

ARQUITECTURA, MODO LÍMITE

Carolina B. García Estévez

*Quando el espacio, sin perfil, resume
con una nube
su vasta indecisión a la deriva...
¿Dónde la orilla?*

Jorge Guillén, *Primavera delgada* (1928)

Ludovico Sforza nunca consiguió gobernar Milán desde su pensamiento, demasiado adelantado a una ciudad empeñada en no moverse del medievo. Bramante se le escapaba a Roma, Amedeo y Dolcebuono monopolizaban las obras de la ciudad e impedían cualquier acceso a Leonardo, Bramante o Giuliano da Sangallo. Ludovico tuvo que acudir a otro arquitecto marginado, Filarete, para poder visualizar sus sueños. Sforzinda fue la repuesta intelectual a una ciudad soñada desde las nuevas ideas que la filosofía y el pensamiento de su tiempo proclamaban. Pietro Averlino había nacido en Florencia y había trabajado en Roma. Estaba pues al tanto de la idea de una nueva ciudad que los concilleres florentinos, como Guicciardini, habían escrito. Consiguió dibujarla y proponer la forma de sus principales edificios. De todo ello, sólo nos ha quedado un débil reflejo en el Hospital General de Milán, deformado, desculturalizado, roto... Una arquitectura límite que Alberti redimió, que Bramante construyó y que Michelangelo restituyó a sus categorías intelectuales.

Hannes Meyer se encontró en un debate desagradable. Entre *G* (Gestaltung) y *ABC*, las cargas de profundidad imposibilitaban la presencia de una arquitectura nueva unitaria. Entre la poética de la forma y la "nueva objetividad", las actitudes se radicalizaron. Los encuentros C.I.A.M. no acercaron distancias. La posibilidad de dirigir el Bauhaus radicalizó aspectos políticos. Su sucesor, Mies van der Rohe, llamó diversas veces a la policía para "limpiar" la escuela de comunistas y exigió otras depuraciones ideológicas. Mies, claro, odiaba el proyecto de vivienda obrera de la Afrikanische Straße de Berlín. Bruno Taut, Ernst May, Hannes Meyer y todos los que buscaban un puente entre arquitectura y utilidad social escogieron finalmente un camino ya conocido: la emigración, aquello que para Brecht y Kracauer era lo más indignante que le podía suceder a un hombre. Mies, en cambio, fue el último en marcharse, atravesando a pie y con nombre falso la frontera holandesa. Otra clase de indignidad mucho peor que la anterior. No tenía, ni tan solo, ideología alternativa. El límite se había convertido en un abismo que ni unos ni otros pudieron cruzar.

A Asger Jorn siempre le gustó vivir al límite. Su biografía consiste en una serie de viajes para encontrarse a sí mismo y encontrar a la arquitectura que fuera con él. Quizás cometió errores, como deslumbrarse ante el *Pavillon des Temps Nouveaux* (1937) de Le Corbusier y no darse cuenta de los entresijos éticos que su autor manipuló para conseguir sus objetivos. El regreso a su país natal y la radicalización ideológica para una arquitectura al servicio de la vivienda obrera que allí imperaba, le forzaron a ver la otra cara de un pensamiento arquitectónico. Después de la guerra sus actividades se multiplicaron entre la pintura, la arquitectura y la ciudad. Todo ellos desembocó en su participación activa en el grupo de la *Internacional Situacionista* de cuyos alcances sabemos, y el artículo de Francisco Jarauta da fe de ello.

De un modo u otro la arquitectura de posguerra (1945) debió pagar su tributo a tanta barbaridad. El *béton brut* que Le Corbusier entronizó en la *Unité d'Habitation* de Marsella (1947), ofreció las pistas para una arquitectura que no podía abandonar el impacto de la guerra. La colaboración entre Paul Virilio y Claude Parent no podía hacer más que ahondar en el drama. Toda la trayectoria de Parent se basa en la negación de los logros del maestro suizo. Sus propuestas contravienen siempre cualquier atisbo de razón que podríamos encontrar en su *Oeuvre Complète*. Se constituyen en una alternativa necesaria en lo que se iba convirtiendo en un dogmatismo que no admitía discusiones.

Frente a las necesidades "historicistas" o las propuestas más o menos utópicas, el repliegue en la música en la actitud de Anna Bofill manifiesta una vez más las posibilidades de forzar el límite de la arquitectura. Ni el realismo de la *Escuela de Barcelona*, ni los intentos desesperados de ponerse al día del *Grupo R*, siempre con los referentes formales -locales y extranjeros- por delante, ni barrios periféricos que prometían felicidad parecieron interesarle. Del mismo modo que la música de Schoenberg resolvió algunas fachadas de Adolf Loos, las posibilidades de la música o del mundo matemático de Matila Gyka resolvieron enigmas para interpretar la arquitectura griega de la mano de Constantinos Doxiadis. En el mismo tiempo, Le Corbusier alumbraba *El Modulor*. La base musical de una arquitectura siempre buscará una objetividad disciplinar que potenciará el salto de la creatividad sin riesgo a la autonomía del límite.

Y es desde estos ejemplos que se pretende arrojar una nueva luz a aquella "nube de vasta indecisión a la deriva" de la que el poeta Guillén nos daba cuenta al intentar plasmar, desde las palabras, la indefinición de un espacio sin perfil, sin borde, sin orilla. Sólo desde estos márgenes es posible alhumbrar el camino hacia cualquier *otra* arquitectura.