas de alto *standard* construido en 1942 por Acosta en la avenida Figueroa Alcorta. Ubicada en un privilegiado y ancho terreno con dos de sus frentes libres, la obra tiene una organización en forma de L que de multiplicarse en espejo daría lugar a los elementos de aquella matriz, sugerencia que de hecho fue recogida con la construcción que en el predio vecino proyectó Mario Roberto Álvarez varias décadas más tarde.

Fermín Berterebide continuó reflexionando acerca de las posibilidades ensayadas en el edificio de la avenida Rivadavia, y en 1948 construyó en la calle Güemes otro de los edificios ejemplares de vivienda en altura que pueden encontrarse en Buenos Aires. La organización de las plantas de las viviendas no posee rasgos especialmente destacables, pero el edificio se caracteriza por una audaz ocupación del terreno en diagonal –que recuerda la diagonal de la placa en la calle Rivadavia– mediante un desplazamiento en serrucho de las unidades, provocado por la intención de permitir visiones frontales al estuario desde cada departamento. El volumen constituye de este modo una particular conjunción de un frente angosto relativamente convencional con una formidable pared sudeste cubierta por un muro de vidrio rítmicamente subdividido.

6. Ferrari y Kurchan: demostraciones del Plan

Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan construyeron su primer edificio en Belgrano. Se trató de un bloque que contendría su propia vivienda y otras unidades para renta situado en un predio que media apenas 9,52 x 13,90 m.⁽²²⁾ El primer rasgo que se destaca en esta obra es el de su

emplazamiento, un barrio jardín. El Plan de 1937 para Buenos Aires —elaborado por Le Corbusier con la ayuda de ambos jóvenes— lo consideraba como uno de los futuros "núcleos satélites" de la ciudad puesto que conservaba cierto carácter homogéneo que provenía de su antigua condición de pueblo autónomo.²³⁾ Pero ese "carácter especial" estaba comenzando a ser distorsionado, y no por la aparición de industrias u otras instalaciones productivas o de servicios sino por la proliferación de edificios de renta.²⁴⁾ Frente a ello la pequeña obra constituye, ante todo, una afirmación de ese rasgo del barrio y, coherente con la propuesta del Plan, una crítica a la extensión indiferenciada de la trama. Para ello la construcción se concentra en el frente del predio y ocupa un mínimo de superficie de la planta baja, permitiendo a la vez la unión del pequeño jardín trasero con los jardines linderos y del corazón de manzana, y manteniendo visuales largas a esa vegetación desde la calle. También es notable la organización de la planta. Intentos de flexibilización habían sido realizados en algunos casos anteriores, pero nunca como en esta oportunidad este criterio había sido llevado al extremo de la posible unidad total del espacio de los departamentos, los que podían organizarse como un monoambiente o incluir hasta tres o incluso cuatro dormitorios. Este rasgo pudo concebirse articulándose con otro de los atributos que identifican la obra: la obsesiva atención prestada a sus detalles técnicos. Para permitir una fácil compartimentación, por ejemplo, los arquitectos diseñaron un sistema especial de medios placares móviles, deslizantes sobre ruedas de goma y zócalos que actuaban a modo de rieles.

En 1941 Kurchan y Ferrari encararon el proyecto de un edificio de departamentos de mayores dimensiones en la calle Virrey del Pino, también del barrio de Belgrano. El primer aspecto sobresaliente de esta obra es su programa. A diferencia de los ejemplos que hemos visto anteriormente y de lo que ocurría habitualmente con los edificios destinados a la renta, esta construcción estaría destinada a construir una comunidad. Por eso, la obra se caracteriza por una extrema contracción de las superficies de servicio, lo que es posible debido a que a modo de una verdadera "unidad de habitación" estos serían provistos a la manera de un hotel mediante instalaciones ubicadas en la planta baja: el *lobby*, la portería, una lavandería, y un restaurante con comunicación directa con los apartamentos y un sistema de carritos térmicos para transportar los alimentos calientes. El edificio contiene dieciséis unidades, la mayoría pequeños monoambientes de 34 m² cada uno. Hay además ocho departamentos de dos ambientes de 52 m² cada uno, y tres duplex de 111 m² cada uno. Completan la obra dos unidades especiales de mayor tamaño (145 m² y 137 m²) ubicadas en el *penthouse*.

Aplastada a lo largo de la línea de fondo del predio, Virrey del Pino se caracteriza a primera vista por su peculiar implantación, y denota haber sido pensado a partir de una teoría urbanística. Con la particularidad de que esa teoría ponía en cuestión el damero, por lo que la construcción parece haber sido concebida como un segmento de los *redents* que debían reemplazar el tejido tradicional de la ciudad. Ideada a pocos años de diseñado el Plan de Buenos Aires, debía demostrar que contando con una reglamentación adecuada, con estímulos públicos y apropiados ejemplos, la "transformación molecular" de la ciudad era perfectamente aplicable.

Para una mejor comprensión de esa implantación es importante advertir que el bloque construido debía completarse con una pieza más baja, perpendicular a aquel y apoyada sobre la mediana oeste y sobre el frente del predio. Son evidentes las similitudes de esta disposición con los modelos volumétricos del *city block* de Vladimiro Acosta que hemos mencionado.

Otra de los motivos que determinaron la implantación fue el de otorgar a los departamentos mejores condiciones de orientación en comparación con la aplicación literal de los reglamentos.

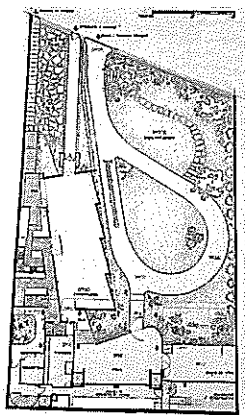
Ya hemos considerado algunos de los antecedentes locales del tipo elegido —la placa con circulación trasera abierta—, pero es probable que en los arquitectos hayan también influido algunos ejemplos internacionales de los que tenían perfecto conocimiento, y especialmente Highpoint Two en Londres.²⁵⁾

La existencia de unos magníficos eucaliptos fue también considerada para decidir la ubicación y el tipo de edificio. La introducción del árbol dentro del edificio actúa de una forma similar en el

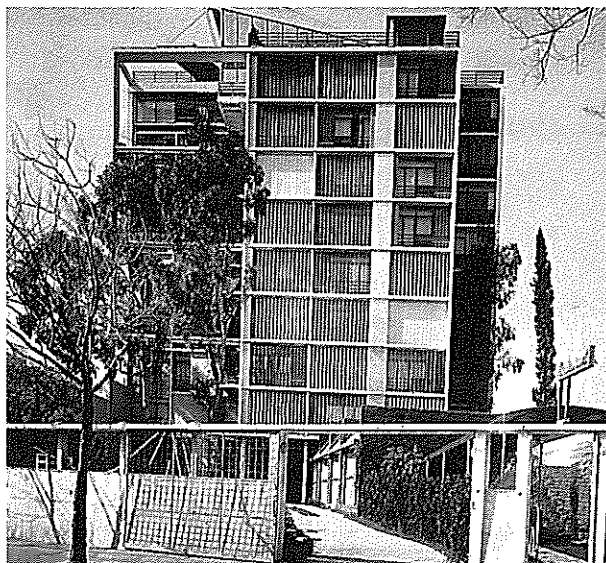
23. El Plan establecía que este sector, así como Flores, San Isidro, etc. "serán reorganizados como grupos de 'unidades eficaces de habitación'. Tendrán convenientemente distribuidos sus pequeños órganos vitales. Se colocarán sobre las grandes líneas de transporte (ferrocarril o subterráneo). Conservarán así su carácter. Serán en todo posible independientes de la ciudad central". Al respecto, en el epígrafe del plano de Buenos Aires de 1880 que sirve como referencia histórica de la propuesta de 1937 se insistía: "Sus barrios satélites (de Buenos Aires) existían y adquirían el carácter especial que hoy tiene (ya cada vez menos) y que no debe perderse. Le Corbusier, "Plan Director para Buenos Aires", en *La Arquitectura de Hoy*, n° 4, 1947.

24. El proceso había comenzado en la década de los 20 con expresiones de calidad como el Pasaje General Paz, pero se hizo especialmente notable a lo largo de la década de los 30. En el año 1940 el barrio tenía una densidad de ciento un habitantes por hectárea, por debajo del promedio de Capital Federal (ciento treinta y dos h/ha). Los 2,468,000 habitantes de la ciudad se distribuían de manera más concentrada en la zona del Congreso a razón de los trescientos ochenta habitantes por hectárea, mientras que en el flanco opuesto a Belgrano, en la zona del bajo de Flores, las manzanas estaban ocupadas por un promedio de sesenta y seis habitantes. La buena accesibilidad y orientación se unieron a las cualidades ambientales determinando una preferencia por ese sector de la ciudad para la expansión de las nuevas construcciones. De las cuatro mil cincuenta y siete nuevas obras que se terminaron en enero de 1940, seiscientas cincuenta y ocho se localizaron en Belgrano, caracterizándolo como el barrio preferido para esos emprendimientos. Y esto se particularizaba en el caso de los edificios de departamentos, acumulándose en el barrio la mayor cantidad de construcciones de este tipo en los primeros meses de ese año: mil doscientos trece, contra los apenas setenta y dos que paralelamente se construyeron en la más densa zona del Congreso. No menos de una veintena de esas unidades se edificaron en los últimos 30 en un pequeño radio central delimitado por las calles La Pampa, Monroe, Cramer y las vías del ferrocarril Mitre.

25. Cuando Kurchan y Ferrari estaban trabajando con Le Corbusier en el Plan para Buenos Aires, el *atelier* estaba trabajando en un proyecto para un edificio de departamentos que debía ubicarse en los fondos de un terreno cuyo frente estaba ya ocupado por otra construcción. También en este caso –los departamentos Felix en la rue Richter– la solución elegida había consistido en una placa con circulación trasera abierta apretada a lo largo de la línea de fondo. Aunque más sorprendente es la similitud de la solución de los departamentos, especialmente de la ubicación y dimensionamiento de los servicios. El otro caso fue detenidamente examinado por Ferrari, fue el de los apartamentos Highpoint Two, proyectados por Lubetkin y Tecton y ampliamente conocido y discutido en 1939 y 1940. Además de las similitudes de programa, en ambos casos se observa la misma cuidadosa organización de los servicios, las innovaciones obsesivas en todos los detalles y aspectos de equipamiento, pero además el mismo carácter en los *penthouses* –ambos abovedados y una disposición similar–, así como la aplicación del perfil de la marquesina del edificio inglés al top de su par argentino. Entre las diferencias, la más importante, consiste en su programa social. El edificio de Tecton constituyó un intento de aplicación de la "arquitectura moderna" a la habitación de alto *standing* económico, mientras que el proyecto de Buenos Aires estaba dirigido a un sector de las clases medias modernizadas. Por este motivo los departamentos de Virrey del Pino son una combinación de pequeñas unidades con duplex seguramente inspirados en los *immeuble d'habitation* corbuserianos. Aunque también es posible detectar un interés por el Palace Gates de Wells Coates en Kensington. Virrey del Pino proponía una suerte de escape del centro de la ciudad, pero al mismo tiempo reconsideraba el tema de los suburbios de alta densidad. En este sentido el edificio presentaba un nuevo modo de vida más fuertemente colectivo que lo diferenciaba de sus precedentes ingleses.



Edificio de apartamentos en la calle Virrey del Pino (o "Los Eucaliptus"), Buenos Aires, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan: planta general y vista general.



caso de Virrey del Pino, dando a la construcción un aura enigmática, lo que debe atribuirse al nuevo sentido producido al encontrar un árbol enjaulado. El procedimiento era habitual en los surrealistas, y especialmente en Magritte, quien varias veces trabajó la presencia inesperada de un árbol o una gigantesca flor en una habitación.⁽²⁶⁾ Pero al mismo tiempo usando una forma viva como parte de la composición arquitectónica los arquitectos introducían movimiento y tiempo dentro del edificio. Ferrari era perfectamente consciente de esto y opinaba que:

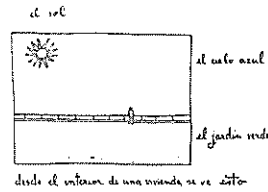
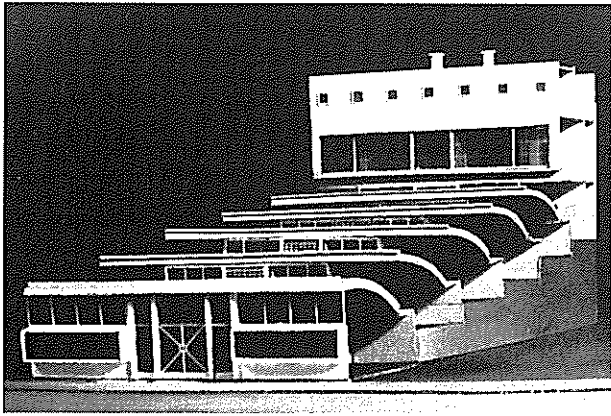
"Quizás la cualidad más importante y que debemos destacar en este edificio es la composición de su fachada; al anochecer la luz se transparenta por sus vidrios, los árboles en primer plano se agitan con el viento. Todo ello hace que se pueda decir de este edificio algo no muy común: que tiene poesía."⁽²⁷⁾

Este encuentro entre elementos estáticos y dinámicos era uno de los efectos que Alexander Calder estaba buscando, y la relación tiempo-espacio en la nueva arquitectura no era ajena a las investigaciones de Sigfried Giedion, quien incluyó al edificio en su *Una década de nueva arquitectura*.⁽²⁸⁾

7. Amancio Williams: la soledad en la multitud ⁽²⁹⁾

En 1943 Amancio Williams ideó la solución más radical del tema que nos ocupa. También él estaba preocupado por la relación de su edificio con la naturaleza, pero mientras Virrey del Pino proponía su sorprendente solución en vertical, él buscó hacer lo mismo en horizontal. En efecto, aunque en los años que siguieron Williams continuó su desarrollo hasta imaginarlo como un prototipo abstracto que llegaría a ser el elemento básico de su "ciudad que necesita la humanidad", su proyecto de "viviendas en el espacio" surgió originalmente como una respuesta "lógica" al problema que estamos tratando: la relación entre "tipo, damero y tabla rasa" o, lo que es lo mismo, entre el nuevo espacio doméstico, las leyes de la cuadrícula tradicional, y los postulados modernistas para una concepción urbana alternativa.

Las "viviendas en el espacio" constituyen una declinación elaborada, es más, una verdadera exasperación de las resoluciones en *cité* a las que nos referimos al comienzo. Mediante el mecanismo de apilamiento de unas unidades sobre otras, en ellas logra Williams multiplicar la cantidad de departamentos posibles de obtener en el lote de 14 x 43 m, acercándose a las que permitiría construirse siguiendo el modelo en altura con patios "de aire y luz" normalmente utilizado. El edificio alberga doce viviendas, dos locales comerciales en la planta baja, habitaciones de servicio en el plano superior, y depósitos y otros servicios en el subsuelo. Cada unidad cuenta con una sala de estar, un dormitorio, baño, cocina y un jardín; todos los ambientes están orientados hacia el norte. No se emplean ascensores y por debajo de la circulación central de acceso que acompaña el des-



"Viviendas en el espacio",
Amancio Williams: maqueta y
croquis del jardín en las terrazas.

nivel existente en el terreno, y aprovechando su pendiente se dirigen hacia la calle los conductos cloacales, de agua, electricidad y residuos, siendo todos inspeccionables. Cubiertas con pasto, las bóvedas de cada vivienda funcionan como jardines suspendidos y como excelente aislación térmica de los ambientes que cobijan, mientras que su forma estimula en ellos la circulación y renovación del aire.

Las "viviendas en el espacio" conforman una máquina perfecta. Pero no solo o no tanto "de vivir": más impresionante es su condición de máquinas de ver. O mejor, de no ver. La operación de Williams es doble. Por un lado acepta el lote y el damero y, como vimos, incluso sus soluciones tradicionales más triviales. Pero al mismo tiempo toda su estructura está pensada como una doble negación de la ciudad existente, un contexto al que el arquitecto desprecia. Negación en principio porque el proyecto es apenas una porción angosta de una idea imaginada en corte y de extrusión infinita: como lo demostrará en la "ciudad que necesita la humanidad", "las viviendas en el espacio" pueden albergar calles, servicios y cubrir el entero territorio con la paradoja de, simultáneamente, desaparecer de la vista. Toda la "ciudad" de Williams será al unísono máquina y terreno liberado. Pero no basta. Las viviendas actúan también como un dispositivo que mediante un elaborado artilugio hace que la ciudad existente desaparezca de manera absoluta de la percepción cotidiana. Su autor lo explica de este modo:

"El ocupante no ve desde la casa más que la franja verde de su jardín en talud y la franja azul del cielo. (...) El desnivel de 0,80 cm (con el jardín) no es un inconveniente. El jardín está más cerca de los ojos, da una sensación de mayor amplitud al utilizar el recurso de los fotógrafos que provocan una impresión de mayor tamaño acercando el ojo al suelo. El talud del jardín al elevar el horizonte impide ver desde la casa las construcciones urbanas que lo afean e intranquilizan".

Por arte de magia, las "viviendas en el espacio" convierten al mundo circundante en una ausencia, e instalan a su habitante en el centro de un cosmos vacío y luminoso, hecho de pasto, de sol y de cielo. Un cosmos sin historia y sin tiempo, sin otros hombres o mujeres, sin mal ni fealdad, como si se tratara del fugaz inicio del Primer Día, congelado hasta la eternidad.

8. Conclusiones

La Ciudad de Buenos Aires contó a partir de 1944 con un Código de Edificación que cambió en muchos aspectos la reglamentación de 1928. En 1948 una Ley Nacional promovió la modificación del Código Civil permitiendo a partir de entonces la subdivisión de las propiedades de vivienda en altura y la aparición de una nueva figura, la de los consorcios formados por los propietarios de los departamentos que integraban esos edificios. También cambiaron otras condiciones en el país, y el Estado Nacional pasó a encarar a partir de esos años políticas activas en la promoción de la construcción de viviendas. Ello dio lugar por un lado a la proliferación de pequeñas casas compactas en la periferia de las ciudades, construidas mediante créditos oficia-

26. Colocar objetos en un contexto inhabitual o incluso imposible era una técnica para crear nuevos significados, proporcionando de este modo a esos objetos una nueva luz. Ese es el tipo de efecto que podemos notar en cuadros de De Chirico, como *L'Enigme d'un depart* o *Ritorno dil figliol prodigo*. Más específicamente los surrealistas solían introducir esos objetos en marcos o cajas. Puede recordarse a modo de ejemplo el famoso *Why not Sneeze?* de Marcel Duchamp, pero también fotografías como el retrato tomado por Man Ray a Jacqueline Lamba o *The egocentrics* de Clarence John Laughlin. André Breton usó esa técnica en *Page Objet*, y Man Ray en *La Fortune*, pero fue Joseph Cornell quien la desarrolló en numerosos trabajos, como *Object or Sand Box*. El árbol era un elemento habitual en las composiciones surrealistas, y en algunos casos como el de Magritte, protagonista de sus obras de diferentes modos, desde *L'Arbre Savant* hasta *La Folie Almayer*. De manera que la combinación de cajas y árboles —como en *Les arbres dans la chambre* o *La mia camera mediterranea* de De Chirico, o *Le tombeau des Lutiers* o *Le parc de Vautour* de Magritte— no nos toma por sorpresa.

27. "Edificio Virrey del Pino 2446/50", en Archivo Jorge Ferrari Hardoy, Graduate School of Design, Harvard University.

28. Debe advertirse que la operación de Virrey del Pino configura una paradoja. Porque en realidad la jaula no encerraba o preservaba la naturaleza "natural". No hay grandes árboles autóctonos en Buenos Aires: antes de la fundación de la ciudad el sitio era en la mayor parte de su territorio un área pantanosa cubierta a lo sumo por arbustos y pastizales. Y el eucalipto no es ni siquiera un árbol argentino. De manera que Ferrari y Kurchan no estaban preservando la naturaleza sino el paisaje cultural, esto es: el trabajo humano sobre la naturaleza. Su actitud era regionalista, pero no tanto por el uso de los materiales sino por la artificialidad de su operación. Como nació la Argentina fue producto de un proyecto, esto es de un acto moderno. Nada mejor que el eucalipto importado para representar esa artificialidad. En este sentido el árbol no es un símbolo de la naturaleza sino un símbolo de la historia.

les, y por otro a la construcción de conjuntos de dimensiones crecientes en grandes terrenos localizados también en las periferias. Todos esos fenómenos combinados hicieron que el ciclo que hemos estado analizando se cerrara.

Luego de haber proclamado a la sociedad la necesidad de liquidar toda normativa estética heredada del pasado y de responder "simplemente" a los requerimientos funcionales, los arquitectos modernistas no contaban con demasiados elementos para resistir el embate de quienes ahora construían los nuevos edificios de "propiedad horizontal" sin otro objetivo que la especulación mas desenfadada. Como consecuencia de un largo proceso ideológico de creciente repudio³⁰⁾ y de la propagandización *urbi et orbi* de los beneficios de una bastarda traducción de las ideas de la *Carta de Atenas*, también el damero había caído en absoluto descrédito durante los años 40 y 50. De modo que sobre las construcciones de vivienda en altura no se escucharon desde entonces sino lamentos y repudios.

Figuras notables denunciaban: "no se valoriza al diseñador capaz, y el propietario capitalista no discierne (en general no está capacitado para ello) sobre los valores formales, estéticos, visuales y constructivos de la obra que encomienda".³¹⁾ Y ante una encuesta que preguntaba "¿A qué atribuye usted la crisis del utilitarismo porque atraviesa hoy la arquitectura de Buenos Aires (...)" la respuesta de Alberto Prebisch, un protagonista de primera línea de la renovación modernista en los 20, era: "el afán de lucro que domina a (...) los hacedores de esas banalidades superpuestas que se llaman propiedad horizontal".³²⁾ O Acosta: "(La vivienda) se erige para la venta. (Su función de habitación retrocede a un segundo plano). Ya no importa que esté mal construida, con materiales de calidad inferior: una vez vendida no existe responsabilidad alguna del inversor (...) No es un hecho arquitectónico".³³⁾

En este nuevo contexto, la mayoría de las obras que hemos mencionado fueron integrando la lista de las consideradas buenas manifestaciones de la arquitectura en la Argentina, pero las más de las veces de manera aislada, y valoradas desde un punto de vista estilístico. A la luz del prejuicio contra la "propiedad horizontal" no constituían, en tanto tipos, ni siquiera un objeto digno de análisis. Sin embargo, al estudiarlas como conjunto puede observarse que constituyen las piezas de una unidad, y que es como partes de esa unidad que adquieren su verdadero valor y pueden configurar un aporte al debate sobre las transformaciones de la arquitectura doméstica como consecuencias de la modernización.

No hay dudas de que las "viviendas en el espacio" de Amancio Williams son su expresión más elevada. Pero esa expresión debe leerse como producto de una larga reflexión colectiva y de una experimentación a gran escala que pudo llevarse a cabo porque era parte de la constitución de una de las más densas metrópolis de la primera mitad de este siglo. Densa por sus dimensiones materiales, demográficas y económicas, pero también por su cosmopolitismo, o lo que es lo mismo, por su capacidad de abordar problemas específicos, locales, –la articulación tipo-damero-tabla rasa– empleando desprejuiciadamente las mejores herramientas de pensamiento elaboradas por los hombres de su tiempo.

29. La obra de Amancio Williams ha sido publicada y comentada en numerosas oportunidades. Las presentaciones más importantes son: Raúl González Capdevila, *Amancio Williams*, Buenos Aires, 1955; Jorge Silvetti (ed.), *Amancio Williams*, Cambridge, 1987; y *Amancio Williams*, Buenos Aires, 1990, (ed. de sus hijos).

30. La cuadrícula comienza a ser repudiada por los intelectuales en la segunda mitad del siglo XIX, como expresión del "oscurantista" urbanismo español. Pero ese repudio se extiende y cambia de signo sucesivas veces en las décadas que siguen y a lo largo del siglo XX. Ver Adrian Gorelik, *La grilla...*, op. cit.

31. Carlos Méndez Mosquera, "Arquitectura", en *Argentina 1930-1960*, Buenos Aires, 1960.

32. En número especial de *SUR* (*Examen de conciencia a 150 años de la Revolución*), Buenos Aires, 1960.

33. *Ibid.*

Vivienda colectiva y urbanismo bajo la doctrina de la modernidad: el caso de la Ciudad de México entre 1929 y 1964

La ciudad de los generales

Conviene hacer una breve referencia al modelo de habitación colectiva propia de la etapa pre-revolucionaria,¹⁾ y en particular a la destinada a los obreros, toda vez que esta tipología fue la que ensayaron primero los arquitectos de la vanguardia mexicana. El auge industrial que se tuvo en los últimos veinte años del Porfiriato promovió la construcción de centros fabriles dentro de la propia Ciudad de México. Arquitectura industrial de magnífica calidad que no dejó de tomar en cuenta la habitación para cierto sector de sus empleados: construidas próximas a las fábricas, las viviendas se integraron a los esquemas urbanos existentes, saturando los predios y utilizando las tradicionales soluciones de doble crujía con patio central, dos niveles de altura y orientando la atención del diseño en el tratamiento de las fachadas. La gran calidad ornamental de muchos de estos edificios coincidió con el eclecticismo prevaleciente y en este sentido habría que apuntar algo que me parece importante: el tratamiento plástico de la arquitectura no denotó en esta época la diferenciación social de sus habitantes. La buena arquitectura en el México del Porfiriato alojaba lo mismo a fábricas y familias de escasos recursos económicos que a escuelas y edificios gubernamentales. Un buen ejemplo de esta tipología es el edificio La Mascota, construido en 1912 por la fábrica de cigarros El Buen Tono, dos años después de haberse iniciado la Revolución.

El programa de gobierno de los presidentes de la Revolución fue paradójico. En lo social, se trataba de reivindicar a las clases populares con educación y salud (la vivienda llegaría después), mientras que en lo económico se instauró un modelo capitalista que sin contravenir a la soberanía nacional, impulsó los negocios privados y la inversión de capitales externos con la idea de la derrama de beneficios en cascada. He dicho que la atención a la carencia de vivienda popular vino después porque la expansión de la Ciudad de México que los presidentes de los años 20 contemplaron en sus proyectos consistió en la promoción de fraccionamientos habitacionales, con loteos mucho más pequeños que los acostumbrados en la época porfiriana y cuyos principales compradores fueron los integrantes de la clase media urbana: burócratas, comerciantes y profesionales, quienes apoyados por financiamientos hipotecarios construyeron las viviendas unifamiliares de esta década y la subsecuente, mientras el gobierno de la ciudad se encargaba de la infraestructura (calles, drenajes, electrificación) y del equipamiento urbano (parques y jardines). Estos proyectos urbanos en general sólo contemplaron la subdivisión de las parcelas, la ubicación de un parque central como núcleo de esparcimiento, correspondiendo los trazados de las calles a la lógica del damero tradicional. No puede hablarse de zonificación predeterminada para escuelas, mercados o centros sociales, privando en general la libertad para el diseño arquitectónico dentro del predio. Por esta razón, podían hacerse viviendas unifamiliares, lo mismo que edificios de tres y en algunos casos de cuatro niveles. Hubo segregación social en función del costo de la tierra de acuerdo a la intención del fraccionador, de tal suerte que sectores como Chapultepec Heights (Lomas de Chapultepec) nació como colonia para nuevos ricos, mientras que la colonia Hipódromo-Condesa, para la clase media. En la actualidad ambas mantienen esta misma cualidad.

1. La etapa prerevolucionaria a que se refiere este ensayo debe ser considerada como la del periodo presidencial del General Porfirio Díaz, iniciado en 1880 y concluido el 20 de noviembre de 1910, fecha de inicio de la Revolución Mexicana.

A esta etapa de creación de negocios inmobiliarios e incremento en la edificación, contribuyó el auge de la actividad industrial en dos sectores directamente vinculados con la construcción: la industria del hierro y, especialmente, la de la producción cementera, que lanzó una importante campaña publicitaria,⁽²⁾ invitando a los arquitectos e ingenieros a usar cemento en sus construcciones, asegurándoles que en una suerte de relación inmediata el empleo de este material garantizaría la producción de arquitectura moderna. Además, los órganos publicitarios de las fábricas de cemento se ocuparon de presentar imágenes de arquitectura europea (más que norteamericana) como ejemplos de lo que ellos juzgaban como arquitectura vanguardista.

Establecidos estos antecedentes, tanto de la situación financiera relativa al negocio de la construcción como del inicio de la difusión de imágenes e información escrita sobre la vanguardia europea, la relación de acontecimientos que presentaré para dibujar la imagen de la modernidad arquitectónica mexicana queda circunscrita a tres temas que abarcan el espacio de tiempo propuesto para este análisis: en primer lugar, será el caso de la "primera generación de funcionalistas radicales"; en segundo, el fenómeno del bloque plurifamiliar, para concluir con la Ciudad Independencia, que es uno de los ejemplos más célebres dentro del género.

Los funcionalistas radicales de la década de los 20

La circulación en México de las ideas e imágenes de la arquitectura moderna europea se inició en el primer lustro de los 20, periodo realmente temprano respecto al contexto latinoamericano y coincidente con la etapa de la arquitectura blanca europea. En 1924 ya estaba en México el libro *Vers une architecture*, y algunos arquitectos tenían acceso a la revista alemana *Modern Bauformen*.

El primer artículo registrado de una casa de Le Corbusier se publicó en el periódico *Excelsior*, el 15 de julio de 1926; sin embargo, la ola en favor del neocolonial y el decó (llamado en México Estilo Moderno) fue a tal grado avasalladora que limitó la experimentación con la vanguardia europea. Fueron dos jóvenes estudiantes de arquitectura, Juan O'Gorman y Juan Legarreta, los que primero abrazaron la nueva propuesta europea, y quienes a partir de la siguiente década hicieron los primeros edificios paradigmáticos siguiendo los postulados de racionalismo francés y alemán. A ellos nos referiremos como los "funcionalistas radicales" porque fueron no sólo los impulsores de este nuevo credo sino los que construyeron la estructura teórica que soportó durante diez años las acciones arquitectónicas de esta "otra" modernidad mexicana.

Como bien dice Ramón Vargas Salguero,⁽³⁾ es de justicia considerar la presencia trascendental de Narciso Bassols⁽⁴⁾ en la formulación de lo que en México dio en llamarse la "arquitectura funcional", traducción local del racionalismo europeo. Bassols, siendo ministro de Educación Pública, encargó a O'Gorman la ejecución de un programa de construcción de escuelas en la Ciudad de México; el ministro, de manera clara y objetiva, expresó en 1932 y en relación a las escuelas que se construían bajo su mandato su definición de la arquitectura funcionalista: "Lugares en los que no se desperdicia ni un metro de terreno, ni el valor de un peso, ni un rayo de sol..."⁽⁵⁾ En estricto sentido, no puede hablarse de un grupo de funcionalistas. En este año, por iniciativa de O'Gorman y con el apoyo del ministro Bassols, se fundó la Escuela Superior de Construcción como instancia académica contestataria de la Escuela de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes.

Ejerciendo libremente la profesión aun antes de titularse, O'Gorman y Legarreta coincidieron en algunos aspectos teóricos y de desempeño profesional. En 1925, O'Gorman tenía veinte años de edad y Legarreta veintitres; los dos abandonaron temporalmente sus estudios de arquitectura en un evidente rechazo al espíritu academicista de la enseñanza; ambos abrazaron la causa social de la reivindicación proletaria, rechazando la cualidad estética de la arquitectura; es más, en sus proyectos ésta no fue más que un instrumento para que de una manera eficiente y económica se resolviera el déficit habitacional de los sectores populares de México. O'Gorman inventó el término de *ingeniería de edificios*, en sustitución de la arquitectura como obra de arte. Los dos fueron extraordinarios proyectistas, con inventiva y gran capacidad analítica; ambos también terminaron sus días mediante el suicidio.⁽⁶⁾

2. La revista *Cemento*, que inició su publicación en 1925, fue el órgano más activo dedicado a la promoción del uso del hormigón. Ver Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana*, 1ª Edición, UNAM, México, 1990. En particular el capítulo II: "El concreto armado: la técnica constructiva del siglo".

3. Ramón Vargas Salguero, "Las reivindicaciones históricas en el funcionamiento socialista" *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX 1900-1980*, INBA, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, n.ºs. 20 y 21, México, 1982.

4. Narciso Bassols, intelectual y político mexicano. Creyente de la ideología socialista. Ocupó entre otros cargos el de Secretario de Educación Pública en 1931 y Secretario de Gobernación en 1934.

5. Ramón Vargas Salguero, op. cit., p. 105.

6. Información verbal del arquitecto Vicente Mendiola, 6 de septiembre, 1984.

Las diferencias entre los dos son también importantes: O’Gorman siguió la escuela teórica de Le Corbusier y la metodología proyectual del constructivismo soviético, mientras que Legarreta estudió a los alemanes. O’Gorman construyó viviendas aisladas y generalmente para intelectuales progresistas, en tanto que Legarreta se volcó en favor de la vivienda para la población de bajos recursos en conjuntos urbanos. O’Gorman expresó su teoría en múltiples conferencias y escritos, de Legarreta sólo conocemos un artículo laudatorio⁷⁾ sobre el programa de escuelas de O’Gorman y un escrito lacónico, de apenas diez líneas, que concluye con la frase: "Estetas y retóricos –ojalá mueran todos– harán después sus discusiones".⁸⁾

Juan O’Gorman

Hay que citar al menos tres circunstancias capitales que tuvieron que ver con la formación profesional de O’Gorman: la lectura en 1924 de *Vers une architecture*, la experiencia en ese mismo año de haber decorado tres pulquerías⁹⁾ en la Ciudad de México, empleando una paleta cromática estridente y con escenas relativas al ámbito popular de los barrios bajos de la capital, y en tercer lugar su relación intelectual tanto con Diego Rivera como con Narciso Bassols, lo que lo llevó a consolidar su idea del socialismo. El conocimiento del pensamiento de Le Corbusier le condujo a formular una doctrina arquitectónica *sui generis* que eliminó la calidad artística de la arquitectura, resaltando y sobrevalorando la funcionalidad, la economía y la técnica en favor de una tipología edilicia acorde al déficit de espacios con vocación social. En 1929 construyó su primera casa funcionalista,¹⁰⁾ de la que después dijo: "Tenía la necesidad urgente de hacer una casa que fuera *ingeniería más que arquitectura* que, como decía Le Corbusier, fuera una máquina para habitar, y así lo hice".¹¹⁾

Ingeniería, máquina y economía se convirtieron en la fórmula con la cual O’Gorman se lanzó a la cruzada de construir el entorno del hombre nuevo, nacido en la Revolución Mexicana. En 1931 terminó la construcción de la casa-estudio para el pintor Diego Rivera, situación que contribuyó a la conmoción que la presencia de Juan O’Gorman, al frente del programa de construcción de escuelas de la Secretaría de Educación Pública ya había creado dentro del gremio.

En 1933 se celebró un ciclo de conferencias convocado por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, con el único propósito de determinar si el funcionalismo era o no arquitectura. La ponencia de O’Gorman fue fundamental ya que en ella estableció claramente su posición frente al pro-

7. *El Arquitecto*, II etapa, vol. II, nº 5, enero 1º, 1933, pp.1-11.

8. Ciclo de conferencias en la sociedad de arquitectos mexicanos, publicación de la propia sociedad, 1933.

9. Pulquería: se trata de un expendio en el cual se vende y consume pulque, bebida alcohólica de origen prehispánico. Las pulquerías tienen una presencia muy importante en la tradición popular urbana mexicana.

10. El inmueble con modificaciones sigue en pie en la calle de Palmas nº 81, San Ángel Inn, Ciudad de México.

11. Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman arquitecto y pintor*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1ª edición, México, 1982, p. 260, p. 27. La cursiva es mía.



Casa-estudio de Diego Rivera,
1931, Juan O’Gorman.
Foto, 1997.

blema. En primer lugar, abordó el tema de las necesidades del hombre respecto de su habitación: las espirituales, que son subjetivas y prescindibles, y las esenciales, de carácter objetivo y que, como tal, "son para todos los hombres valores conocidos, exactos y precisos". Hizo después la crítica del "anuncio" y de la "vanidad", términos de los que se valió para rechazar la falsa necesidad que los arquitectos académicos habían defendido a fin de justificar la incorporación de elementos ornamentales. Finalmente, ofreció su propia definición del "deber ser" de la arquitectura que se necesitaba en el México de la Revolución: "la llamaremos *arquitectura técnica*, con el objeto de definirla mejor; entiendo claramente que su finalidad es la de ser útil al hombre de una manera directa y precisa (...) el técnico (será) útil a la mayoría y el académico útil a la minoría".¹²

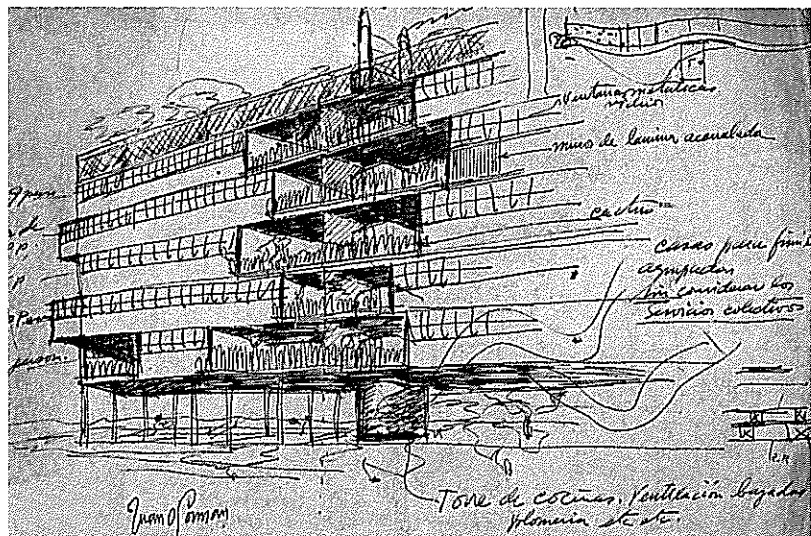
Ida Rodríguez Prampolini, en su análisis sobre la obra de O'Gorman,¹³ deja claras dos circunstancias fundamentales para entender la obra de este radical. Por un lado, dice que a diferencia de José Villagrán García,¹⁴ O'Gorman no intentó "salvar a la arquitectura como medio expresivo",¹⁵ al contrario, para él está liquidada, y lo único que debe rescatarse es su calidad utilitaria, que con el solo apoyo de la técnica contribuirá a mejorar la calidad de vida de la sociedad. "Sin embargo –continúa Rodríguez Prampolini– los principios técnicos adoptados (por O'Gorman) están seleccionados dentro de una (amplia) gama de posibilidades (...) que aplicadas por un hombre sensible y talentoso resultan *bellas a su pesar*".¹⁶ En este sentido, quizá uno de los ejemplos más ricos para entender esta apreciación, con la cual coincido plenamente, es el de la casa-estudio del pintor Diego Rivera, y la estructura anexa que con las mismas funciones construyó para Frida Kahlo.

El conjunto trasciende con mucho al juicio simplista que pretendiera ver en él solamente la cita a recursos corbusianos, como los *pilotis* y la ventanería independiente de la estructura. Están presentes, además de Le Corbusier, el ensamblaje al modo del constructivismo soviético, y el propio Juan O'Gorman definiendo espacios (sobre todo en la casa de Diego) que no

obedecen ni a la homogeneización de la planta libre ni tampoco a la alineación tradicional del *beaux arts*. Cada uno de los espacios –integrados o segregados– posee forma y calidad ambiental distintas de acuerdo a la actividad que en él se desarrollaría. La lógica de las posiciones deriva de la orientación, del modo de vida peculiar del pintor y de la jerarquía que ese modelo de vida daría a las actividades del usuario. La casa de Diego Rivera se vuelve plásticamente excepcional por dos situaciones: por la novedad que deviene de rechazar lo convencional, como el que la fachada externa que da a la calle, y que en un esquema tradicional debería contener los símbolos estéticos del estilo, se encuentre –en este caso– prácticamente cerrada como consecuencia de alojar los espacios íntimos; otra circunstancia son los gestos plásticos llenos de potencia estética –a pesar suyo, como dice Ida Rodríguez– que aparecen en todo el edificio. Baste sólo citar el helicoides de hormigón que conduce a la galería, la cubierta dentada del taller y, por supuesto, la cromática provocativa y original que sin lugar a dudas proviene de la tradición popular mexicana, más que de una posible citación europea del tipo de De Stijl o de cualquier otro movimiento de vanguardia.

De 1929 hay un proyecto de conjunto de viviendas diseñado por O'Gorman del cual poseo escasa información; desconozco incluso quien fue la organización que encargó el proyecto. Llama la atención tanto lo temprano de la ejecución como la novedad en la configuración del espacio de las viviendas. A partir de un esquema de dos niveles con escalera en un costado se presenta la idea del espacio polivalente al modo en que Legarreta lo propuso en 1933. Los bloques que contienen

Anteproyecto de edificio multifamiliar, 1934, Juan O'Gorman.



12. Ciclo de Conferencias ..., op. cit. La cursiva es mía.

13. Ida Rodríguez Prampolini, op. cit.

14. José Villagrán García, arquitecto mexicano. En 1924 comenzó a impartir la cátedra de Teoría de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes. Durante muchos años fue considerado el padre de la arquitectura moderna mexicana. Ver Enrique X. de Anda Alanís, op.cit., p. 165.

15. Ida Rodríguez Prampolini, op. cit., p. 35.

16. Ibid., p. 45. La cursiva es mía.

las viviendas ofrecen una dinámica de penetraciones que, al parecer, son los patios de servicio de las viviendas, con lo cual se provoca una movilidad virtual de fachadas. Esta misma intención de movilidad virtual volverá a aparecer en el anteproyecto datado en 1934, y del cual sólo se sabe –por la referencia que da Ida Rodríguez¹⁷⁾ que se trata de "habitaciones colectivas para obreros en la Ciudad de México". En la misma fuente bibliográfica, la autora consigna la imagen de otro anteproyecto cuyas cualidades de diseño son distintas al anterior, pese a que la autora los identifica como el mismo edificio. Lo que es importante destacar de ambos croquis es que O'Gorman estaba en 1934 pensando en la idea del bloque departamental como respuesta a la demanda de vivienda; esta posibilidad de proyecto nunca llegó a materializarse en ninguna de sus obras. Creo que los dos anteproyectos, pese a lo escaso de la información, merecen un comentario adicional en la medida en que constituyen una referencia de la idea que O'Gorman tenía de ciudad moderna, siguiendo las propuestas europeas de vanguardia. Pero lo que me parece más importante es la presencia de aportaciones formales que resultan anticipaciones de lo que en México se producirá años después, e incluso, y a reserva de ahondar en el análisis de los casos, también en Europa misma. Con esto me refiero particularmente al rechazo de la monotonía mediante la introducción de contrapuntos de vacío sobre el núcleo cerrado, al equilibrio entre las verticales señaladas por algunos ejes estructurales, y las horizontales de las platabandas de cada nivel. Las anotaciones que aparecen, sobre todo en el segundo croquis, nos permiten advertir que el arquitecto pensaba tanto que la jardinería elevada se resolvería a base de cactáceas,¹⁸⁾ como en incorporar materiales de origen e imagen industrial: placas de lámina acanalada, mallas metálicas y las típicas cubiertas dentadas.

Juan Legarreta

Legarreta representa el caso de un individuo que asumió como la razón de su vida la redención de los pobres a través de la vivienda digna y sana. Talentoso tanto en la concepción del espacio como en la configuración de los alzados externos, Legarreta fue también el intransigente que se negó a dialogar con aquellos que mantenían a la tradición académica, toda vez que estaba convencido de su mesianismo arquitectónico. No descarto el hecho de que el accidente que lo dejó inválido en 1924 haya contribuido en alguna medida a ver el mundo como un adversario permanente, encontrando en la arquitectura pobre, hecha para los pobres, y en un país pobre, una posibilidad de sosiego a su hostilidad.

Legarreta tuvo apenas oportunidad de ejercer la arquitectura durante cinco años. Su muerte prematura a los treinta y dos años de edad cortó lo que era el inicio de sus primeros experimentos urbanos. Si bien hizo algunos diseños para edificios y monumentos públicos, realmente el tema que lo apasionó y en donde dejó sus mejores prendas fue el de la vivienda mínima para población de escasos recursos. Abjuró también de la estética y creyó, junto con los vanguardistas europeos, que tanto la seriación como la industrialización de la tecnología constructiva eran las respuestas más efectivas que se podían ofrecer ante la falta de viviendas para la población mexicana. La utilidad social de la arquitectura, y la economía espacial para lograr el ahorro en la inversión –sin olvidar la higiene y el confort– constituyeron el credo que lo llevó a tratar de aprovechar las experiencias del racionalismo alemán, aunado a su deseo de conservar algunos aspectos tradicionales del amueblado y decoración de la casa rural mexicana. Con todo ello formuló una doctrina de *cómo debería ser la forma de vida de la familia mexicana*, llegando incluso al extremo de impedir la variación en la posición del mobiliario al proponer basamentos de concreto sobre los cuales habrían de posarse los colchones para dormir. Este caso en particular nos pone frente a un representante típico del racionalismo arquitectónico del siglo XX.

Su primera experiencia en vivienda la construyó en 1931, dentro de un terreno familiar donde ubicó una casa dúplex en dos niveles, proyecto que más tarde presentaría como su tesis profesional con el título de *Vivienda obrera*. Aquí aparecerán los dos temas más importantes que después usó en su obra subsecuente: la concepción de un espacio único con segmentos perimetrales como

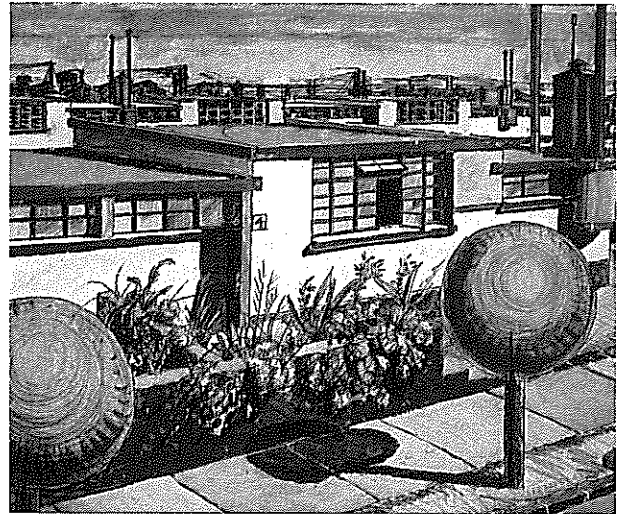
17. *Ibid.*, fotos 59 y 60.

18. El cactus en particular fue tomado mucho tiempo como símbolo del paisaje natural mexicano. Juan O'Gorman delimitó el terreno de la casa que hizo para Diego Rivera con una cerca de cactus.

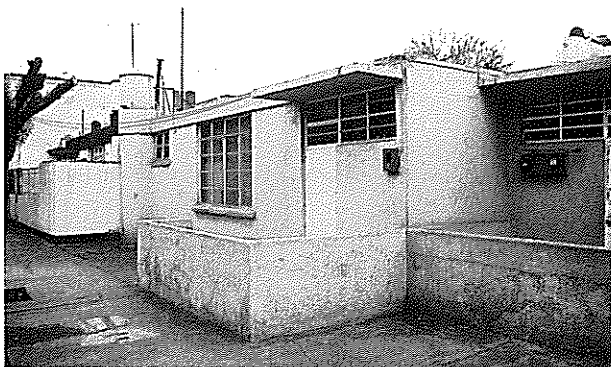
ámbitos de la intimidad, y la composición de la fachada a base de un equilibrio logrado con ventanas de diferentes medidas, siempre en perfecto balance.⁽¹⁹⁾ Una gran oportunidad se presentó en 1932, cuando la promotora particular Muestrario de la Construcción Moderna convocó a los arquitectos a participar en un concurso de diseño para proyectar el prototipo de la vivienda para una familia obrera. La convocatoria pedía dar respuesta a tres puntos fundamentales: investigar las necesidades mínimas por persona, proponer un modelo de vivienda ideal para una familia de escasos recursos y, a partir de esto, establecer la técnica constructiva y los materiales ideales para su edificación. El primer premio se adjudicó al proyecto de Juan Legarreta, en sociedad con Justino Fernández, el segundo lugar al de Enrique Yáñez, y el tercero se compartió entre los arquitectos Carlos Tarditi y Augusto Pérez Palacios. Tras haber visto los proyectos expuestos, Aarón Sáenz, a la sazón jefe del Gobierno de la Ciudad de México, promovió junto con las empresas del ramo la construcción del proyecto ganador.

De los cuatro proyectos presentados en el concurso, el de Enrique Yáñez destaca por su originalidad. Es el único que contempla un espacio en dos niveles, alojando en el superior la zona de dormitorios y dejando el área central de la casa con una doble altura. Los otros tres proyectos parten de la misma premisa al considerar la casa con un solo nivel y la estancia central con las dependencias íntimas en su perímetro. El proyecto de Legarreta y Fernández se desarrolló en una superficie de 54 m² y sigue en esencia la organización del prototipo construido dos años antes por el propio Legarreta. En el alzado se señala la diferenciación de espacios mediante la forma de la ventanería, jerarquizándose el área de estancia con una ligera variación de altura. Cuatro muros paralelos de mampostería hacen la estructura de soporte para la cubierta plana. El prototipo despertó tal entusiasmo entre las autoridades de la ciudad que se contrató a Legarreta para que proyectara un conjunto de ciento ocho viviendas en una porción de terreno próxima a la zona industrial de la ciudad.⁽²⁰⁾

El segundo y último conjunto que construyó Legarreta es el que se llamó Unidad Plutarco Elías Calles, iniciado en 1933, que ya no alcanzó a ver terminado. Para este caso y con las experiencias anteriores, el arquitecto modeló tres variantes de vivienda, utilizando los recursos propuestos por sus colegas en el concurso de 1932. Varias razones hacen interesante la solución presentada tanto para las viviendas como para el conjunto urbano; sobre los modelos habitacionales vale decir que las diferencias entre ellos se justifican por las variantes de uso adicional al de una sola habitación que el arquitecto propuso. El más interesante de estos proyectos corresponde a una adaptación del esquema de "taza y plato"⁽²¹⁾ propuesto por Yáñez, lo que dio lugar a un modelo de casa que permitía, como se hacía en la etapa colonial y hasta el siglo XIX, la instalación de un taller artesanal en la planta baja, con la vivienda en el segundo nivel a modo de *mezzanine*. Otra variante es



Proyecto de vivienda ganador en el "Concurso de la casa obrera mínima de México", 1932, Juan Legarreta y Justino Fernández.



Vivienda de un solo nivel, en el conjunto Plutarco E. Calles, 1933.

19. Ver Enrique X. de Anda Alanís, op. cit. Foto 1, cap. IV.

20. El desarrollo habitacional quedó registrado como Conjunto Balbuena, en atención al nombre de la zona donde se construyó.

21. El esquema de "taza y plato" (*mezzanine*) fue usado en la planta baja de algunos edificios del periodo colonial, como accesorias que eran rentadas a comerciantes y artesanos.

la que se proyectó para las esquinas de las manzanas: ocupa dos niveles y abre su planta baja para el alojamiento de un local comercial. El tercer tipo es el más sencillo y corresponde con algunos pequeños ajustes al diseño Legarreta-Fernández.

Desde el punto de vista urbano, la organización propuesta por Legarreta rompió en este conjunto con la monotonía del trazado lineal de calles paralelas y el espacio comunitario central. En este caso, la alternancia de alturas y los remetimientos de fachadas, así como el aprovechamiento de los cortes diagonales del predio para alojar viviendas en sentido escalonado, dieron lugar a una movilidad de planos que además de enriquecer el paisaje urbano lo emparentó con el polimorfismo del barrio tradicional.

Pese a las críticas contemporáneas y posteriores que ha tenido este conjunto, no se puede negar la originalidad de las propuestas, sobre todo porque en efecto partían de descartar un formato tradicional de ocupación de la vivienda, proponiendo una reorganización de ámbitos internos, y la jerarquización del espacio sin tomar en cuenta peculiaridades de estilo que por tradición habían constituido el lenguaje simbólico de las fachadas. Finalmente, y al igual que en el caso de O'Gorman, las soluciones de los proyectos de Legarreta dieron como resultado formas estéticas "a pesar suyo".

Los bloques multifamiliares

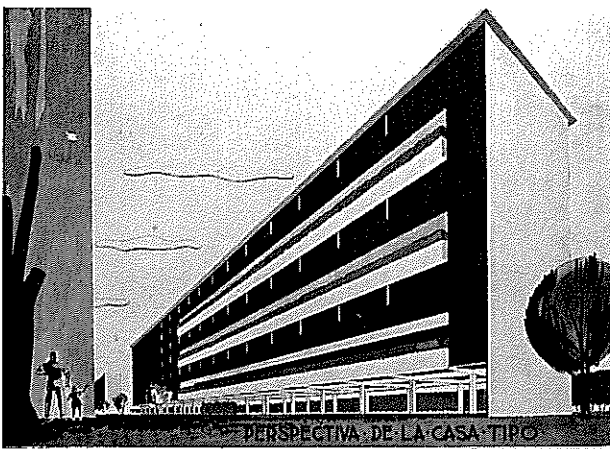
El tema del bloque de alta concentración poblacional aparece en nuestro país a finales de los años 30. La Ciudad de México creció y lo sigue haciendo hoy en día en sentido horizontal; el bajo costo y la disponibilidad del terreno en la ciudad de los 20 y los 30, aunado a la mercantilización de las obras de infraestructura urbana, que en los capítulos de pavimentación de calles y entubamiento de aguas consolidó a una industria de la construcción que no necesitaba de alta tecnología, fueron dos razones para no explorar las sugerencias que los CIAM presentaron en el periodo de los 30.

La propuesta del bloque habitacional y la planificación regional con el esquema racionalizador del terreno, la economía y el esfuerzo, apareció por primera vez en agosto de 1938. Su auge se inició diez años después, y tendrá su máxima expresión en 1964, aunque hubo obras anteriores que desde 1960²² lo pusieron en cuestión, presentando alternativas que al paso del tiempo, demostraron ofrecer mejor calidad de vida. Para exponer el caso del bloque he seleccionado cuatro ejemplos: el proyecto para la Ciudad Obrera de doscientos mil habitantes, fechado en 1938;

el Centro Urbano Presidente Alemán para tres mil quinientas personas construido entre 1947 y 1949, la Ciudad Independencia, de 1960, y Ciudad Tlatelolco con alojamiento para ochenta mil usuarios, inaugurada en 1964. Los cuatro casos representan el ascenso y posterior agotamiento de las posibilidades de confort de esta propuesta de la modernidad.

El primer caso, el de la Ciudad Obrera de la Ciudad de México,

fue presentado en una ponencia durante el XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación celebrado en la Ciudad de México en agosto de 1938. Sus autores fueron Alberto T. Arai –filósofo del grupo–, Raúl Cacho, Enrique Guerrero y Balbino Hernández, jóvenes arquitectos cuyas edades fluctuaban entre los 24 y 26 años, y que son considerados como la "segunda generación de arquitectos radicales". El proyecto que ilustró la ponencia



Anteproyecto para Ciudad obrera de la Ciudad de México, Unión de Arquitectos Socialistas, 1938.

Centro urbano Presidente Alemán, Mario Pani y Asociados, 1949.



22. La Ciudad Independencia, inaugurada en 1960.

tuvo el propósito de demostrar los alcances de lo que ellos llamaron la Doctrina Socialista de la Arquitectura. A este cuarteto pronto se incorporaron otros jóvenes, que profesaban las mismas inquietudes sociales, y con quienes se integró la Unión de Arquitectos Socialistas, una organización que se mantuvo vigente apenas dos años y cuyo sustento teórico-arquitectónico rebasó por su radicalismo al funcionalismo de O'Gorman y Legarreta.

La pluma de Arai y la convicción socialista del grupo dieron lugar a una comprensión de la arquitectura que asumía los principios del radicalismo funcionalista, resumidos en la exaltación de la técnica constructiva, el desdén por la estética, y el dogma de la utilidad como única solución para resolver el problema de alojamiento que se presentaba en la sociedad mexicana, cuyos índices de crecimiento se mantenían en ascenso. La Doctrina Socialista de la Arquitectura se constituyó con dos elementos: el socialismo como ideal de organización colectiva, y los sistemas constructivos necesarios para dar forma al proyecto socialista en materia de habitación. Estos arquitectos llevaron a la arquitectura a una definición límite dentro del pragmatismo teórico: "(la arquitectura) es (...) un objeto utilitario que sirve para cobijar al hombre (...) por medio de la distribución conveniente de los espacios habitables contenidos en una membrana material suficientemente rígida".²³⁾

El proyecto de la ciudad obrera estuvo influido por la planificación soviética, por la morfología prismática impuesta por los alemanes de los 20, y por el utopismo del siglo XIX. Mediante una operación aritmética supusieron que en la Ciudad de México vivían doscientas mil personas en condiciones precarias; seleccionaron un predio al norponiente de la ciudad, próximo a las áreas fabriles, aplicaron un sencillo sistema de parcelamiento, de tal suerte que diera cabida a los bloques de tres pisos que alojarían a los dormitorios. La vida se regularía de acuerdo a nuevos intereses colectivos, y los habitantes de esta ciudad ideal, convencidos del socialismo, dejarían fuera de ella la forma de vida tradicional de la familia mexicana, aceptando que las mujeres se dedicarían a las tareas agrícolas, y rompiendo la célula familiar, toda vez que los hijos, desde los tres años, pasarían a los dormitorios colectivos, así como colectivos serían también los comedores y las regaderas. El volumen que presentaron como prototipo del bloque se desplanta sobre *pilotis*, se organiza con una planta de proporción rectangular, y las fachadas presentan ventanería lineal, siguiendo el sentido horizontal de los volúmenes.

El nacimiento de los multifamiliares

Mario Pani fue el primer arquitecto que en México materializó la idea del bloque de habitación colectiva dentro de la supermanzana. Aunado al conocimiento que con toda oportunidad tuvo tanto de los conceptos contenidos en la *Carta de Atenas* como de los proyectos de Le Corbusier para el bloque de alta densidad poblacional, Pani aprovechó la oportunidad de sus vínculos socio-políticos y la coyuntura que precisamente, a mediados de los 40, hizo suponer a los administradores gubernamentales, que la construcción de viviendas unifamiliares no sería garantía de solución al déficit habitacional en un mediano plazo.

En el año de 1947, el gobierno federal pretendió construir doscientas casas para burócratas en un terreno de 34.000 m² al sur de la Ciudad de México. Mario Pani aprovechó la oportunidad para ofrecer una fórmula urbana que permitiría aumentar la densidad poblacional a mil habitantes por hectárea, dotar al terreno de áreas verdes, disminuir costos de edificación y ofrecer en mil departamentos tres alternativas de organización del espacio interno, con el propósito de atender a distintos núcleos familiares dependiendo del número de sus integrantes. La propuesta fue aceptada y el proyecto de Pani, que a partir de ese momento creó el prototipo del multifamiliar, se construyó íntegro de acuerdo a sus especificaciones. Sus trece edificios habitacionales, más dos que contuvieron la guardería infantil, administración y los servicios de apoyo urbano,²⁴⁾ veinticuatro se desplantaron sobre el 20% del gran lote cuadrangular; los mil ochenta departamentos alojaron a tres mil quinientos habitantes. Se combinaron dos tipos de edificios, los altos con cuatro pisos que dan acceso a departamentos de dos niveles cada uno, y los bajos de tres niveles, con departa-

23. *Arquitectura y decoración*, n° 11, septiembre 1938, pp. 202-214.

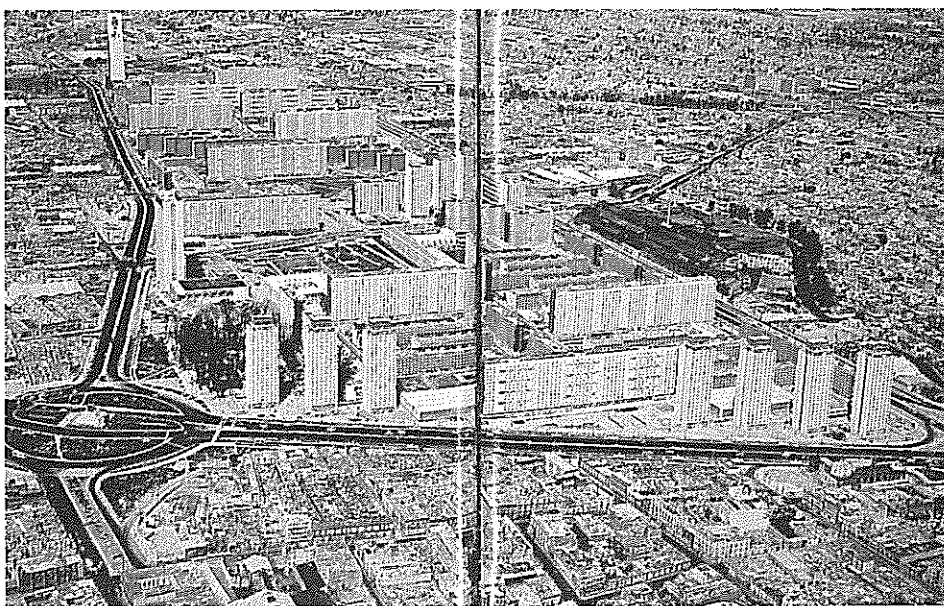
24. Correo, telégrafo y clínica de salud.

mentos en una sola planta. Las plantas bajas de los bloques altos contienen pasillos de circulación y locales para el pequeño comercio, que debería atender a las primeras necesidades de los ocupantes del conjunto. Una alberca, canchas de *basketball* y juegos infantiles en los jardines completan el cuadro del equipamiento urbano básico para permitir la operación del concepto de la supermanzana.

La influencia de Le Corbusier se advierte sobre todo en la versatilidad espacial de los departamentos de dos niveles y en el concepto urbano de la planta baja sobre *pilotis* para permitir la permeabilidad de la jardinería. Sin embargo, creo que habría que destacar por lo menos dos puntos, que siendo aspectos distintivos del conjunto son mucho más importantes que la relación de semejanzas con los paradigmas europeos. El primero tiene que ver con la regionalización de materiales y texturas externas (hormigón armado y ladrillo de barro) que, contradiciendo por su condición artesanal al mandato de industrialización, le dio al conjunto tanto una cromática particular como la posibilidad de librar el paso del tiempo con más dignidad. El segundo se refiere a la moderación de la escala, lo que aun hoy permite un nivel de convivencia bastante aceptable, sin alteraciones físicas que hayan modificado la morfología del conjunto.

Otro caso paradigmático es el de Ciudad Tlatelolco, diseñado también por Mario Pani, y construido entre 1960 y 1964. Los años 60 en México son los de la construcción de la imagen del "triunfo de la Revolución" en lo que a sus reivindicaciones sociales respecta, y paradójicamente también los del ascenso de la Alianza para el Progreso, uno de los operativos de intervención económica federal más importantes de los EEUU en Latinoa-

mérica. Dentro de este marco de aparente solvencia financiera y triunfalismo económico, no es difícil entender la razón de una obra pública muy amplia, monumentalista y con destino popular. En medio de esta circunstancia política, Mario Pani propuso el proyecto de edificación de viviendas más grande nunca antes presentado (dejando a un lado las utopías de los arquitectos socialistas), dirigido precisamente al sector social desprotegido y exponiendo también la mecánica de operación financiera, tanto de inversión como de su recuperación mediante la renta primero, y la venta después, de las viviendas. Todo este trabajo llevó cuatro años, desde la investigación de los sectores que saldrían beneficiados hasta la ocupación de la "ciudad dentro de la ciudad" a fines de 1964. Nació así un conjunto colosal de viviendas, dispuesto para alojar en amable convivencia por lo menos a ochenta mil habitantes; todo estuvo perfectamente calculado, y cualquiera que revise las memorias del proyecto, la información previa para orientar la solución, la estrecha relación entre la morfología edilicia y los postulados –con *agenda crítica*– del urbanismo moderno, no tendría elementos para no aceptar que el proyecto era arquitectónicamente perfecto, que se trataba de la ciudad ideal y que jamás se había pensado una intervención de cirugía mayor urbana tan minuciosamente cuidada como ésta. A pesar de todo ésto, el enfermo primero se infectó, después murió, y no sólo éso sino que además entró en un estado de descomposición que hoy en día, septiembre de 1997, es un dolor de cabeza para la ciudad. ¿Qué fue lo que sucedió? Trataré de manera muy abreviada de glosar tanto las intenciones de origen como los errores en que se incurrió.



Ciudad Tlatelolco, Mario Pani y Asociados, 1964.

mérica. Dentro de este marco de aparente solvencia financiera y triunfalismo económico, no es difícil entender la razón de una obra pública muy amplia, monumentalista y con destino popular. En medio de esta circunstancia política, Mario Pani propuso el proyecto de edificación de viviendas más grande nunca antes presentado (dejando a un lado las utopías de los arquitectos socialistas), dirigido precisamente al sector social desprotegido y exponiendo también la mecánica de operación financiera, tanto de inversión como de su recuperación mediante la renta primero, y la venta después, de las viviendas. Todo este trabajo llevó cuatro años, desde la investigación de los sectores que saldrían beneficiados hasta la ocupación de la "ciudad dentro de la ciudad" a fines de 1964. Nació así un conjunto colosal de viviendas, dispuesto para alojar en amable convivencia por lo menos a ochenta mil habitantes; todo estuvo perfectamente calculado, y cualquiera que revise las memorias del proyecto, la información previa para orientar la solución, la estrecha relación entre la morfología edilicia y los postulados –con *agenda crítica*– del urbanismo moderno, no tendría elementos para no aceptar que el proyecto era arquitectónicamente perfecto, que se trataba de la ciudad ideal y que jamás se había pensado una intervención de cirugía mayor urbana tan minuciosamente cuidada como ésta. A pesar de todo ésto, el enfermo primero se infectó, después murió, y no sólo éso sino que además entró en un estado de descomposición que hoy en día, septiembre de 1997, es un dolor de cabeza para la ciudad. ¿Qué fue lo que sucedió? Trataré de manera muy abreviada de glosar tanto las intenciones de origen como los errores en que se incurrió.

El terreno donde se construyó este conjunto mide 1.000.000 m², está situado al norte del centro histórico de la ciudad y durante muchos años albergó los patios de la estación central de ferrocarriles de la Ciudad de México. Por diversas circunstancias era una zona deprimida socialmente, y considerada como parte de la "cintura central de tugurios", con una población calculada en cien mil familias,²⁵ y que a juzgar por las fotos aéreas previas a la edificación, carecía de un tejido urbano estable. Con la fórmula aplicada en el Multifamiliar Alemán, se propuso la misma densidad poblacional, así como aumentar la relación entre áreas verdes y construidas. De ello resultó un proyecto para albergar ochenta mil habitantes, alojados en ciento cuarenta y siete edificios, utilizando el esquema urbano de la supermanzana al que se adicionó el concepto de "barrio interno", una de las innovaciones de los CIAM de los 50.²⁶ El diseño de la perfección profiláctica representaba una entidad veinticinco veces mayor que la construida para el Multifamiliar Alemán, circunstancia que al paso del tiempo resultó ser una de las causas más importantes en contra de la calidad de vida proyectada: la ampliación brutal de la escala de intervención desbordó la bondad a que da lugar un ámbito de población reducida.

Los proyectistas propusieron tres premisas para el diseño urbano: la creación de una estructura de barrios apoyada en el funcionamiento de la supermanzana; lograr la integración social de diversos estratos económicos, promoviendo su convivencia en las zonas comunitarias; y alcanzar el equilibrio ideal entre densidad humana, área construida y zonas abiertas. Estas tres poderosas dosis del mejor antibiótico fallaron, quedando demostrado que en una operación urbana de esta magnitud la población no hace suyo un barrio que no tiene el contenido de su propia historia.²⁷ En segundo término, el más irreal de los propósitos fue el que supuso que se propiciaría la espontánea interrelación de individuos de distintos estratos económicos; la historia social reciente tanto del mundo capitalista como del socialista tiene ya respuestas precisas por si alguien sigue teniendo dudas sobre la posibilidad de esta relación arcádica. Por último, lo referente al equilibrio de densidades no operó, pero no por una mala arquitectura sino a causa de una equívoca comprensión de los modelos familiares mexicanos. Las familias están siempre creciendo, y cuando la arquitectura agota sus versatilidades, ellos ponen en práctica las suyas, aunque contradigan la perfección del proyecto.

En Tlatelolco se construyeron once mil novecientos dieciséis viviendas, en ciento cuarenta y siete edificios que van de los cuatro a los veintidós niveles de altura. Hubo (hoy en día algunas han



Ciudad Tlatelolco, detalle del interior del conjunto.

25. Dato oficial que me parece poco creíble.

26. Ver *Arquitectura México*, monográfico dedicado a Ciudad Tlatelolco, n° 94-95, julio-septiembre, 1966.

27. Uno de los mejores ejemplos es la ciudad de Brasilia, capital de Brasil.

Ciudad Independencia, detalle de plaza interior.



desaparecido) doce guarderías infantiles, nueve escuelas primarias, dos escuelas de nivel medio, clubes sociales, clínicas, comercios, teatros, cines, etc. Sin embargo la zona se volvió un gran tugurio, entró en un estado de depresión social que en lugar de irradiar una nueva cultura urbana a su alrededor la hizo convertirse en *ghetto*; las facilidades y bajos costos de adquisición fueron aprovechados por los comerciantes del espacio, y a medio plazo las propuestas en favor de una arquitectura industrializada, racional y económica, que fueron puestas en operación para el proyecto, resultaron poco importantes frente a la degradación de la cultura social a que se llegó en Tlatelolco. Sigo pensando que lo que falló fue la escala, tanto en la superficie como en la magnitud del conglomerado humano.

Termino esta muy apurada relación de hitos mexicanos de la modernidad con la mención de un conjunto habitacional construido en 1960, la Ciudad Independencia, diseñada a medio camino entre el Multifamiliar Alemán y Ciudad Tlatelolco. El proyecto recogió los aciertos del primero, y las proposiciones que la nueva generación de arquitectos modernos venía haciendo desde los primeros 50, en favor tanto de la regionalización como de la "estructura de los barrios". El terreno elegido está ubicado al sur de la Ciudad de México, en una zona que hace cuarenta años era límite con lo rural. Totalmente arbolada y con topografía ligeramente irregular por ser la base de una serranía, la Ciudad Independencia previó y resolvió problemas que en Tlatelolco estallaron. En principio, la ventaja de que la población que la habitaría tenía características de igualdad social, por tratarse de familias beneficiadas por el Instituto Mexicano del Seguro Social,⁽²⁸⁾ y segundo por las bajas densidades de ocupación. Para este grupo habitacional se trabajó con los siguientes números: un terreno arbolado de 330.000 m² para construir dos mil quinientas viviendas que serían ocupadas por quince mil habitantes. En términos comparativos, se trata de un terreno equivalente a la tercera parte del destinado a Tlatelolco, con mil quinientas viviendas menos que las construidas en esa misma sección, y una población estimada de diez mil personas menos, tomando en cuenta también el parámetro de Tlatelolco.

Los arquitectos Alejandro Prieto y José María Gutiérrez fueron los autores de este proyecto que a treinta y siete años de haber sido inaugurado se mantiene fresco no sólo desde el punto de vista de diseño sino por la calidad de vida que provocan sus jardines, plazas, fuentes y la dimensión de su arquitectura. Justo es responder a los porqués de esta ponderación personal. Creo, en principio, que el factor determinante vuelve a ser la escala; en segundo lugar, no hay devoción a ultranza por los modelos urbanos de la modernidad, sino más bien una prudente atención a sus reco-

28. Institución mexicana creada para garantizar el derecho a la seguridad social de la población.

mendaciones más actualizadas. Como tercer punto, igual de importante que el primero, es la aplicación del concepto de regionalización, lo mismo en el trazado urbano que en el uso de los materiales y sobre todo en la comprensión de las formas de comportamiento tradicional de las familias mexicanas. Sobre este aspecto haré una última reflexión, porque creo que en él radican tanto el éxito del conjunto como recinto habitacional, como la actualidad de sus componentes de diseño, dado que estos proceden de lo que podríamos llamar la primera crítica a la modernidad hecha en los 50, mientras que Tlatelolco aplicó la doctrina purista anterior a 1950. El mismo tema de la Integración Plástica que había sido propuesto en el CIAM de Bridgewater en 1947, y que en México tuvo un proceso de elaboración muy particular, está presente en este desarrollo urbano.

La regionalización en la Ciudad Independencia se opone incluso a las doctrinas de la modernidad, sobre todo porque valora la cultura local de la vivienda unifamiliar, frente al intento de aleccionamiento que significó la vida en bloques plurifamiliares; ésta es la razón por la que volvieron a aparecer las "casas solas" con espacios racionalmente resueltos, pero ubicadas al nivel del terreno. Otro punto de diferencia es el que se refiere a la industrialización de técnicas y materiales de construcción; si bien el hormigón armado es la base estructural, los muros son de barro extruido con lo cual se retoman texturas y colores propios de la cultura popular mexicana. Existe un centro cívico con edificio de administración y otras dependencias, además de pequeñas plazas con juegos infantiles que operan como los nodos de concentración poblacional en los distintos sectores o barrios. La plástica arquitectónica no está reñida con la utilidad ni con el uso racional de los espacios, lo cual se puede ver lo mismo en las cubiertas inclinadas de edificios que en las trabelosas de la zona comercial y en las aplicaciones figurativas de los murales de piedra que Francisco Eppens diseñó para los edificios de cuatro niveles. La opinión de los usuarios, que vale más que la de los críticos de arquitectura, ha sido y sigue siendo favorable a la experiencia de la Ciudad Independencia.

Este relato ha intentado dar cuenta brevemente de los temas excepcionales en las cuales la arquitectura mexicana, utilizando la semántica de la modernidad, ha desarrollado trabajos para mitigar el agobio por la falta de vivienda. En algunos casos los resultados han sido paradigmáticos, en otros las fuentes informativas poco se han ocupado de relatar el éxito de las experiencias (como es el caso de la Ciudad Independencia). Creo, a manera de conclusión, que tomando en cuenta la opinión del usuario tanto en México como en otros países, la arquitectura moderna internacional ha tenido momentos sublimes, siempre que ha podido dialogar y reconocer la fuerza y el valor propositivo de la tradición y la cultura locales, porque ellas siguen siendo a mi modo de ver las únicas depositarias de la gran sabiduría que significa la experiencia de vivir.



Ciudad Independencia, detalle del mural de Francisco Eppens. Foto, 1986.

***Built in the USA:* la casa americana de posguerra**

Los Estados Unidos se habían mostrado un tanto hostiles a la recepción de las ideas de la vanguardia arquitectónica europea. No obstante, durante un periodo relativamente corto, el espacio de unos cinco años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, abrazó la arquitectura moderna. No fue, como con la famosa *International Style Exhibition* de 1932, la importación de algunas ideas europeas reempaquetadas como un "estilo". Fue el desarrollo de todo un nuevo *modus operandi* que fascinó tanto a Europa como al resto del mundo.

Existe todavía una cierta confusión sobre la cuestión de si hubo o no una vanguardia arquitectónica en los EEUU. Una conferencia reciente que tuvo lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York propuso el tema de la vanguardia arquitectónica norteamericana entre 1923 y 1949, como si la idea misma de una vanguardia arquitectónica norteamericana y aquellas fechas concretas no fuesen problemáticas. En realidad, son muy problemáticas.

1923 fue, desde luego, un año importante para la vanguardia arquitectónica histórica. Es el año de *Vers une architecture* de Le Corbusier, del proyecto de Mies de la casa de campo de ladrillo, y de la exposición *De Stijl* en la galería Leonce Rosenberg de París, entre muchos otros acontecimientos. Lo que no está tan claro es si esa fecha, 1923, significó algo al otro lado del Atlántico. No sólo no hubo logros equivalentes, sino que aquellos acontecimientos europeos ni siquiera se registraron en los EEUU. Tomemos por ejemplo a Le Corbusier. A pesar de sus esfuerzos, junto con los de Ozenfant, de crear una versión americana de *L'Esprit Nouveau* (la revista en la cual Le Corbusier publicó por vez primera el material que luego reunió en *Vers une architecture*), el proyecto no consiguió salir adelante. Parece que no existía el clima para la recepción de sus ideas. *Vers une architecture* no se tradujo al inglés hasta 1927 (¡y en Inglaterra!). En 1923, sólo un puñado de arquitectos en los EEUU podrían haber sabido algo de este libro. No hubo noticias de él en ninguna revista de arquitectura americana. De hecho, si uno hace caso a las publicaciones –y habría que hacerlo– se conoció a Le Corbusier antes en Sudáfrica que en Norteamérica. El año 1925 la *South African Architectural Record* publicó un artículo titulado "The Modern Movement in Architecture". Le Corbusier no fue reconocido por la *Architectural Record* americana hasta tres años más tarde (en un artículo de Henry-Russell Hitchcock titulado "Modern Architecture: the New Pioneers").

1949, en cambio, es un año bastante más emblemático de lo que sucedió en la arquitectura norteamericana de la posguerra. Podría decirse que 1949 es el año en el cual la mirada del mundo arquitectónico cambió de dirección. Ya no era Norteamérica la que miraba hacia Europa sino al revés. Y no sólo Europa, sino el resto del mundo: todos esos países que parecen que van a caerse de los bordes del mapa –Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica, etc.– de repente miraban en aquella dirección. Si esto es lo que entendemos por la vanguardia, puede sostenerse que el año 1949, o en cualquier caso los años inmediatamente posteriores a la guerra, coincidieron con el principio, y no el fin, de una vanguardia arquitectónica norteamericana; o quizá con el principio y el fin. 1949 será simplemente emblemático de lo que ocurrió en los EEUU en los años inmediatamente posteriores a la guerra (y que pronto iba a cambiar de dirección).

Miremos, por ejemplo, el número de julio de 1950 de *l'architecture d'aujourd'hui* (una de las revistas arquitectónicas más leídas, si no la más leída, de Europa). El número se dedica a la casa, y mientras que prácticamente cada país incluido tiene sólo un arquitecto representado, Francia tiene cuatro, y los EEUU ¡nada menos que ocho! Además, la cubierta se la lleva una casa americana, la de Marcel Breuer en Connecticut. Varias de las casas de Breuer se publicaron en este número, incluyendo la de 1949 en el patio del Museum of Modern Art. La revista también publicó la Glass House de Philip Johnson, la Motherwell House de Pierre Chareau, la Case Study House en Santa Monica y la Tremaine Residence en Santa Barbara, ambas de Richard Neutra, la residencia en Brentwood de Paul Laszlo, y varias casas de Paul Rudolph (es normal ya que en febrero del mismo año Rudolph había dirigido aquel número famoso dedicado a la escuela de Gropius en Harvard). La lista de arquitectos americanos es larga, pero en general está dominada por emigrantes europeos. Esto coincide con la opinión muy compartida según la cual si hubo una vanguardia arquitectónica en los EEUU en los años posteriores a 1945, es gracias al influjo de emigrantes. Es sintomático en este sentido el que la Eames House de 1949 no figure en este número de *l'architecture d'aujourd'hui*.

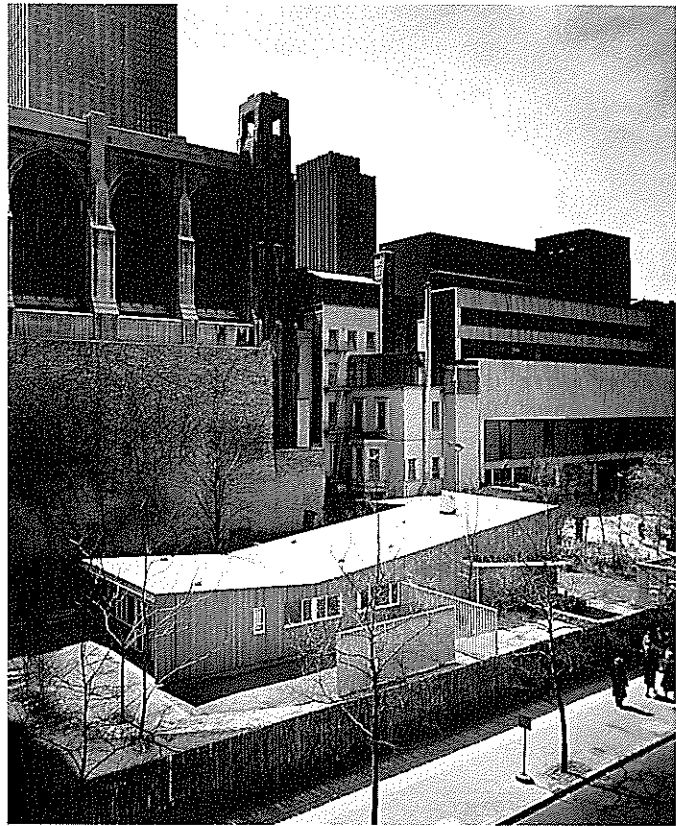
Es interesante notar que mientras que el centro, Francia, hizo caso omiso de la Casa Eames en la periferia ésta ejerció una atracción inmediata. Reyner Banham escribe:

"Para la mayoría de los europeos, y de algunos africanos, australianos y japoneses con quienes he hablado, la era *Case Study* empezó hacia Navidad de 1949. Para aquel entonces, la revista *Arts & Architecture* había penetrado lo suficiente en las librerías especializadas y las bibliotecas de arquitectura para que el impacto de la primera de las *Case Study Houses* de estructura de acero provocara, en palabras del arquitecto británico Peter Smithson, "un tipo totalmente distinto de conversación".

Esta primera casa de acero a la cual Banham se refiere era, por supuesto, la Casa Eames, nº 8 del *Case Study House Program* de California, a la cual se mudaron los Eames precisamente la Nochebuena de 1949. El *Case Study House Program* estuvo, como dice Banham, "dominado por Charles y Ray Eames a ojos de los extranjeros". Ésta es la razón por la que los extranjeros pensaron que el programa había empezado en 1949, aunque en realidad empezó en enero de 1945, unos pocos meses antes del fin de la guerra.

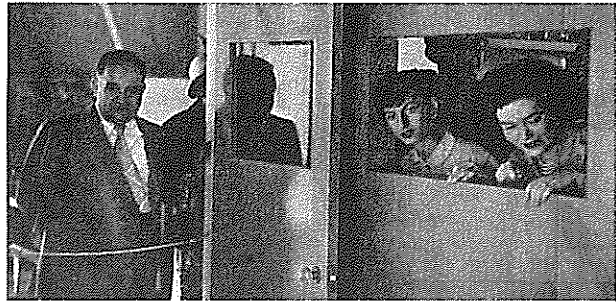
El 1949 no fue un fenómeno exclusivo de la Costa Oeste. 1949 fue también el año en que el Museum of Modern Art construyó una casa de Marcel Breuer en el jardín del Museo (diseñado por John McAndrew en 1939). Es importante notar que la casa tenía un acceso independiente en la calle 54. Se daba a los visitantes del Museo la dirección de la casa, Calle 54 oeste, nº 4, y para visitarla tenían que pagar una entrada adicional. Según el Museo, la casa estaba pensada para un *commuter* (viajero diario), un hombre de clase media de unos treinta años de edad, que trabajaba en la ciudad y tenía casa, mujer y dos hijos en el extrarradio.

¿Este *commuter* era también propietario de obras de arte moderno? Probablemente no. No obstante, estaba ya de hecho ligado al Museo a través de programas como el de *Good Design Products* (Productos del buen diseño), iniciado por Kaufmann en 1950. Una de las muchas necesidades de consumo de esta figura de posguerra era una casa, una casa en el extrarradio, no una obra de arte. De hecho, el Museo solicitó presupuesto de varias empresas constructoras en los



Marcel Breuer, House in the Garden, Museum of Modern Art, New York, 1949.

Marcel Breuer, *House in the Garden*. La fotografía muestra visitantes de la casa en el Museo.



extrarradios de Connecticut, Nueva Jersey y el Estado de Nueva York, donde se construyeron varias copias de la casa. Los planos se pusieron al alcance del público. La casa no era una obra de arte única. Era un prototipo.

Hasta cierto punto, cuando el Museo se dirige de esta manera al *commuter*, se traiciona a sí mismo. Aunque la casa contenía algo de arte, fue el televisor, diseñado por Breuer y equipado con un proto-mando a distancia, lo que más interesó a los visitantes y periodistas, que fueron muchos. Un total de setenta mil personas visitaron la casa. El acontecimiento también gozó de enorme publicidad en la prensa, tanto popular como profesional, nacional como extranjera.

El Museo se había redirigido a la clase media inmediatamente después de la guerra. Sería importante evaluar la influencia de los programas de los años de guerra en el Museo. La casa de Breuer no fue "la primera estructura arquitectónica construida para ser expuesta al público en el primer jardín de esculturas del Museo", tal como pretende la historia oficial de la institución. En 1941 Buckminster Fuller había hecho instalar su Dymaxion Deployment Unit (desarrollada a partir de un arcón metálico de almacenaje de grano y completamente prefabricada) en el jardín del Museo. Los del Museo la llamaron la Defense House. En setiembre de 1941, el *Bulletin of the Museum of Modern Art* explicaba así el retraso de la inauguración de "la Defense House desmontable de Buckminster Fuller", acontecimiento que había estado previsto para julio de aquel año: "las prioridades de la marina han impedido la entrega de la casa". El *Bulletin* de octubre de 1941 muestra la casa de defensa desmontable de Fuller, red denominada la Dymaxion Deployment Unit, instalada en el jardín del Museo.

"War Inspired", artículo sobre la Defense House de Buckminster Fuller en el *Saint Louis Post Dispatch*, 26 de octubre, 1941. La fotografía muestra a Buckminster Fuller con Miss Ann Tredick, del Museum of Modern Art, enfrente de la Defense House en el Museo.



La Defense House constaba de dos unidades de despliegue, el interior de las cuales había sido reorganizado para alojar una familia de seis miembros. Según el boletín, la unidad original, de un diámetro de 6 m "puede servir como una amplia sala de estar, aunque también puede dividirse, mediante el uso de cortinas, en tres estancias. La unidad adyacente de 4 metros y medio contiene la cocina, el baño y un dormitorio independiente. Las estanterías, la instalación de luz, la fontanería y los armarios están empotrados." El Museo insistía en que las unidades, que servían como cuarteles militares, cada una con literas dobles proporcionando espacio suficiente para veinticuatro soldados, podían fabricarse al ritmo de mil por día al precio de 1.500 dólares cada una. Los cuarteles se habían convertido en unidades modulares de vivienda, infinitamente reorganizables y fabricadas en serie.

Numerosísimos reportajes sobre la casa aparecieron en los diarios de todo el país. La similitud entre estos reportajes (algunos de los titulares repetidos son: "Inspirada en la guerra", "Cómoda aunque bombardeada", "Un refugio en tiempo de guerra-una casa en la playa en tiempo de paz") apunta clara-



Anuncio de preparado para una tarta con el fondo de la casa de Marcel Breuer en el Museum of Modern Art, 1949.

mente a una sola fuente: la nota de prensa del Museum of Modern Art. El Museo presentó la casa como una especie de refugio antibombas, no totalmente segura en caso de impacto directo pero mucho más seguro que los edificios tradicionales. "Sus superficies circulares y corrugadas desvían los fragmentos de bombas y escombros volantes; su estructura de acero es totalmente a prueba de fuego y su forma y cimientos la hace imposible de hundir. Un impacto de bomba a poca distancia puede hacer que la casa rebote unos pocos centímetros". Pero su mayor ventaja es que desde un bombardero sería irreconocible como edificio. Los edificios son cuadrados. Esta casa, en palabras de un periodista, "podría parecerse a un árbol, o hasta a un agujero en el suelo". Este edificio es, por tanto, una casa camuflada. No en vano la casa de defensa en el jardín del Museo fue camuflada, cubierta de vegetación que la disfrazaba de las galerías tradicionales. El año siguiente, 1942, el Museo iba a presentar una exposición titulada *Camouflage for Civil Defense*.

Otro precedente de una estructura para ser edificada en el jardín del Museo, aunque finalmente no se realizó, también data de los años de guerra. Edward Steichen, director del Departamento de Fotografía a partir de 1947, quien había trabajado como fotógrafo para el ejército durante la Primera Guerra Mundial y para la marina durante la segunda, y que había organizado importantes exposiciones de guerra en el Museo, tales como *Road to Victory* (El camino hacia la victoria, 1942) y *Power in the Pacific* (Poder en el Pacífico, 1945), trajo un cobertizo Quonset al Museo para instalarlo en el jardín y utilizarlo como espacio de exposiciones. Formaba parte de un programa de extensión del Departamento de Fotografía que no llegó a realizarse. El cobertizo Quonset estuvo en el Museo, pero finalmente se tuvo que vender con pérdida.

Los cobertizos Quonset, desmontables y prefabricados, que durante la guerra habían servido como cuarteles militares, eran por supuesto muy fáciles de encontrar en los años inmediatamente posteriores a la guerra. Unos ciento setenta mil habían sido producidos, se habían montado en todas partes del mundo, y muchos de ellos volvieron al país después de la guerra. Ya en 1944, *Architectural Record* publicaba anuncios de "el uso del cobertizo Quonset en tiempo de paz". En 1948, Pierre Chareau utilizó un cobertizo Quonset para hacer la casa-estudio para Robert Motherwell en East Hampton (una casa que, sintomáticamente, apareció en el número de julio de 1950 de *l'architecture d'aujourd'hui*).

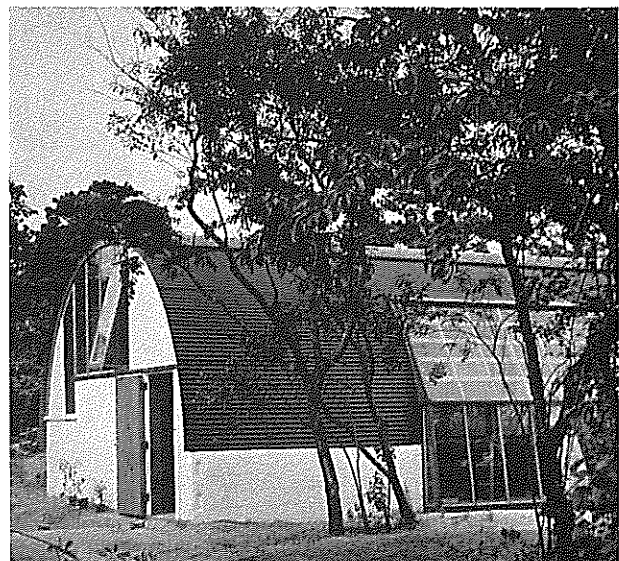
De hecho, el jardín del Museo fue ocupado de diversas formas por las fuerzas armadas. Durante la guerra, el jardín fue utilizado como centro de fiestas para las tropas de todas las naciones aliadas. Ocupaban el jardín de la misma manera como ocupaban las portadas de los boletines del Museo. Es dentro de este contexto que hay que entender las casas de posguerra en el jardín.

La transición de lo militar a lo doméstico queda inequívoca en la colaboración del Museo con la revista *Ladies' Home Journal* en la muestra *Tomorrow's Small House*, organizada inmediatamente después de la guerra por Elizabeth B. Mock, comisionaria de arquitectura. El tipo de mentalidad que se hace patente en la muestra *Wartime Housing* de 1942 se desplaza hacia la construcción de casas privadas en el extrarradio. Los números de primavera y verano del *Bulletin of the Museum of Modern Art* marcan de manera muy contundente dicha transición de la guerra a la paz. Tal como aparecen hoy, en un volumen encuadernado, vemos a la izquierda las últimas imágenes de la guerra (representadas en la exposición *Power in the Pacific*) y, a la derecha, las primeras imágenes del idilio doméstico (*Tomorrow's Small House*). No es casualidad que las nuevas imágenes aparezcan por vez primera en color.



"A Peacetime Use for the Quonset Hut" (Uso del cobertizo Quonset en tiempo de paz), anuncio en *Architectural Record*, 1944.

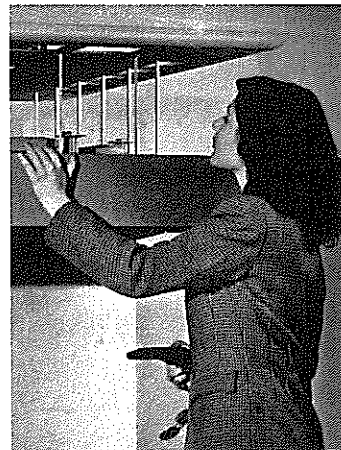
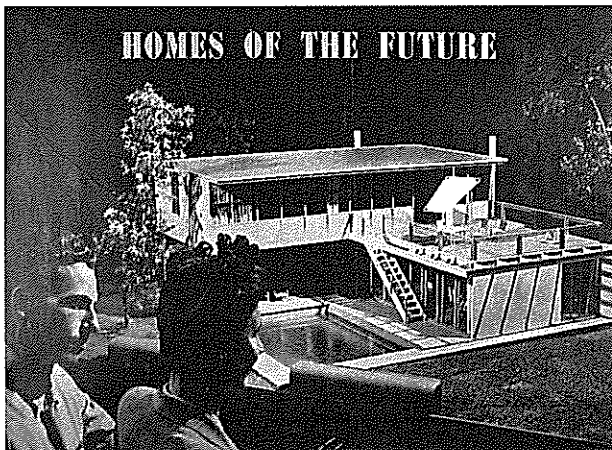
La casa-estudio para el pintor Robert Motherwell en East Hampton, Long Island, 1948, (actualmente destruida), Pierre Chareau. Chareau utilizó aquí un cobertizo Quonset como ready-made.



Wartime Housing, una muestra organizada en colaboración con el National Committee on the Housing Emergency (abril-junio de 1942), fue un acontecimiento multimedia. Tal como la describió un periodista, había "películas, fotografías, maquetas, voces grabadas que parecían surgir de la nada, efectos acústicos...". La voz grabada del Presidente Roosevelt daba la bienvenida al visitante a la entrada. El mensaje hacía hincapié en el hecho de que "las casas para los trabajadores de las industrias bélicas constituyen un elemento esencial de todo el programa de fabricación de armas de guerra".

Tomorrow's Small House fue una exposición de maquetas o, tal como el Museo las describía, de "casas de la posguerra en miniatura". Se incitaba a los visitantes a imaginarse dentro. Tal como lo expresaba el boletín del Museo: "el peligro de las maquetas realistas es la magia fácil del medio. El encanto de las minúsculas sillas de madera, cortacéspedes practicables de 10 cm y vegetación real... Hay que colocar la vista justo por encima del nivel del suelo de la maqueta, luego imaginarse de una altura de unos 12 o 14 cm y pasear por cada maqueta hasta que nos sintamos en casa, tanto dentro como fuera." La organización de las maquetas dentro del espacio de la exposición reforzó esta lectura. Fueron instaladas en tarimas altas, que colocaban el suelo a la altura del ojo.

Pero, ¿a quién se dirigía el Museo con esta muestra, con este lenguaje? Por supuesto que no a los arquitectos, ni tampoco al público culto que pudo haber visto la *International Style Exhibition*, sino al público más general. Los periodistas describían la muestra como "abarrota de gente". Se inauguró con ocho casas pequeñas hechas a una escala de una pulgada a un pie, totalmente ajardinadas y amuebladas, todas susceptibles de ser prefabricadas (excepto la de Frank Lloyd Wright). Los arquitectos fueron: George Fred Keck, Carl Koch, Philip Johnson, Mario Corbett, Hugh Stubbins, Plan-Tech Associates, Vernon de Mars y Frank Lloyd Wright. Dos nuevas



Visitantes de la exposición
Tomorrow's Small House,
Museum of Modern Art, 1945.

maquetas se añadieron más tarde: una casa de John Funk y otra de Wurster y Bernardi. El plano de emplazamiento original, obra de Vernon de Mars, fue posteriormente desarrollado por Serge Chermayeff y Susanne Wasson-Tucker. La exposición viajó a varios grandes almacenes, como Gimbel de Filadelfia.

Las casas de esta exposición, ¿podrían considerarse "arte con mayúsculas"? Por un lado, había arquitectos como Frank Lloyd Wright y Philip Johnson. Nada puede parecer arte más superior. Sin embargo, en la única referencia que he encontrado al proyecto de Johnson, Kenneth Frampton lo acusa de ser "banal". Por supuesto que hoy en día esto podría pasar por un cumplido, pero lo importante aquí es que, aunque arquitectos como Johnson y Wright estuvieron representados en la exposición, no produjeron arquitectura de arte superior. La prueba: estos proyectos no están incluidos en los relatos heroicos de sus trayectorias.

Esto me ayuda a responder a una pregunta, una pregunta muy tonta que siempre me he hecho sobre la casa en el jardín del Museum of Modern Art: ¿por qué Breuer? ¿Por qué Johnson, que acababa de asumir nuevamente la dirección del Departamento de Arquitectura y Diseño en el

Museo, eligió a Breuer para hacer esta casa? ¿Por qué no Mies, o Le Corbusier? Por supuesto, Johnson había sido discípulo de Breuer en Harvard, y siempre sintió un gran afecto hacia él. En un número reciente de la *GSD News*, Johnson aún habla de como Breuer "fue sencillamente el mejor profesor de arquitectura con el cual había colaborado", de como Breuer fue "un auténtico artista en el campo de la arquitectura". Pero no dice que fuera un Mies o un Le Corbusier. Y la casa tampoco nunca fue admirada como obra de arte. Es más, siempre ha sido más bien poco considerada, incluso por Breuer mismo, que reconoció que no había sido su mejor proyecto. Lo radical de esta casa no es su forma sino su contexto: la idea misma de una casa de muestra en el jardín del Museo, diseñada no para un coleccionista de arte (el cliente tradicional de la arquitectura moderna superior) sino para un *commuter*, según una lógica militarizada de fabricación en serie y para un extrarradio genérico de clase media alta. Una casa que cualquier persona podría hacer en cualquier lugar.

Hubo una segunda casa en el jardín del Museum of Modern Art: la de Gregory Ain de 1950, algunas veces denominada la *Woman's Home Companion House* debido a la colaboración entre el Museo y la revista *Woman's Home Companion*. En muchos sentidos, esta casa menos conocida está más próxima a la lógica de la muestra *Tomorrow's Small House* que la de Breuer. Como en el caso de *Tomorrow's Small House*, el Museo colaboró en este proyecto con una revista femenina. Además, la casa de Ain era más pequeña y más barata que la de Breuer. Hasta Eleanor Roosevelt había acusado la casa de Breuer de ser "demasiado cara". No debemos olvidar que ésta fue la era de la casa prefabricada. En palabras de Lewis Mumford: "Hoy, en prácticamente cualquier solar vacío del centro de Manhattan puede aflorar de repente un ejemplo acogedor de domesticidad prefabricada". En este contexto, la casa de Breuer era considerada demasiado cara. Se hicieron unas cuantas copias. Una en Chapaqua, otra en Princeton. Pero la casa no era para las masas. La construida en el jardín del Museo fue comprada finalmente por John Rockefeller, no exactamente el típico *commuter* de clase media, quien la instaló en su finca como una casa para invitados.

Casi trescientas mil personas visitaron la casa de Ain. Encontraron la casa completamente amueblada, incluso había un Jeepster negro en el garage (según Peter Blake, entonces comisario de arquitectura y diseño, el Jeepster era una adaptación feliz del Jeep militar), listas de compras en el tablón de la cocina, toallas en el cuarto de baño, perchas en los armarios del vestíbulo, etcétera. En un número de *Retailing*, leemos: "Esta arquitectura aumentará sus ventas". En efecto, las ventas de varios productos de marca para la cocina, utilizados en la casa, se doblaron en Bloomingdale's, y la casa se utilizó extensamente como fondo de anuncios. Artículos publicados en diarios y revistas proporcionaron la lista completa de los muebles con los precios y los establecimientos donde podrían adquirirse.

El número de junio de 1950 de *Woman's Home Companion* presentó las primeras imágenes en color de la casa de Ain. El entorno del Museo se ha borrado para simular una casa normal en el extrarradio. Una lectura del artículo revela claramente que fue el Museo que se había dirigido a la revista, y no viceversa. La revista, que llama la casa "nuestra casa" no incita mucho a los lectores para que la visiten en el Museum of Modern Art: "Incluso sin visitar Nueva York, pueden recorrer la casa en estas páginas, gracias a las fotos".

El programa de casas en el jardín constituye un cambio en la política de los años de la preguerra del Departamento de Arquitectura. Un cambio que quizá queda reflejado en la introducción que Johnson escribió para el libro *Built in the USA: Postwar Architecture*, publicado en 1952 para acompañar una exposición en el Museum of Modern Art, Johnson proclama:

"La batalla de la arquitectura moderna hace mucho tiempo que se ha ganado. Hace veinte años, el Museo estaba en la brecha; sin embargo, ahora nuestras exposiciones y nuestros catálogos participan en aquella campaña sin fin que Alfred Barr describe como 'simplemente la diferenciación continua, concienzuda y tenaz entre la calidad y la mediocridad —el descubrimiento y la proclamación de la excelencia'".



En otras palabras, el Departamento de Arquitectura ya no estaba en pie de guerra, ya no experimentaba la necesidad de presentar una arquitectura de vanguardia. Se había convertido en árbitro. Siguiendo la tradición de las así llamadas, por el Museo, muestras de "servicio", iniciadas en 1938 por John McAndrew y extendidas en 1950 por Edgar Kaufmann con los *Good Design Programs*, su papel era simplemente distinguir entre lo bueno y lo malo. Esta olla es buena, aquella no. Esta casa es buena, aquella no. ¿Es posible hablar de la vanguardia aquí? En realidad, no. La casa en el jardín del Museo es tan vanguardista como las ollas que el Museo promocionaba en colaboración con el Merchandise Mart de Chicago.

El intento sostenido por parte del Museo de producir una imagen idealizada de la domesticidad de la posguerra fue, de alguna manera, una campaña militar.

Esta imagen idealizada pronto se convirtió en una cuestión nacional. De hecho, se convertiría en una cuestión de identidad nacional, como se hizo patente en los *kitchen debates* (debates de cocina) de 1959. El julio de aquel año, en plena guerra fría, Richard Nixon (entonces vicepresidente de los EEUU) viajó a Moscú para inaugurar la *American National Exhibition* en aquella ciudad. Mientras estuvo allí, él y Nikita Khrushchev entablaron un debate acalorado sobre las virtudes del estilo de vida norteamericano. Lo extraordinario de este intercambio, que ha sido analizado por Elaine Tyler May, es su enfoque: "Los dos líderes no hablaron ni de misiles, ni de bombas, ni de modelos de gobierno. Al contrario, discutieron los méritos relativos de las lavadoras, los televisores y las cocinas eléctricas norteamericanas y soviéticas". Como consecuencia de esto, las discusiones llegaron a ser conocidos como los *kitchen debates*. Para Nixon, la superioridad americana se basaba en el ideal de la casa en el extrarradio, con sus electrodomésticos modernos y su distinción entre los papeles del hombre y la mujer. Proclamó que este hogar "modélico" en el extrarradio representaba nada menos que la libertad norteamericana:

"Para nosotros, la diversidad, el derecho a escoger, es lo que más importa... No estamos regidos por una sola decisión tomada en la cumbre por un solo funcionario del gobierno... Tenemos muchos fabricantes diferentes y muchos tipos diferentes de lavadoras entre los cuales las amas de casa pueden elegir."

La *American National Exhibition* fue un escaparate de los bienes de consumo norteamericanos. Pero la atracción principal fue una casa de muestra a escala real, cortada por la mitad para poder ser vista. Fiel a la tradición de los grandes almacenes que el Museo se había apropiado, fue montada por una constructora de Long Island y amueblada por Macy's. Fue en la cocina de esta casa tipo rancho de 14.000 dólares, con seis habitaciones y llena de electrodomésticos, donde empezaron los debates con una discusión sobre lavadoras automáticas.

La casa que resultó de la guerra fue utilizada como un arma en la guerra fría. ¿Cómo se explica si no, el éxito extraordinario de los *Good Design Programs* en el Museum of Modern Art y de



*"Their Sheltered Honeymoon",
Life, 10 de agosto, 1959.
Fotografía de una pareja
americana que pasó quince días
de su luna de miel en un refugio
antiatómico.*

las casas en el jardín? La cuestión, por supuesto, es la de la casa nuclear: la casa para la familia nuclear en la era nuclear. No es casualidad que el número de *Life Magazine* dedicado a los *kitchen debates* también incluya un artículo sobre una pareja de recién casados que pasaron su luna de miel en un refugio antinuclear de Miami. Se les ve sobre el césped, rodeados de sus víveres presentados como "regalos de boda". Un par de años más tarde, *Life Magazine* publicó la fotografía canónica de la familia de la guerra fría en su refugio antinuclear.

Tanto los programas del Museo como los acontecimientos paralelos que tuvieron lugar en la Costa Oeste pusieron a prueba la filosofía que había detrás de estas imágenes insólitas. Fue precisamente la industrialización del esfuerzo bélico la que movilizó el *Case Study House Program* de Los Ángeles. Cuando la mirada del mundo arquitectónico empezó a extenderse más allá de la Costa Este y a detectar los experimentos de la Costa Oeste, lo que veía eran todavía los efectos de la guerra.

El *Case Study House Program* fue organizado por la revista *Arts & Architecture*, bajo la dirección de John Entenza. La revista encargó a varios arquitectos el diseño de una casa como prototipo de un nuevo estilo de vida, el estilo de vida de posguerra. Entenza asumía que el soldado que regresaba de la guerra se había convertido en un "hombre moderno", una figura que preferiría vivir en un ambiente moderno y utilizar la tecnología más avanzada, en vez de volver a vivir en "casas tradicionales con habitaciones cerradas". Las veintiséis casas resultantes del programa no sólo se publicaron en *Arts & Architecture*, la mayoría de ellas se construyeron. Era imprescindible tener un "cliente real" y abrir la casa al público entre seis u ocho semanas. Cada casa tenía que ser totalmente amueblada según un acuerdo con los fabricantes. Al igual que la Casa Breuer, las *Case Study Houses* eran casas de muestra. El programa tuvo un éxito enorme tanto entre profesionales como entre el público en general. Casi cuatrocientas mil personas visitaron las primeras seis casas que se abrieron.

El programa fue precedido por dos concursos convocados por *Arts & Architecture: Design for Postwar Living*, de 1943, y su homónimo de 1944, subvencionado por la US Plywood Association (Asociación de Madera Contrachapada de los EEUU). Dichos concursos animaron a los participan-

tes a concebir un "modelo de vida para el trabajador americano" y su familia. "Este trabajador americano –dicen en su convocatoria del concurso–, condicionado por los años de guerra (incluyendo los miembros de las fuerzas armadas, que se convertirán en parte de la población trabajadora)... es probable que sienta un respeto enorme hacia la máquina, igualmente como creadora que como arma de destrucción... y es muy probable no tan sólo que acepte, sino que exija, una eficacia sencilla, directa y honesta en los aspectos materiales de los medios en los que vive." La Segunda Guerra Mundial, insinuaba *Arts & Architecture*, había proporcionado el contexto para la aceptación de la arquitectura moderna. Era como si la guerra hubiese educado el gusto, la sensibilidad estética, del público.

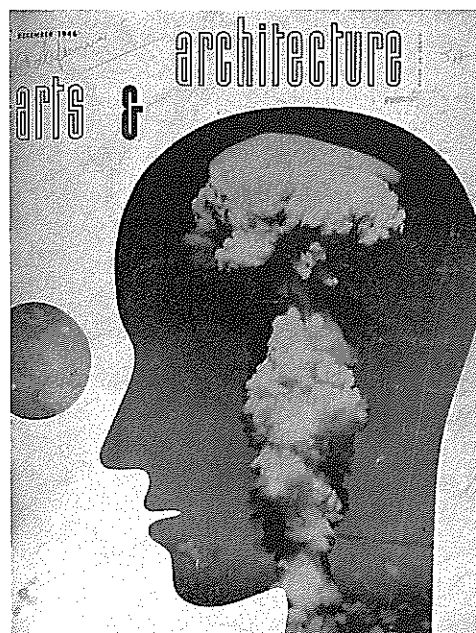
Una referencia histórica de las *Case Study Houses* la constituye la fascinación que sentía Le Corbusier hacia las tecnologías desarrolladas durante la Primera Guerra Mundial y su sueño de una arquitectura que "reciclara" estos materiales y estas técnicas en la fabricación en serie de casas. Esto quedó patente en su relación con Gabriel Voisin que, después de la guerra, intentó adaptar sus fábricas de aviones de guerra al mundo de la construcción.

Asimismo, el *Case Study Program* ejemplifica el impacto que tuvo la guerra tanto en el discurso arquitectónico como en las técnicas y los materiales específicos empleados en la producción de la vivienda. Por un lado, la industria constructora reciclaba los productos y las técnicas que habían sido desarrollados y probados durante la guerra. Por otro, y en esto radica lo nuevo, los arquitectos mismos estuvieron implicados en el desarrollo de estos productos militares.

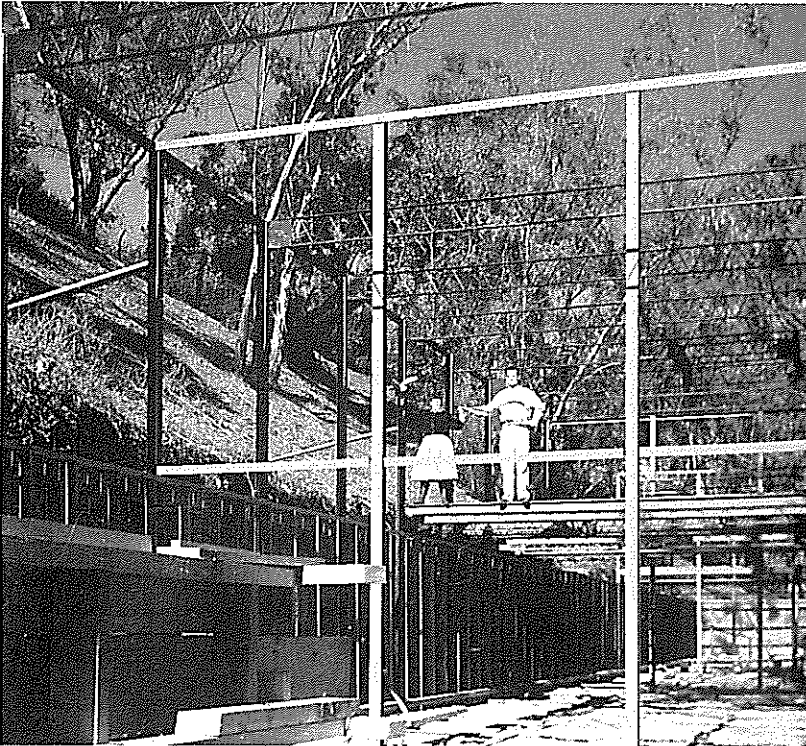
Durante la guerra, Charles y Ray Eames habían fundado junto a John Entenza una empresa para la fabricación en serie de productos bélicos hechos de madera contrachapada. En 1941-1942 desarrollaron para la marina de los Estados Unidos una tablilla moldeada diseñada para sustituir una tablilla metálica utilizada en el campo de batalla que no sujetaba bien la pierna y provocaba gangrena. La marina aceptó el prototipo de los Eames, y con el apoyo económico de Entenza y la ayuda de otros arquitectos como Gregory Ain (que más tarde participó en el *Case Study Program*), los Eames diseñaron los equipos necesarios para la fabricación en serie de las nuevas tablillas, poniendo ciento cincuenta mil unidades en servicio. La tablilla de madera contrachapada dió muy buenos resultados en el campo de batalla y fue elogiada por las muchas vidas salvadas. Además, la empresa diseñó y desarrolló, entre otras cosas, una camilla, una tablilla para el brazo y piezas moldeadas para aviones, todas en madera contrachapada. En 1945 los Eames ya estaban produciendo armarios ligeros y sillas y mesas moldeadas, todos en madera contrachapada, basados en la tecnología que habían desarrollado para las fuerzas armadas. Una fotografía de la silla de madera

contrachapada de 1946 muestra a Charles Eames tumbado en ella, la posición de su pierna indicando que no se ha olvidado de su procedencia. Los Eames también produjeron muebles para niños, animales de contrachapado moldeado, y hasta adornos de Navidad recortados de las tablillas de contrachapado que habían sobrado. El material militar se había convertido material doméstico.

Este desplazamiento evidente de la guerra a la arquitectura se encuentra en todo el *Case Study House Program* de maneras más sutiles. La idea misma de estandarización, por ejemplo, constituía una parte importante de los objetivos del programa. Cada componente de la Casa Eames fue seleccionado del catálogo de un



Cubierta de la revista *Arts & Architecture*, diciembre, 1946.



Charles and Ray Eames sobre la estructura de acero de la Eames House en construcción, Santa Mónica, California, 1949.

fabricante de acero y la estructura se montó como un juego de Meccano. El proceso de montar la estructura de la Casa Eames duró un día y medio. La casa para John Entenza, diseñada por Eames y Saarinen, y construida a partir de los mismos elementos estandarizados, fue muy diferente desde el punto de vista arquitectónico.

Uno piensa de nuevo en Le Corbusier que, en relación con su potencial colaboración con Voisin, había escrito junto con Ozenfant, en *L'Esprit Nouveau*:

"Las casas tienen que hacerse de una sola pieza, hechas en fábrica con máquinas herramienta... Es en las fábricas de aviones donde los arquitectos-soldados han decidido construir sus casas; han decidido hacer la casa como un avión, utilizando los mismos métodos estructurales, perfiles ligeros, tirantes metálicos, soportes tubulares."

En este sentido, la Casa Eames representa la realización de los sueños de Le Corbusier. Al igual que Le Corbusier, Charles Eames era un lector ávido de catálogos de aviación y material náutico. Más tarde, y refiriéndose a la casa, dijo que lamentaba haberse pegado tan estrechamente a la industria constructora y haber recusado varias ofertas de otros ámbitos, y que si pudiera volver a hacer la casa, quizá la trataría más como un trabajo de diseño, menos arquitectura en el sentido tradicional. ¿Menos arquitectura en el sentido tradicional? ¿Y todos pensábamos que la casa era como uno de sus armarios de contrachapado aumentado a escala mayor! Componentes de serie entregados "a domicilio" y montados en poco más de un día. ¿Es posible ser más radical?

Nadie quedó más cautivado por los Eames ni escribió con tanta lucidez sobre su obra como sus amigos, Peter y Alison Smithson. En un número de *AD* de 1966, dedicado exclusivamente a los Eames y preparado por los Smithson, escriben:

"La Casa Eames ha sido motivo de mucha reflexión en Inglaterra. La Casa Eames fue un regalo cultural bien envuelto, recibido aquí en un momento particularmente idóneo. La envoltura tan llamativa hizo que la mayoría de las personas, americanos sobre todo, tirara el contenido como algo insostenible. Nosotros, en cambio, hemos estado meditando sobre ella, trabajando sobre ella, alimentándonos de ella."

La casa como un objeto, un regalo envuelto en papel de colores. Este comentario es un reflejo de las obsesiones de los Smithson, de lo que veían como nuevo en la obra de los Eames: la aten-

ción a los objetos (objetos que los Smithson perceptivamente entendieron como "residuos de identidad"), el amor a las cosas efímeras, a los regalos, al papel de envolver de colores, etcétera.

Pero la idea de la casa como un objeto también apunta a los constantes cambios de escala en la obra de los Eames: desde la casa a los armarios, los muebles para niños, los juguetes, las miniaturas. Hasta las maquetas se tratan como juguetes, con los que juegan emocionados arquitectos y clientes, comportándose como niños llenos de curiosidad. En esta arquitectura todo es un juguete, todo el mundo es un niño. Puede que esto explique la presencia constante de niños en las fotografías de las obras de los Eames. ¿Desde cuándo ha habido tantos niños en la arquitectura?

Los Eames lo veían todo a través del objetivo. Ésto explica la asombrosa continuidad que existe entre trabajos a escalas tan diferentes. Si el ojo es el ojo de la máquina fotográfica, el tamaño cambia constantemente. Los Eames lo fotografiaban todo. Ésto no era simplemente una necesidad obsesiva de grabarlo todo. Hay algo de ésto, sin duda, pero también toman decisiones a partir de lo que ven a través del objetivo.

Hay una foto de Billy Wilder y su mujer, Audrey, tomada desde el asiento trasero de un coche deportivo. Estaban en su luna de miel. ¿Y el fotógrafo?: Charles Eames. Aunque parezca increíble, los Eames acompañaron a los Wilder en su viaje de luna de miel al Lago Tahoe, en junio-julio de 1948.

Eran amigos. Tras su llegada a California en 1941, Charles Eames había trabajado como escenógrafo en los estudios cinematográficos MGM, bajo la dirección de Billy Wilder. Eames dijo más tarde que "había aprendido más sobre el diseño observando a Billy Wilder que trabajando con arquitectos". Pensar en la arquitectura de los Eames es pensar en esta extraordinaria intimidad con el cinema, una intimidad que marca un claro desplazamiento de las producciones de la vanguardia histórica.

Tal desplazamiento puede observarse comparando las versiones primera y segunda de la Casa Eames. La primera, la llamada Bridge House (Casa Puente), publicada en *Arts & Architecture* en 1945, se basaba claramente en el croquis que hizo Mies en 1934 de una casa de vidrio en una colina. El proyecto fue rechazado en 1947, después de que Charles fuera al Museum of Modern Art para fotografiar la muestra de Mies, en la cual el croquis fue expuesto por primera vez. Charles ya conocía el croquis. De hecho, dijo que no vio nada nuevo en los proyectos expuestos, pero que le había impresionado el diseño de la exposición misma hecho por Mies. Poco después, los Eames idearon un nuevo esquema para su casa.

En esta casa, el ojo fotográfico que había organizado la arquitectura de la vanguardia histórica ha sido desplazado por una multiplicidad de ojos. No es casualidad que la película que hicieron los Eames en 1955, *House: After Five Years of Living*, consta exclusivamente de miles de diapositivas. Cada aspecto de la casa queda expuesto a escrutinio por parte de estos ojos demasiado íntimos. La cámara se mueve próxima a toda superficie, todo detalle. Pero éstos no son los detalles de la casa como tal, son los detalles de la vida cotidiana que la casa hace posible. Es su vida, por supuesto. Y ellos la grababan continuamente.

Durante estos últimos meses he estado examinando las cajas de documentos pertenecientes al Eames Archive (actualmente preservado en la Library of Congress), revolviendo papeles, ojeando la correspondencia, escudriñando el llamado "archivo publicitario" (en el cual hacen el seguimiento de cada noticia sobre su obra en la prensa, las revistas profesionales, los catálogos, los anuncios, etc.). Habiendo pasado tanto tiempo en los archivos de la Fondation Le Corbusier en París, yo pensaba que Le Corbusier era el archivero más obsesivo del mundo, que sólo él tenía la capacidad de seguir el rastro de "todo". Ésto era antes de conocer a los Eames. Con ellos, todo el material de la vida cotidiana entra en el archivo, registran cosas tan mundanas como lo que comían en el despacho durante una semana en concreto (los menús, con dos alternativas en cada plato, están escritos a máquina y guardados en el archivo), la ropa que escogían para un viaje (la lista de prendas primero se garabatea en un trozo de papel, luego se escribe a máquina, y finalmente se archiva). Incluso se archivan los memorándums de quién telefoneó en un día determinado, a qué hora y cuál fue el mensaje. La misma mentalidad organiza la película sobre su casa.

Le Corbusier consideraba el cinema como el medio más idóneo para representar su arquitectura. En la película *l'architecture d'aujourd'hui*, que hizo junto con Pierre Chenal en 1929, el arquitecto se desplaza a través de los espacios de sus casas (Villa Savoie, Garches, Villa d'Avray), sin quitarse la americana. En *House: After Five Years of Living* los Eames adoptan el enfoque contrario. Todo, como indica el título, es sobre la vida en la casa. El enfoque es extremadamente próximo: flores, insectos, huevos, ollas, cubiertos... Mientras que Le Corbusier incluía figuras para proporcionar la escala, y quizá para insistir que él sólo estaba de paso, en la película de los Eames no hay figuras, únicamente indicios de la vida cotidiana.

En la película de Le Corbusier, la cámara se desplaza en sentido horizontal, haciendo eco de la casa moderna que enmarca una panorámica horizontal. La película de los Eames no es más que una colección de diapositivas. Ésto es coherente con la casa misma. Es imposible enfocar dentro de la Casa Eames de la misma manera que lo hacemos en una casa de los años 20. Aquí el ojo es el ojo de un telespectador. Pero no el telespectador de los años 50 sino algo más parecido al de hoy, (pantallas múltiples, algunas con subtítulos, todas vistas simultáneamente). Parece como si ayudara el seguir más de una historia a la vez.

Hasta cierto punto, los Eames fueron pioneros de este modo de ver. Eran expertos comunicadores. En 1959 llevaron la película *Glimpses of the USA* a Moscú, proyectándola sobre siete pantallas suspendidas bajo la cúpula geodésica de Buckminster Fuller. Dos mil doscientas fotografías y fotogramas, algunas tomadas de *Some Like it Hot* (Con faldas y a lo loco) de Billy Wilder, presentaron el tema de *A Day in the Life of the United States*. Fuller dijo que nadie lo había hecho antes, y anunciantes y cineastas pronto siguieron el ejemplo.

Por desgracia la Casa Wilder, que era modular y hecha de piezas prefabricadas en serie, nunca se construyó. De hecho, fue uno de los últimos encargos arquitectónicos que aceptaron los Eames. Cuando en una entrevista de 1972 le preguntaron a Charles por qué había renunciado a la práctica de la arquitectura, respondió:

"En parte fue el resultado de haberme rajado. El oficio de arquitecto es muy frustrante. Trabajas en una idea, pero entre ésta y el producto final existen muchas trampas: el comité de finanzas, el contratista, el subcontratista, el ingeniero, incluso los políticos. Todos ellos pueden hacer degenerar el concepto."

Aunque había abandonado la construcción, Charles Eames continuó considerándose como arquitecto, e insistía que hasta el cinema y el diseño gráfico son formas de arquitectura: "Desde el punto de vista funcional, me considero un arquitecto. No puedo evitar ver los problemas a nuestro alrededor como problemas de estructura, y la estructura es arquitectura. Tanto una buena película como una buena portada necesitan estructura." Charles Eames se convirtió en arquitecto que no construía; Ray Eames en artista que hacía arquitectura.

Mientras tanto, son cada vez más los arquitectos en los EEUU que renuncian a construir. Hoy, el trabajo experimental en arquitectura pocas veces se encuentra fuera de la galería de arte o de la universidad. El arquitecto vanguardista norteamericano, si aún queremos seguir utilizando el término (y no sé si queremos) se ha convertido en una especie de artista de instalación o de escritor.

Moderador: Víctor Pérez Escolano

Silvia Arango, Jorge Francisco Liernur,
Enrique X. de Anda Alanís y Beatriz Colomina

JOSÉ MANUEL FERNANDES: Es fascinante la relación entre guerra y producción industrial, pero, en contra de lo que ha dicho Beatriz Colomina, pienso que la guerra no crea premisas sino que acelera las premisas de un sistema global de industrialización.

BEATRIZ COLOMINA: No afirmo que la Primera Guerra Mundial cree la arquitectura moderna en Europa sino que ésta se desarrolla alrededor de la Primera Guerra Mundial. Ocurre exactamente lo mismo con la Segunda Guerra Mundial en los EEUU. Es interesante notar cómo, hasta inmediatamente después de la guerra, existe en Norteamérica cierta resistencia frente a la arquitectura moderna. Cuando Philip Johnson y Henry Russel Hitchcock llevan la exposición sobre arquitectura moderna al Museo de Arte Moderno de Nueva York, los clientes de este tipo de arquitectura pertenecen a una clase alta y muy cultivada, en su mayoría coleccionistas de obras de arte moderno. Antes de la guerra hubieron algunas tentativas de acercar la arquitectura moderna al público más general, como en la exposición de Chicago, de 1934, en la que se presentó una casa modelo moderna, pero es un fenómeno relativamente aislado. Los bancos se negaban a conceder créditos a la construcción de casas modernas ya que sostenían que éstas no tenían valor de reventa. Los militares, en cambio, abrazaron la arquitectura moderna. No solamente las casas que construían para sus bases eran modernas, sino que disponían de enormes depósitos de muebles, en los que se encontraban todas las piezas clásicas de los Eames, de Saarinen, etc., para que sus ocupantes pudiesen amueblarlas. ¿Porqué son los militares los que están a la cabeza del interés por la arquitectura moderna?, ¿Porqué dice Entenza "el hombre moderno, el hombre que vuelve de la guerra ya no quiere vivir en habitaciones cerradas, ni en casas de madera con cubiertas a dos aguas"? Ésta es la pregunta que mueve el trabajo que estoy haciendo en este momento.

JORGE FRANCISCO LIERNUR: La guerra acelera el fluir de la arquitectura moderna sobre el globo a la vez que ha beneficiado la extensión del capitalismo. Quien está en una base militar

en periodo bélico lo está provisionalmente y ese desarraigo favorece el ensayo de nuevas arquitecturas.

JOSÉ MANUEL FERNANDES: No creo que sea la guerra a lo que deba referirse la arquitectura del Movimiento Moderno sino al sistema democrático y a la racionalización de los procesos constructivos.

BEATRIZ COLOMINA: Pueden haber muchas definiciones de la modernidad, pero yo estoy estudiando la que se desarrolla inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial y a las condiciones en las que se produce. Nos guste o no la arquitectura moderna es una arquitectura de guerra y, para la mayoría de los arquitectos de ese periodo, ésta supuso una ruptura.

Después de la Segunda Guerra Mundial se plantea en EEUU un problema fundamental. Se ha desarrollado una industria bélica extraordinaria que, forzosamente, tiene que ser reciclada. Por un breve momento, parece que la arquitectura va a jugar un papel importante en esa transformación. Buckminster Fuller propone reconvertir la fábrica de aviones Beech Aircraft a la producción de sus casas Dyamaxion. Es el mismo sueño que tiene Le Corbusier, después de la Primera Guerra Mundial, cuando trata con Voisin. La posibilidad de la arquitectura moderna —dice— es aprovechar el impulso que la guerra ha dado a la producción de ciertos materiales y técnicas.

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO: Los EEUU van a la guerra, no sólo a la segunda sino a sus múltiples intervenciones militares, bajo la bandera de la democracia, de un modelo de democracia a repartir por el planeta.

MANUEL MENDES: Me gustaría preguntar a Silvia Arango qué categorías cree que se pueden utilizar a la hora de clasificar los procesos de mestizaje de la arquitectura del Movimiento Moderno en relación con las condiciones locales.

SILVIA ARANGO: Efectivamente hay un problema historiográfico muy importante. La arquitectura moderna se ha articulado

sobre un relato historiográfico canónico y oficial, que nos dice qué es lo moderno y qué no lo es. Efectivamente, cuando uno observa realidades o situaciones lícitamente modernas, como yo lo intentaba hacer con Latinoamérica y como creo es el caso de España y Portugal, es necesario volver a pensar la modernidad. Es preciso establecer categorías de análisis que permitan entender estos fenómenos. En caso contrario, siempre tendremos la sensación de sufrir un atraso o de ser testigo de procesos inacabados.

JORGE FRANCISCO LIERNUR: La condición de la modernización es la movilidad, es la pérdida de raíces, es el cruce entre las personas y las culturas. El mestizaje es una condición de la modernización. No existe un lugar en el que no haya mestizaje. Compararía la modernidad con la conocida imagen de los

espejos en la película "La dama de Shanghai". Aunque uno crea que Rita Hayworth es una de las imágenes reflejadas y no otra, ninguna de ellas real. Es sólo luz y ella está muerta. Sí que existen, en cambio, hegemonías culturales, políticas, económicas y de los medios de comunicación

ENRIQUE X. DE ANDA ALANIS: Cuando inicié mi exposición dije que el referente para entender como se desarrolla la cultura mexicana del siglo XX es la revolución mexicana de 1910, tras la que no sólo se plantea la reedificación sino el proyecto de volver a hacer un país desde una nueva constitución hasta una nueva política social y cultural e, inclusive, una nueva edificación. También en México estamos planteando hoy en día cuáles son las categorías para definir lo que son las vanguardias y la modernidad.

FUNDACIÓ MIES VAN DER ROHE

Patronato

Ajuntament de Barcelona
Ministerio de Fomento
Generalitat de Catalunya
Fira de Barcelona
Col·legi d'Arquitectes de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Museum of Modern Art, New York
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin

Miembros de Honor

ACSA
DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.
F.CLOSA ALEGRET, S.A.
FOMENTO DE CONSTRUCCIONES Y CONTRATAS, S.A.
O.S.H.S.A. (OBRAS Y SERVICIOS HISPANIA, S.A.)

Miembros Protectores

CONSTRUCCIONS NUÑEZ I NAVARRO, S.A.
HABITAT Grupo Inmobiliario
La Llave de Oro - Grupo Inmobiliario
METROVACESA
VERTIX, S.A.
Indústries BEC, S.A.
USM Haller
Knoll International

Coordinación de la edición

Diane Gray
Meritxell Cuspinera

Revisión de la edición

Richard Rees
Isabel Sánchez

Traducción del texto de Beatriz Colomina

Richard Rees

Traducción de los textos de Manuel Mendes y José Manuel Fernandes

Claudia Ardions

Diseño gráfico

Xeixa Rosa

Impresión

CEGE, Creaciones Gráficas, S.A.

do. co, mo, mo.

miés  barcelona

iberCaja  Obra Social

 COLEGIO
OFICIAL DE
ARQUITECTOS DE
ARAGON
DELEGACION DE ZARAGOZA

La Fundación DOCOMOMO Ibérico ha puesto todo su empeño en contactar con aquellas personas que poseen los derechos de autor de los textos publicados en este volumen, pero en algunos casos su localización no ha sido posible. Por esta razón, sugerimos a los propietarios de tales derechos que se pongan en contacto con la Fundación DOCOMOMO Ibérico.