

LIBROS

Francisco Bullrich.— NUEVOS CAMINOS DE LA ARQUITECTURA LATINOAMERICANA.— Editorial Blume-Barcelona, 1969.— Traducción: José María Jiménez de Cisneros.— Título original: New Directions in Latin American Architecture —Editorial: George Braziller— New York, 1968.

De nuevo por los caminos del mundo con la Arquitectura edificatoria del pasado más reciente. Hispanoamérica, uno de los crisoles del mundo futuro, lo mismo que la China Popular, de gran crecimiento demográfico, y convulsionada de Río Grande hasta Tierra de Fuego: México, Cuba, Santo Domingo, Guatemala, Panamá, Colombia, Venezuela, Brasil, Perú, Bolivia, Chile, Uruguay, Argentina, un cuerpo lacerado que espera su curación, su libertad y su redención. Quizá Chile inicie la marcha. Las sombras de José Martí y Rubén Darío lo agradecerían desde la Eternidad. Libros al fin!

“Opté... por presentar a los arquitectos y sus obras, no de acuerdo con su nacionalidad, sino en relación con los problemas que son afrontados actualmente en esta parte del mundo. Con todo, las características nacionales son importantes y no debían ser sacrificadas por completo. Así, dondequiera que surgía la oportunidad, hice referencia a la evolución nacional para dar al lector, por lo menos, una imagen condensada de las características arquitectónicas de un país”. (Prefacio)

Pasado y Presente: “Al término de la Segunda Guerra Mundial, críticos y editores de revistas de arquitectura de todo el mundo comprendieron súbitamente que desde 1938 habían tenido lugar cambios importantes en la arquitectura del Brasil. Posteriormente la atención recayó en Venezuela y México, así como en otras naciones de Latinoamérica”.

Debemos considerar, rápidamente, el pasado de Hispanoamérica —azteca, maya, quechua, inca...—; no todos estos países se sienten vinculados a la época anterior a la conquista española —sentimiento, que, en cambio, es vivo en México; debemos considerar la diferencia de la colonización española y la portuguesa: la española más rígida, con su cuadrícula de parrilla, y la portuguesa, más libre; el barroco es el gran siglo y el primer estilo moderno en Hispanoamérica; después de la Independencia, lo primero que destaca es en torno a 1880, el final del Historicismo —Renacimiento italiano y Neoclasicismo francés—; después, el Art Nouveau. “El Art Nouveau llegó a principios del siglo XX, pero fue considerado de mal gusto en casi todas partes. Acaso la obra de mayor monumentalidad del período sea en cierto modo una mezcla de neobarroco y Art Nouveau: el Palacio de Bellas Artes de México, originariamente Teatro Nacional (empezó por Adamo Boari, un italiano, y terminado en 1934 por Federico Mariscal)”. El nombre más destacado del Modernismo arquitectónico es el de Julián García Núñez (1875-1944) discípulo en Barce-

lona de Doménech i Montaner y Antonio Gaudí, pero que él, en lugar de seguir el estilo de Cataluña, interpretó miméticamente a la manera de la Sezession. Esto en Argentina. También en Argentina, Christophersen hacia 1915 propugnaba un cierto regionalismo, que reflejara el clima, costumbres y materiales de construcción argentinos. Pero la gran ola es la del Funcionalismo, regionalizado, por Lucio Costa (Brasil) desde 1937, José Villagrán Gracia (México), 1937, Juan O’Gorman (México), 1929, Julio Villamajó (Uruguay), 1930, Gregori Warchavchik (Brasil), 1928. “El interés por las formas típicas de las construcciones tradicionales y el nacimiento del neoempirismo escandinavo principiaron alrededor de 1940”.

Brasil: Antes del “boom” novelístico sudamericano ha habido el “boom” de su Arquitectura, y en este sentido, una de las grandes palmas se las lleva el Brasil. Los buenos precedentes se sitúan ya a comienzos de los años treinta: Hostel para Gentes sin Hogar, de Alfonso Eduardo Reidy, Río de Janeiro, 1933; aeropuerto Santos Dumont, de Atilio Correia Lima, Río de Janeiro, 1937; plaza de Recife, de Roberto Burle Marx, 1935; en 1936 llega Le Corbusier como asesor, iniciándose un diálogo de altura. A continuación aparecen: Casa do Baile, Pampulha, 1942 con recuerdos barrocos y afroasiáticos, de Oscar Niemayer; entre 1938-1943, el Ministerio de Educación y Sanidad, Río de Janeiro, de Lucio Costa, Oscar Niemayer y otros en consulta con Le Corbusier.

México: Correspondiendo con los restos de un impulso revolucionario de la gran época, la obra de los Juan O’Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, Biblioteca principal, Ciudad Universitaria, México, 1953. La casa del arquitecto Juan O’Gorman, en San Ángel, México, 1953, de fantasía desatada, constituye un notable ejemplo de barroco mejicano con resabios de auténtico Gandía.

Argentina: Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Casa de apartamentos, Virrey del Pino 2664, Buenos Aires, 1943; Amancio Williams, Casa del arquitecto, Mar del Plata, 1945; Antonio Bonet, Casa Berlingieri, Punta Ballena, Uruguay 1946, la Solana del Mar, hotel restaurante, Punta Ballena, 1947. También encontramos la huella de Le Corbusier, pero asimilada de forma magistral, lejos de los esterilizadores mimetismos.

Utopía y Realidad urbanas: América del Norte o del Sur, ha sido siempre el país de la utopía. Lo fue con los conquistadores y lo es hoy: Brasilia es un magno ejemplo de completa utopía, pero un gran ejemplo de todas formas; se ha hablado mucho de la nueva capital del Brasil, y la polémica no cesará por ahora, aunque amaine a ratos. Un precedente lo constituiría el proyecto de la Cidade dos Motores, 1942, de Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener. Brasilia se edificó en un tiempo récord, 1957-1960. Carlos Raúl Villa-

nueva y otros, Desarrollo residencial 23 de enero, Caracas, 1955-1957, Desarrollo residencial Cerro Piloto, 1955-1957. Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo y Carlos G. Huidrobo, Unidad vecinal de Portales, Quinta Normal, Santiago de Chile, 1959-1961.

Arquitectura de la ciudad: Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elfa, Federico Peralta Ramos y Alfredo Agostini: Banco de Londres y Sudamérica, Buenos Aires, 1960-1966. “Para conservar una calle como una experiencia urbana diaria, debe tener lugar un diálogo: si la sociedad en la cual uno construye tiene necesita calles, y proyecta edificar sobre una de ellas, no puede ignorar lo que se extiende por delante de su edificio, porque inevitablemente se interpondrá”.

Tecnología y Arquitectura: Enrique de la Mora y Fernando González Pozo, Edificio de la Compañía de Seguros Monterrey, México, 1960; Eladio Dieste, Iglesia, Atlántida, Uruguay, 1958, Cobertizos del T.E.M., 1960; Félix Candela, Planta embotelladora Bacardí, Cuatitlán, México, 1963; Félix Candela y Enrique de la Mora, Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México, 1965; Félix Candela, Iglesia de la Medalla Milagrosa, 1954; Ricardo Porro, Escuela de Artes Plásticas, La Habana, Cuba, 1962-1965, Escuela de Danza Moderna, 1963-1965; Vittorio Garatti, Escuela de Ballet, La Habana, 1963-1964, Escuela de Música, 1963-1965; Fernando Salinas, Residencial en Manicaragua, Las Villas, Cuba, 1964; José Fernández y otros, Campus de la Universidad J.A. Echevarría, La Habana, Cuba 1964-1965; Vittorio Garatti, Instituto Tecnológico del Suelo y Fertilizantes, Güines, Cuba, 1964; Vittorio Garatti, Sergio Baroni y M.A. Da Costa, Pabellón de Cuba, Expo 67, Montreal, Quebec, 1967; Claudio Caveri y Eduardo Ellis, Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, Martínez, provincia de Buenos Aires, 1958. Como puede verse la creatividad hispanoamericana no se ha interrumpido, y con la regeneración social continuará.

Carlos Raúl Villanueva: El sólo es otro gran capítulo de la arquitectura de Hispanoamérica. Pabellón de Venezuela, Expo 67, Montreal, plaza El Silencio, Caracas, 1941, Ciudad Universitaria, Caracas, 1952, Escuela de Arquitectura.

Oriol Bohigas —PROLOGO A ARQUITECTURA COMO “MASS MEDIUM”, de Renato de Fusco— Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.

El libro ya ha sido objeto de una recensión anterior, pero ahora queremos ocuparnos del Prólogo, porque nos expone algunas de las dificultades y complejidades de la Composición de Edificios. No da soluciones, pero señala la complejidad, que ya es suficiente. Nos hemos dado cuenta de ello en una nueva lectura del libro.

“La base de las especiales características de la relación entre diseño y teoría del diseño está seguramente en la misma naturaleza del proceso creativo de esta actividad. No hay que

entrar ahora en una discusión terminológica ni en el intento de establecer una definición del diseño. Pero es evidente que una característica fundamental de esta actividad es precisamente su proceso, el complejo camino hasta llegar a los resultados formales, las infinitas interrelaciones y las variadas participaciones que en él concurren. Diseñar es una actividad cuyos resultados formales tienen un planteo a partir de funciones —y el establecimiento de ellas es ya un proceso complejo no lineal que se incluye como episodio en el proceso general del diseño— y cuya realización no sigue el método directo de la inmediatez mecánica o manual, sino el indirecto a través del proyecto que asimila condicionantes de todos los campos y que comunica a personas y máquinas que elaboran posteriormente el producto con autonomía”.

Esto en cuanto se refiere al proceso creador, objetivamente considerado; sobre la actitud crítico-creadora van otros textos, o sea sobre los presupuestos teóricos del diseño:

“Sin entrar en la consideración de como, a lo largo del proceso, participa una situación cultural que condiciona todo el contexto y las respuestas que él mismo excita— desde las funciones a los métodos productivos—, es evidente que hay un estadio en el que lo que se podría llamar la ‘cultura del diseño’ encuentra un campo de influencias directas: es el ‘campo restringido’ del diseño, aquél en que toman un papel preponderante las decisiones del diseñador y en el que su carga ideológica puede determinar el definitivo rumbo del proceso de creación. La actitud del diseñador puede ser entonces o de pura adecuación consumista —en cuyo caso su participación se limita a la eficacia del sistema tecnocrático— o de investigación y de experiencia vanguardista. En tal caso —y éste es que nos importa si estamos hablando de un fenómeno cultural— las decisiones del diseñador arrancan de su actitud frente a una serie de teorías, experiencias y presupuestos: unos provienen de campos culturales más amplios (corrientes filosóficas, actitudes políticas y sociales, experiencias visuales en otros sectores creativos, etc.), otros pertenecen al campo estricto del diseño (determinada concepción del espacio, adecuación estilística, etc.) y otros son pre-esquemas operativos para el proyecto y la realización del objeto (teorías modulares, serialización y variabilidad, etc.). Pero, sobre todo ello, el diseñador ejerce un control crítico, objetivando en lo posible los productos de su actividad. Una parte de este control depende, precisamente, de los instrumentos, de los métodos y de los fundamentos filosóficos que paralelamente han establecido los estudios teóricos sobre crítica del diseño”.

Difícilmente se encontrarán páginas de mayor densidad crítica y de mayor problematización sobre la Teoría y Práctica de la Composición Edificatoria. Pero la cosa no acaba aquí. Sigamos.

El mundo gordo de toda esta cuestión está en lo siguiente:

“El problema fundamental está en ver si todo este complejo formativo e informativo llega íntegro y válido al diseñador y si es correctamente utilizado, tanto en el proceso creativo como en el control crítico. Las dudas no están sólo en las propias formulaciones

teóricas, sino en la correcta transmisión de uno a otro campo, de una a otra forma de experiencia y hasta de una a otra terminología.”

Se trata de un complejo problema de tocar muchos registros y muchos metalenguajes, que deben desembocar en la Geometría Descriptiva para ser correctamente leídos —como se dice hoy— y convertidos en edificios y realidades humanas, culturales y progresivas.

Lástima que cuando parecía que estábamos a punto de cobrar la pieza, ésta se nos escapa de nuevo. Pero ya hemos conseguido algunas precisiones, en la relación Cultura y Vivienda, como en el intento de bucear en el proceso creador. Volveremos sobre la cuestión comentando otro día el libro PROCESO Y EROTICA DEL DISEÑO.

Varios: JUAN DANIEL FULLAONDO 1961-1971 —Nueva Forma—Biblioteca de Cultura: Colección de Arquitectura— Ediciones Alfaguara, S.A. Madrid-Barcelona, 1972.

Nos encontramos ante una primera recopilación de la obra y su crítica, por autorizados autores, del gran Juan Daniel Fullaondo. Quisiéramos que nuestra crítica se viera hoy, incluso en forma un tanto apologética, en compensación, en parte por lo menos, a una desgraciada aventura administrativa en la cual el talento y la personalidad de Fullaondo no desdijeron en ningún momento, aunque un pretendido opositor a una Cátedra de ETS de Arquitectura se permitió decir a quien escribe esto que no conocía a Fullaondo ni de vista —y nosotros añadiríamos que esto no tiene nada que ver pues dicho señor desconoce igualmente a la misma Arquitectura, sin que pretendamos en ningún momento identificar a Fullaondo con la Arquitectura. Y hecho este preámbulo entremos en materia.

Juan Daniel Fullaondo queda situado críticamente en la conjunción del binomio ORGANICISMO-EXISTENCIALISMO, con un trasfondo pasional vasco, que vive con toda intensidad y autenticidad y una pasión por la VANGUARDIA realmente única, hasta el punto que nosotros —tremendamente críticos respecto de la misma, aunque menos de la arquitectónica por tener que obedecer al humanismo y a una funcionalidad— ante la autenticidad FULLAONDO nos quedamos perplejos y no sabemos qué decir, lo mismo que no sabemos qué decir ante un relámpago, un trueno o una gran montaña. La verdad es que nosotros ante la autenticidad, nos limitamos a callarnos, pues ante la misma toda crítica sociológica se estrella. Este es uno de los límites que vemos —y fijamos— al método socio-crítico.

El libro está muy bien compuesto: excelente fotografía, dibujos, plantas —demasiado chiquitas pero están— dispuestos cronológicamente y con acotaciones críticas de Santiago Amón, Claude Parent, José Camón Aznar, Venancio Sánchez Marín, Patrice Goulet, Jorge de Oteiza, Gabino Alejandro Carriedo, J.A. Castro Arines, Agustín Ibarrola, Raúl Chávarri, Angel Crespo, Luis Figuerola-Ferreti y unas Consideraciones Personales del mismo Fullaondo.

“Pero, lógicamente, este panorama —crítico-psicológico— no agota, no puede agotar, el

panorama interpretativo.” “La alternativa personal suele desaparecer absorbida dentro del proceso de nuestra historia civil, en donde sólo permanece la virtualidad, culturalmente autónoma, de la obra realizada”. “El tránsito por el estudio de un maestro como Sáenz de Oiza, supuso de hecho el conocimiento del hecho arquitectónico entendido como actitud tensa, constante, prendida de pasión, óptica y revelación, que la imagen docente de los años cincuenta se había mostrado en líneas generales, poco capaz de promover”. Y debemos señalar, en este despegue plenamente burgués —de revolución burguesa madrileña realizada en estos últimos treinta años— la lección magna de Antoni Gaudí, contemplada con fervor internacional a partir de estos mismos años y de manera especial por Fullaondo y Fernández Alba en el Madrid de la Posguerra, que empezaba a mirar desde fuera de las fronteras y sin los perjuicios del Imperio ¿cuál, señores?—. El mismo carácter insólito que tiene Gaudí en el mundo de su época, se repite en Madrid con personajes tan increíbles como Sáenz de Oiza, Fullaondo y Fernández Alba, con la imagen estelar de las llamadas Torres Blancas.

“Afortunadamente, desde una perspectiva cultural la valoración historiográfica de esta experiencia es verdaderamente más diáfana que las derivadas de las connotaciones psicológicas como de su capacidad de proyección crítica. El momento español a partir del final de los años 50, protagonizado en su arranque por el pabellón de Bruselas, y posteriormente con la espectacularidad de Torres Blancas, arroja inevitablemente un aumento de la tensión expresiva correspondiente al despliegue orgánico, críticamente representado por la ascensión de Bruno Zevi al primer lugar de la crítica internacional”.

Valga esta aseveración como histórica y literal, pues como tuvimos ocasión de hacer notar en nuestra dura crítica a Bruno Zevi en el ensayo SOBRE BRUNO ZEVÍ —ARQUITECTURA, enero de 1970— contestada particularmente por él, en otro tiempo justamente célebre crítico, con cajas destempladas, ya en el REALISMO CRÍTICO no ha podido mantener, quedándose agotados sus presupuestos críticos, Organicismo frente a Funcionalismo —inversión de la dicotomía de Eugenio d’Ors Clasicismo frente a Barroco— justo en la mitad de la década siguiente, entre 1963 y 1970. Pero esto es lateral, y posterioridad, que nada quita al fenómeno histórico-psicológico que estamos contemplando, Fullaondo, naturaleza, pasión, sano irracionalismo, fecundo vanguardismo, expresión de una tierra que todavía no ha tenido su racional Sócrates, VASCONIA.

“...dentro de una comprensión de los, mecanismos culturales a favor de las necesidades reales, me siento lógicamente, antimesiánico, y antiapocalíptico, escasamente proclive al apoteósico estruendo de las enunciaciones espectaculares, que en la compleja situación actual, no sabríamos definir si como demasiado tardías, testimonio ‘camp’ o excesivamente tempranas. En cualquier caso fuera de su tiempo. Lo que nos hace falta son evidentemente otras cosas”.

Ramón GARRIGA MIRO