

Per història

En un esquema general, un lugar importante le corresponde al tarraconense Eduardo Torroja, quien en sus construcciones ingenieriles se aproxima también a la expresión arquitectónica a través del lenguaje técnico, traduciendo en términos precisos orientaciones debidas en parte a Antonio Gaudí, su ilustre coterráneo.

Alrededor de 1956 hace su aparición en el mundo arquitectónico de Madrid la nueva generación que habría de enfrentarse con mayor objetividad con las corrientes internacionales, limpia ya la visión de los inevitables prejuicios propios de toda transición.

Sus primeras manifestaciones serán proyectos presentados en concursos y pequeñas realizaciones, que demuestran sin embargo la esencia de su incipiente orientación. El carácter esquemático de sus composiciones, se aproxima directamente a las directrices contemporáneas del racionalismo enlazando no obstante con la tradición étnica de la meseta, volúmenes y estructuras simples y destacadas, sin excesivas concesiones a la delicadeza del detalle técnico, caracterizarán en líneas generales su nueva posición.

Una instintiva simpatía cromática hacia los colores pardos, hacia el negro, el gris, el blanco, así como una voluntariosa tenacidad de concretar en sus definiciones expresionistas, será el matiz dominante de su producción. A este espíritu responde la obra de varios arquitectos nacidos entre 1920 y 1926, aproximadamente, los cuales constituyen una escuela más propiamente que un grupo, por la admirable coherencia de su lenguaje figurativo, pero cuya originalidad exclusiva sería difícil de otorgar entre ellos a alguna personalidad determinada. Lo decisivo de su producción es la tensa, convergente, segura orientación de sus experiencias.

José María Sostres
(1959)

"Con el deseo de proporcionar a los valencianos una idea de las manifestaciones renovadoras de nuestra pintura durante el período transcurrido del presente siglo, este Ayuntamiento acordó celebrar una muestra de la obra de aquellos pintores valencianos que con su arte han destacado en las mismas contribuyendo así, a su reconocido prototipo".

Esta inequívoca declaración de objetivos encabezaba la carta con la que el ponente de cultura del Ayuntamiento de Valencia, en enero de 1976, solicitaba la colaboración de los pintores valencianos de "reconocido prestigio" en la exposición "Setenta y cinco años de Pintura Valenciana". Una comisión consultora estaba encargada de seleccionar los nombres y obras que debían integrar la muestra.

La marginación que en todo el proceso sufrieron los profesionales de las artes plásticas, la negativa del Ayuntamiento a cualquier intento de participación colectiva de los implicados, en una iniciativa que asumía un claro papel de confirmación histórica, provocó la reacción de un sector destacado de la pintura valenciana (Equipo Crónica, Boix, Heras, Equipo Realidad, Soria, Vento, Victoria, Genovés, Anzo, Teixidor, Mompó, etc...), quien constituido en el "Colectiu d'Artistes Plàstics del País Valencià" redactó un "Manifest", denunciando el hecho, que se publicó junto con dos textos, de T.Llorens y J.V.Marqués, respectivamente, y una cronología histórica y artística del País Valencià, correspondiente al período que debía abarcar la exposición; "Els altres 75 anys de Pintura Valenciana" fue el título general de esta publicación.

Reproducimos el texto de Tomàs Llorens por cuanto, más allá de su vinculación con los hechos que comentamos, replantea un argumento fundamental para el análisis de las relaciones entre la idea de Historia, el proceso de su construcción y la manipulación del pasado, deformando su memoria.

CARRER DE LA CIUTAT

L'expressió "fer història" es pot emprar en dos sentits diferents, bé per a referir-se a una activitat cognoscitiva específica -"narrar"-, bé per a referir-se a allò mateix que constitueix objecte de coneixement -"allò narrat"-. Es aquesta segona accepció la que preval en el llenguatge quotidià i ve sempre marcada per una intenció restrictiva: la vida social -l'objecte de la narració- consisteix en una multiplicitat de processos, interaccions, esdeveniments; només d'uns pocs entre ells, especialment assenyalats, hom en diu que "fan història".

Aquesta duplicitat de sentits sembla dependre, a primera vista, d'una metonímia. En un sentit literal caldria atribuir prioritat a l'accepció cognoscitiva; d'aquí, per trasllació metonímica, prenent l'objecte per l'acció que s'hi dirigeix -una trasllació freqüent en el lèxic dels oficis- el significat s'hauria estès a l'objecte del saber; "fer història" podria així predicar-se literalment d'un subjecte cognoscent -típicament, quan l'activitat s'exerceix com ofici, l'historiador- i per metonímia d'aquells esdeveniments susceptibles o mereixedors de ser narrats, memorats -d'ocupar l'atenció de l'historiador-, els "esdeveniments importants". (per exemple, en el cas de la història de la pintura, els "quadres importants".)

Però en arribar a aquest punt es pot advertir que sota l'aparentment innocent duplicitat de sentit, opera una veritable i pròpia ambigüitat que -com s'esdevé amb tantes altres peculiaritats semàntiques del llenguatge quotidià- està impregnada de sentit ideològic.

Per què, si la metonímia és tan natural, no resulta generalitzable, amb les mateixes implicacions, a d'altres branques del saber, d'altres ciències? Imaginem una trasllació semblant en el camp de la física: podria per cert dir-se dels moviments dels planetes o de paigudes de pomes que "fan física" (per bé que l'expressió resultés estranya) en el mateix sentit en el qual es diu dels esdeveniments socials que "fan història"; però la implicació que unes caigudes de poma "fan física" (o "més física") que d'altres resultaria -almenys dins la concepció clàssica de la física com a ciència natural- totalment intel·ligible.

L'ambigüitat, allò que el llenguatge en aquest cas "no declara" radica en una contradicció. La metonímia és un dispositiu retòric, una manera de voler emfatitzar que, en el fons, la història no la

"fa" l'historiador -ni la fa ningú-, que la història "es fa" (sola); així el subjecte cognoscent de la història seria, com el notari per a les parts del contracte o com Cronos per als seus fills, radicalment, inamoviblement alié, indiferent per als esdeveniments que constitueixen l'objecte de la seua narració.

(Si s'adverteix bé, és aquest l'impuls que guia la visió positivista de la història com a història "quantitativa" i "total", ciència a imatge de la física.) La contradicció encoberta aquí és semblant a aquella que, segons Homer, trobaven els seus compatriotes en les paraules de Polifem, víctima de la manipulació semàntica d'Ulisses: "Si ningú no t'ha ferit, de què et queixes?".

Però si la història -procés- es fes sola, en definitiva ¿per a què recordar-la? Si la història -narració- fos "quantitativa" i "total" -com la física- tot -també les caigudes de poma- seria històric; però les caigudes de poma, un cop descrites per la llei d'atracció del cossos (d'un cop i per sempre) deixen de poder ser narrades -precisament perquè, segons hem vist, cap caiguda de poma no fa més física que una altra.

Allò que la metonímia encobreix -ideològicament amb un efecte de "falsa consciència"- és que la història no "es fa" (sola); el que, més encara, en alçar la tapadora semàntica es descobreix és que la pretesa duplicitat de sentits és il·lusòria: Cronos -la narració com a consciència- i els seus fills - allò narrat com a acció- es poden enfrontar perquè participen de la mateixa naturalesa.

Cap argücia del llenguatge no és innocent. Són sempre relacions de poder allò que els mecanismes de falsa consciència tracten de cobrir; així, "fer la història" des d'una vora del poder no és el mateix que "fer la història" des de l'altra vora. Així, per exemple, els quadres que des d'una vora del poder "fan" la història de la pintura valenciana han de ser, necessàriament, altres que els que des de l'altra vora la "fan". La narració proposada, com a esforç col·lectiu, des de la vora dels qui participen en la vida social a través del seu treball, precisament com a productors de cultura, ha de ser molt distinta de la que s'ha proposat, de fet, des de la vora del poder establert en aquest moment al nostre País ;

en el primer cas l'esforç per a recuperar el sentit de la història de la pintura valenciana és part de l'esforç per a recuperar una consciència pròpia específica, professional i, al mateix temps, part també de l'esforç més general per a recuperar la història del País com a part de la consciència democràtica; en el segon cas, l'esforç de la "narració" s'adreça precisament a impedir que tot això ocorregui. Si una de les dues narracions sembla tenir més sentit que l'altra, estar més d'acord amb la "veritat" de la història, no és tant per allò que en el "fer història" pogués haver de comú amb la pretesa indiferència de Cronos com per allò que de comú té amb l'alçament de Zeus. La conquesta del passat com a memòria, com a consciència pròpia és també, i fonamentalment, l'acció inicial en la conquesta del futur.

Tomàs Llorens

Un libro optimista sobre la ciudad moderna

"Una guía razonada para quien quiera empezar a estudiar las etapas de la investigación arquitectónica contemporánea, hasta llegar a las propuestas más recientes". Al objetivo no le falta sinceridad: L. Benevolo, C. Melograni y T. Giura-Longo mantienen su promesa en su "ágil" folleto La progettazione della città moderna (trad. cast. por la Cátedra de Composición II, ETSAB, 1975), a pesar de su título, suficientemente comprometido. El editor Laterza acoge, diez años después de su publicación original, las tres lecciones universitarias que componen el libro en una colección que, valientemente, se titula Tempi Nuovi. Y, en efecto, el libro tiene algo "nuevo": las ilustraciones, en una serie bastante amplia y escogida, y la bibliografía, muy útil para esclarecer el grado de puesta al día alcanzado por los tres escritos. El objetivo es, de todas formas, evidente: cualquiera que lea el libro podrá formarse una idea muy precisa de la historia de la ciudad moderna y, quizás, hurgando entre líneas, podrá encontrar incluso alguna indicación para "proyectar" una ciudad nueva y, ciertamente, "mejor". Porque se trata precisamente de eso: en su evolución moralizada la historia de la arquitectura moderna encierra un "mensaje"

que aún nadie ha recogido. Dos párrafos del libro indican con simplicidad cómo hay que encontrar la botella para sacar de ella el mensaje: en el primero, al comienzo del libro, quedan expuestas las coordenadas históricas. Ahí se define el concepto clave codificado por Benevolo: el de "ciudad neoconservadora". En el segundo párrafo, cerrando el volumen, se ofrecen con mucha sinceridad las propuestas para aplicar el nuevo trazado: el mensaje toma consistencia, se traduce en modelos concretos, palpables.

De esos modelos se ha hablado a menudo: pero, ¿cómo no se ha asimilado todavía su oculta y sugestiva enseñanza? Las alternativas a la ciudad "neoconservadora" son tan inteligibles que resultan prácticamente obvias. A clara pregunta, respuestas claras, a saber: las propuestas de los socialistas utópicos, Owen y Fourier (y que nadie se equivoque pensando aquí en el sadiano castillo de Silling), las enseñanzas de los higienistas anglosajones, sus gloriosas investigaciones, los "modelos" de la "vanguardia", es decir, Howard y Garnier (y en el concepto de vanguardia conviven los opuestos). Pero nos hallamos aún en el terreno de las premisas, en la introducción: es de ahí sin embargo que nacerá la verdadera enseñanza, el "olvido" por antonomasia, la alternativa total. Es el "Movimiento Moderno". En este reino resplandece el sol de Le Corbusier. Es tal su claridad que dicha exposición sólo puede ser sugerida al lector; es el fruto de una ausencia total de "dudas"; el esquema trazado hace diez años se sostiene sin dificultad, no lo ha alterado ninguna curiosidad; asegura los nexos históricos de una manera inamovible, a toda prueba. El bipolarismo domina por encima de todo: a un lado está el mal (lo decimos así para simplificar, Benevolo lo llama la ciudad "neoconservadora"), y al otro está el bien (ahí no hay dudas: se trata del "Movimiento Moderno"). Es inútil plantearse preguntas ociosas: quien quiera explicaciones a propósito de tales categorías debe irse a otra parte: por ahora basta con saber que tales categorías se hallan grabadas en la mecánica histórica. Es inútil preguntarse si la ciudad ha sido "neoconservadora" en modos y situaciones distintas: no todas las ciudades pudieron contar con un barón Haussman, no todas fueron "marcadas" por Olmsted, no todas conocieron el reformismo post-industrial en el mismo momento y en iguales condiciones políticas. Pero cuidado: llegó el año 1848, y después la ciudad fue