

EL SILENCIO DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Ulrich P. W. Nagel

En 1951 se reunían en Darmstadt, Alemania, en un congreso bajo el título "El Ser humano y el Espacio", unos arquitectos y teóricos de la cultura para analizar la situación de la arquitectura y buscar nuevos caminos. Entre los teóricos se presentó José Ortega y Gasset, y pudo ser el inicio de un diálogo entre España y Alemania. Pero, aunque el concepto de la autarquía española con su arquitectura nacionalhistoricista había fracasado, el momento cultural permaneció bajo la estabilizada dictadura de Franco. Es por esto que la intelectualidad española no pudo discutir abiertamente caminos hacia la evolución cultural y social. La ponencia de Ortega quedó como una reflexión estética y sin eco en la orientación difícil de la cultura española de estos años.

Deseo ocuparme de un hecho que aparentemente no tuvo mucha importancia para la arquitectura en España y en el cual participó un representante de la cultura española. Me refiero al congreso realizado en Alemania hace ya 50 años, en 1951. Dicho congreso, conocido como el "Segundo Encuentro de Darmstadt", cuyo tema fue resumido con el título "El ser Humano y el Espacio" no sólo tuvo gran importancia para la historia de la arquitectura alemana sino que, "más aún, significó un ejemplo clásico de una cultura de planificación, una señal del desarrollo de una cultura democrática incipiente (...) un debate internacional acerca de las tradiciones culturales y del cambio de la problemática de vida europea"¹.

Permítanme referirme por un momento a las razones por las que se llegó a organizar dicho encuentro. En septiembre de 1944, la capital del Ducado de Hessen, Darmstadt, fue destruida sistemáticamente por los aliados. La capital quedaba totalmente arrasada, en ruinas. Por esta razón se decidió que la administración de la ocupación americana fuese trasladada a Wiesbaden. De esta forma, Darmstadt —ciudad cuya actividad central había sido la administración— quedaba despojada de su base de subsistencia y de desarrollo para el futuro.

Considerando la antigua tradición cultural de la ciudad, los políticos decidieron darle una perspectiva como centro urbano universitario —o de formación profesional— y cultural. En el año 1947 se planificó una exposición de homenaje para recordar el 50º Aniversario de la gran exposición "Un documento del Arte alemán" (*Del Jugendstil*) que había tenido lugar en 1901. La intención desde un principio no fue mostrar los documentos arquitectónicos y culturales de 1901 sino dedicarse a los problemas del presente, en especial, a lo referente a la construcción de vivienda. Pero paralelamente se planeó en Hannover otro evento, "*La Constructa*", cuyo tema principal era también la reconstrucción de viviendas. Parece ser que por este motivo se le cambió la temática al encuentro de Darmstadt colocándole como tema central la construcción de edificios comunales y administrativos, los cuales debían ser realizados por arquitectos alemanes y extranjeros. Dichas construcciones pasaron a la historia con el nombre de "las once obras maestras"².

Aquí no deseo referirme a estas construcciones que consistieron en siete escuelas y un *kinder-garten*, realizadas por Otto Ernst Schweizer, Rudolf Schwarz, Franz Schuster, Hans Scharoun, Hans Schwippert, Willem Marinus Dudok y Max Taut, así como un asilo de madres solteras de Ernst Neufert, una clínica para mujeres de Otto Bartning, una sala de concierto de Paul Bonatz y la casa de cultura de Peter Grund.

A excepción del diseño clasicista de Bonatz, el resto de las construcciones fueron realizadas siguiendo el estilo del funcionalismo casi seco de los años 50. Lo único realmente espectacular fue el diseño de Scharoun, con el concepto de 'ruptura de formas' y de 'escalonamiento'.

No quiero tratar aquí las llamadas "once obras maestras", sino que deseo concentrarme en el desarrollo del simposio que se realizó. Éste tenía por objeto hacer posible un diálogo cultural entre arquitectos y teóricos de la cultura, es decir, entre creadores y pensadores.

El primer encuentro de Darmstadt de 1950 tuvo una resonancia espectacular. Desarrollado con el título "La imagen del Ser Humano en nuestro tiempo" el tema de la pintura y de la plástica

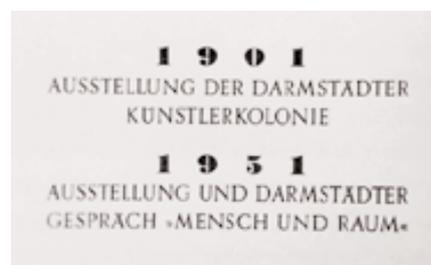


Fig. 1. Carta de invitación.

1. Cit. p. 25. Jürgen BREDOW *Architektur der fünfziger Jahre Die Darmstädter Meisterbauten*, Stuttgart, 1998. Nota: El coloquio tuvo lugar el 6.8.1951 en la sala municipal de Darmstadt.

2. *Ibidem*, p. 13, capítulo "Die Meisterbauten" de Bärbel HERBIG.

Fig. 2. Vista general de Darmstadt. 1945.



debía ocupar el centro de las discusiones. Este encuentro fue iniciado por los artistas pertenecientes a la “*Neuen Darmstädter Sezession*”. Después de una serie de ponencias de parte de representantes de diversas disciplinas de las ciencias del espíritu y de las ciencias naturales, la discusión escaló con la presentación de Hans Sedlmayr, un historiador de arte de Austria, del que se decía que había simpatizado con el Nacionalsocialismo. Su libro, *La pérdida del centro*, publicado en 1948, ya había provocado una gran polémica en el debate cultural de aquel entonces. Sedlmayr, hombre muy religioso, había presentado en dicho libro, por una parte, su rechazo apasionado hacia el arte moderno y la arquitectura funcionalista y, por otra parte, una visión teocéntrica del mundo. Durante el desarrollo de su exposición la vehemencia de las reacciones del público llegaron a tal límite que parte de los asistentes le gritaron “*Heil Hitler*” como reacción de rechazo. Esto representa sólo un ejemplo de la radicalización tanto de las discusiones referidas a los ideales del pasado nacional como de las propuestas para el futuro social.

Los participantes del segundo encuentro de 1951, que se debía desarrollar bajo el título “El Ser humano y el Espacio” y que debía ocuparse sobre todo de temas sociales y arquitectónicos, con toda seguridad estaban informados de la polémica surgida en el encuentro de Darmstadt del año anterior. Para el segundo encuentro se había planeado que el desarrollo de las ponencias fueran alternándose entre arquitectos y pensadores. En general, la historia de la arquitectura divide a los representantes de aquella época en ‘tradicionalistas’, quienes en parte tenían un pasado nacionalsocialista, como Bonatz, Grund, Neufert y Kreis; en ‘modernos’ como Scharoun, Taut, Schwippert, Schuster, Schwarz; y los ‘jóvenes’, como los llamó el moderador Otto Bartning³, representados por Eiermann, Ruf, Mäckler y Giefer, entre otros.

Pero dichas líneas de clasificación no eran tan claras. Así entre los ‘modernos’ había conservadores influidos por ideas con orientaciones social-cristianas como el arquitecto Rudolf Schwarz y el mismo moderador Bartning, los cuales parecían tener a la vez concordancias con algunos puntos de vista de la posición crítica de Sedlmayr. A este respecto, se puede concluir que se dio una mayor presencia de los pensadores críticos del modernismo, pues tanto Aalto, Oud, Mies van der Rohe y Gropius no participaron en el congreso⁴.

Por parte de los ‘pensadores’ invitados asistieron el sociólogo Alfred Weber y Dolf Sternberger, como también los filósofos, con pasado político dudoso, Martin Heidegger y José Ortega y Gasset. Los invitados Romano Guardini y Carl Friedrich von Weizsäcker⁵ no concurren.

No está muy claro cuál fue la razón para invitar a Ortega⁶, quien estaba muy de moda por aquellos años en Alemania. Lo que es seguro es que la invitación no se basó en ningún interés por la situación oprimida de la cultura o de la arquitectura española bajo la dictadura de Franco. Teniendo en cuenta las propias ruinas de la Alemania de posguerra, España se situaba muy alejada. Pero las discusiones arquitectónicas estaban más cercanas de lo que se podía creer.

3. *Darmstädter Gespräch - Mensch und Raum*, Darmstadt 1952, p. 97 y p. 133.

4. *Ibidem*, p. 52.

5. PEHNT, Wolfgang, *Rudolf Schwarz-Architekt einer anderen Moderne*, Stuttgart 1997, p. 139.

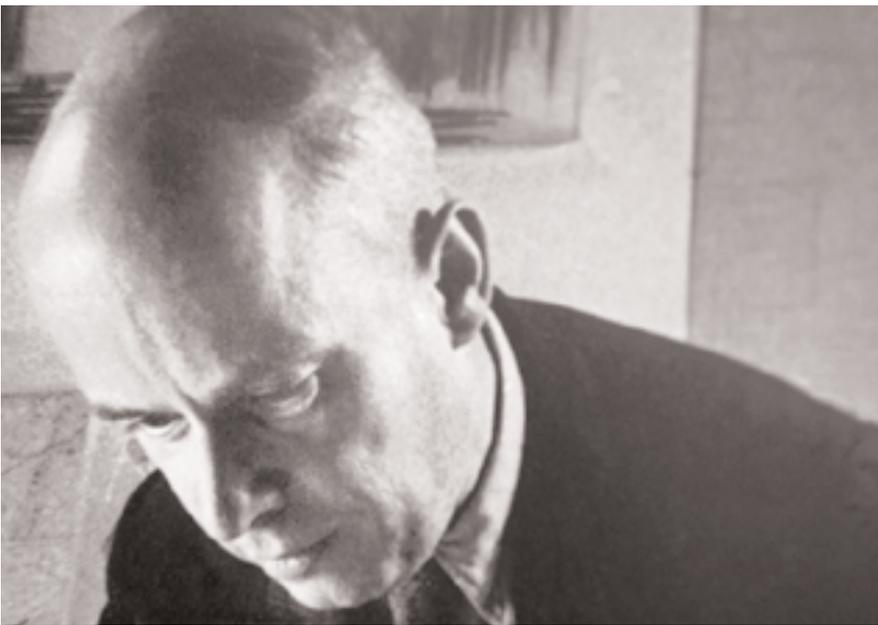
6. “Cima del coloquio fueron la ponencia de Martin Heidegger y la contribución del filósofo español Ortega y Gasset. Este último que había avisado a corto plazo de su asistencia al coloquio”; p. 17, B. HERBIG, op. v. nota 2.



Fig. 3. José Ortega y Gasset y Martin Heidegger.

Fig. 4. Rudolf Schwarz.

3



4

La ponencia de Ortega, “El mito del ser humano detrás de la técnica” fue una reflexión sin compromiso y puramente estética que quedó sin eco no sólo en el acto mismo⁷. Ortega no se hizo eco a su regreso a España de las discusiones del congreso⁸.

Si se considera la iniciativa de Darmstadt como un foro de polémicas entre ‘tradicionalistas’ y ‘modernos’ alemanes hay que señalar que el tono de la discusión en este segundo encuentro fue muy conciliador. Este se debió a que el pasado histórico reciente fue continuamente excluido⁹. Por otra parte este ‘tabú’ llevó a que tampoco más tarde hubiera una clara diferenciación entre el pensamiento de los arquitectos que optaban por una estética de construcción nacionalsocialista y otros que criticaban el ‘funcionalismo’ pero por otros motivos. A estos críticos se les calificaba, de manera no abierta, como retrógrados, lo que teniendo en cuenta el pasado inmediato, se puede considerar como un juicio destructivo.

7. Esto reflejaba también la dudosa transición del conferenciante siguiente Franz Schuster: “Me cuesta mucho, después de estas declaraciones, volver a hacer las bases con ustedes”; p. 117, *Darmstädter Gespräch*, op. cit. nota 3.

8. Los arquitectos españoles no tuvieron conocimiento del congreso, es más, Miguel Fisac, de 38 años, estuvo en agosto de 1951 de viaje en Alemania para visitar la ‘Constructa’ de Hannover y Colonia, sin que supiera del coloquio de Darmstadt y de la presencia de Ortega. (Entrevista grabada del autor con Miguel Fisac en Graz, mayo 2000). Sobre la visita de Colonia véase también p. 18, *Miguel Fisac. Medalla de Oro de Arquitectura 1994*, Ed. de Andrés Cánovas, Madrid 1997.

9. Véase p. 427, DURTH, Werner, *Deutsche Architekten - Biographische Verflechtungen 1900-1970*, München 1992.

Fig. 5. Maqueta de la escuela pública Darmstadt, 1951. Hans Scharoun y Chen Kue Lee (Reconstr. Univ. Darmstadt).

10. Cit. p. 77, SEDLMAYR, Hans, *Der Verlust der Mitte*, Salzburg 1948 (Editorial Otto Müller, 11. Ed. 1998).

11. Cit. p. 13, BOHIGAS, Oriol, *Modernidad en la Arquitectura de la España republicana*, Barcelona 1998.

12. Aún artículos esporádicos, como el de Enrique AZCOAGA: "Epístola a un arquitecto enamorado de El Escorial", *Revista Nacional de Arquitectura*, Nº. 43, 7/1945, no eran propuestas alternativas al concepto intelectual de una arquitectura nacional, sino, considerado al pie de la letra, sólo una crítica en su originalidad específica: del estilo escorial.

13. P. 249, FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea, I. 1880-1950*, Madrid 1989 (Reprint ed. 1961).

14. Véase *Arquitectura española años 50 - años 80*, CAPITEL, Antón, Madrid 1986, p. 19. Indica: "El triunfo del estilo internacional lo iniciará en Barcelona la aislada figura de Coderch, que ya en 1949 construye junto con Valls su casa de viviendas en la Barceloneta y en 1951 la casa unifamiliar Ugalde."

En España se presentaba esta situación bajo condiciones inversas y, a la vez, represivas, ya que una verdadera 'posición' que apoyara las metas de los 'modernos' no existía. La interpretación oficial de la cultura por parte de la censura correspondía a argumentaciones que coincidían con las que Sedlmayr había escrito en su libro *"La pérdida del centro"*: "Formación de estilo racional teniendo como base la construcción, la ejemplaridad de la fábrica, es decir, de la máquina, eliminación de la arquitectura y de su misión trascendental; 'Funcionalismo' político: marxismo real y bolchevismo"¹⁰.

Oriol Bohigas transmite esta visión cuando cuenta: "alrededor de 1950 escribí un artículo para la revista "Destino" sobre el GATCPAC que me fue devuelto por la censura con una anotación que decía: "No. La arquitectura moderna es rojo-separatista"¹¹.

Aunque los arquitectos españoles no llevaran ningún tipo de discusión abierta¹² se mostró en el desarrollo de la arquitectura la existencia de una suerte de tranquila aceptación por parte de los jóvenes arquitectos en intentar superar la arquitectura nacional que había seguido el modelo del "Estilo Escorial", que con la llegada de la nueva década ya se encontraba desgastado. La fecha de este alejamiento data de 1949: Carlos Flores interpreta como momento clave la presencia en Barcelona de Alberto Sartoris y Gio Ponti, precisamente en mayo de 1949¹³. De esta visita resultó una secuencia de exposiciones organizadas por Antoni de Moragas Gallissà lo que trajo como consecuencia el que España comenzara nuevamente a participar a nivel internacional, en las discusiones sobre arquitectura.

Capitel data, de la misma manera que Luis Domènch Girbau, el triunfo definitivo del estilo internacional con la 'figura aislada' de José Antonio Coderch con la finalización, en el año 1951, de la casa Ugalde en Caldes d'Estrac¹⁴.

Se trata de una casa familiar noble, a orillas del mar, en un terreno maravilloso, privilegio de la clase alta que anhelaba la cotidianidad moderna y que construyó sus refugios de libertad en un

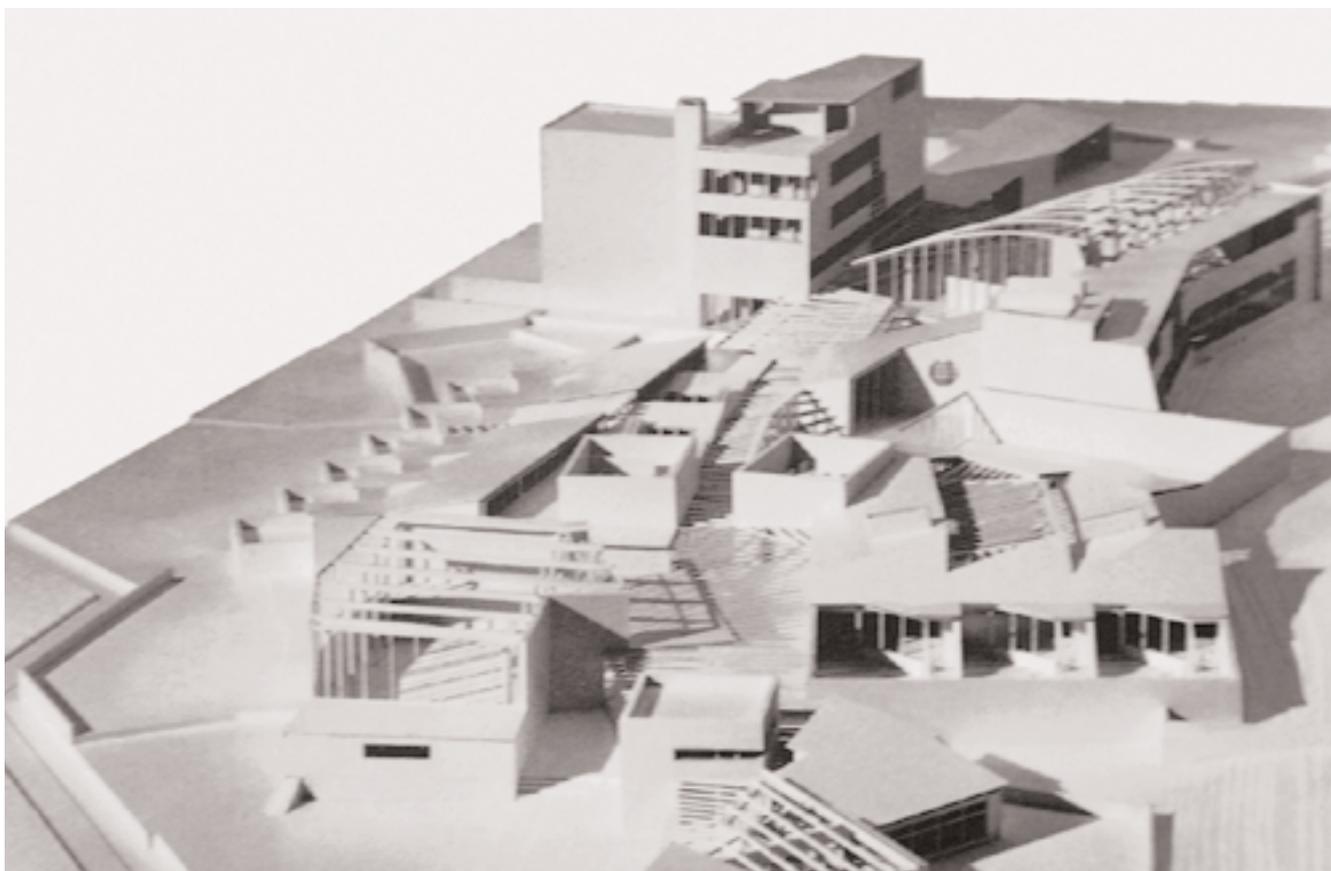




Fig. 6. José Antonio Coderch. Casa Ugalde. Caldes D'estrac. 1951.

selecto recogimiento. Es una escenificación del mundo cotidiano que exhibía una sencillez noble. Pero al mismo tiempo esa misma clase social asistía también, el 20 de enero de 1951, al estreno de *Rienzi* de Wagner en el Liceu, celebrando tal acontecimiento de manera eufórica y, además, en noviembre de ese mismo año se inauguraba la exposición itinerante “Wagner en el mundo”, que en los próximos años desataría una nueva oleada de entusiasmos por Wagner¹⁵.

La historia de la arquitectura española interpreta las casas de Coderch como expresión de la crisis del funcionalismo, de la estética de máquina¹⁶, lo que en sentido estricto es una interpretación errónea. Naturalmente este tipo arquitectónico lleva elementos expresivos, románticos regionales, o si se prefiere, regionalistas, elementos vernáculos. Pero lo que queda claro es que es una arquitectura sin ningún ímpetu de crítica social. La casa Ugalde es una obra de arte habitacional pura, un idilio contemplativo. Así, no es casualidad que en este mismo tiempo aparezca una nueva estrella, el dotado fotógrafo de arquitectura Francesc Catalá-Roca, quien con sus retratos fotográficos de silencio melancólico tradujo esta arquitectura de manera perfecta¹⁷. En su escenificación de paz hogareña y la introvertida retirada del mundo se presenta un espacio privado ‘sin problema’.

El historiador de literatura Gumbrecht escribe¹⁸:

“El final de la guerra civil llevó a que los dos grupos de intelectuales españoles que sobrevivieron se asentaran en lugares diferentes. Ante todo, los partidarios de la República vivían en Francia y en Latinoamérica con la esperanza de recibir ‘solidaridad humana’ internacional y con la creencia de un retorno rápido (que se intensificó después del año 1945 por última vez). Mientras tanto, en el ‘nuevo estado’ de Franco, se forjaba un grupo joven de falangistas quienes se sintieron llamados para una renovación de la vida intelectual de la nación. Fue a finales de los años cuarenta cuando los dos bandos se dieron cuenta —independientemente de las convicciones políticas— de que la guerra civil había acabado con el liderazgo de los intelectuales (...). La llegada de los años cincuenta marca el cénit del dominio de Franco, época en la que éste tomaba conciencia de su intocabilidad a nivel nacional y comenzaba a rehabilitarse a nivel internacional. Al mismo tiempo la llegada de la nueva década significaba el nivel más bajo de la cultura española en toda su historia —sólo posible gracias al silencio tanto del exilio como por parte de la inteligencia de la Falange. Aquella ‘España sin problemas’ no fue más que una España de los postergados discursos”.

Si por lo menos a partir de 1952 el círculo alrededor del ‘Grup R’ se había constituido como un foro de intercambio crítico y de análisis con la arquitectura, cabe preguntarse: ¿Por qué un foro similar no surgió en Madrid? y cuál fue, si se tiene en cuenta sus obras sumamente originales, la motivación de esas personalidades aisladas?

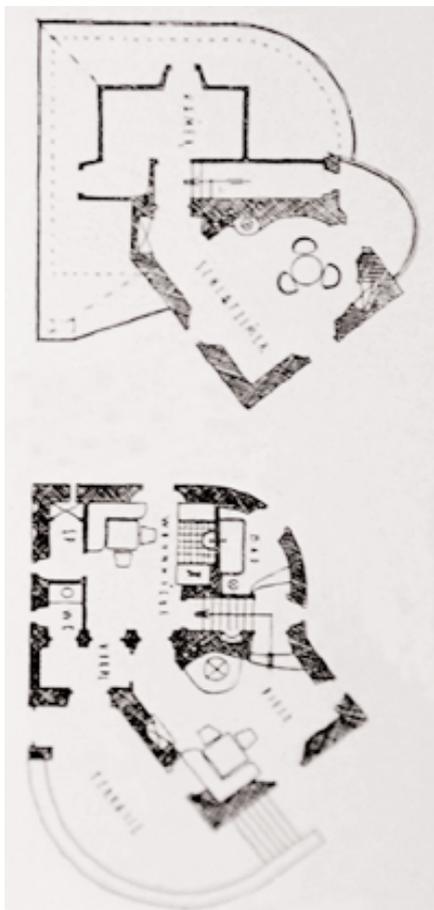
Permítanme referirme al “Encuentro de Darmstadt” o mejor dicho a las tesis de Sedlmayr, es decir, a su ‘equiparación’ del funcionalismo y el marxismo real y a su convicción religiosa que lo llevó a quejarse de la pérdida de trascendencia en el arte y la arquitectura.

15. HOLERT, Simone., *‘Viva Wagner!’ - Richard Wagner und die katalanische Moderne*, Katalog zur Ausstellung Bayreuth 1998, p. 27.

16. “La crisis del paradigma de la máquina: Luis Barragán y José Antonio Coderch”, MONTANER, Josep María, *Después del movimiento moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gili, Gustavo, Barcelona 1993 (3ª. ed. 1997). P. 42.

17. Para la recepción estética de la casa Ugalde, véase PIÑÓN, Helio /CATALÀ-ROCA, F., *Arquitectura moderna en Barcelona 1951-1976*, Barcelona 1996. P. 19.

18. Cit., Ulrich GUMBRECHT, Hans, *Eine Geschichte der spanischen Literatur (2 Bände)*, Frankfurt 1990. P. 919.



7

Fig. 7. Plantas de la casa Settaria.

Fig. 8. Lois Welzenbacher. Casa Settaria, Dreikirchen am Schlern 1923.



8

Este principio de orientación religiosa cristiana-social se encuentra en parte en el pensamiento de los arquitectos moderados o en los llamados ‘otros modernos’¹⁹. Detrás de esta claramente inútil definición, había en Alemania una serie de arquitectos que ya en los años 30 se habían opuesto, por diferentes motivos, al funcionalismo dogmático, sin por eso ser ‘chauvinistas patrioterros’, seguidores de la ideología ‘tierra y sangre’ o de la pompa nacionalsocialista. Me refiero con esto a posturas como la de Poelzig, Frank, Behne, Häring, Bruno Taut o a la de Lois Welzenbacher. La discusión sobre ‘los modernos’ se había interrumpido en los años 30 a causa de la toma del poder y la polarización política. Para el representante más agudo de la Alemania de aquel entonces, el arquitecto de iglesias Rudolf Schwarz, debía ser aprovechada la ocasión del “Segundo Encuentro de Darmstadt”. Así, Schwarz, con su ponencia “La demanda de la ‘Baukunst’” y más tarde, con su legendario “*Bauhaus-Debatte*” de 1953, retomaba la discusión²⁰.

En su ponencia de Darmstadt, Schwarz analizó las hipótesis del siglo XIX oponiéndose ante todo contra su definición de ciencia²¹:

“Las ciencias (...) de aquel entonces sólo quieren abarcar el mundo, lograr dominarlo, poder cogerlo. Sólo se cuestiona si algo tiene eficacia. La pregunta acerca de la verdad no juega ningún papel. Quizás es la más grandiosa prisión que el espíritu humano haya sido capaz de construirse (...). De la misma manera la técnica nace como la continuación conforme al sentido gótico, una forma que originalmente había tenido la intención de lograr una unidad de las formas del mundo de manera superior y noble, (...) con la única intención de dar más ligereza a la materia del mundo. Surgida de estos anhelos y especulaciones nobles la técnica fue originalmente considerada como una verdadera y extraordinaria forma de un mundo más común y posible, pero el siglo XIX se había dado cuenta que con esta forma de mundo podía someter la tierra (...) lograr subordinar sus formas, y así la técnica se transformó en una verdadera garra y pterecho para agarrar, descuartizar y maltratar el mundo”.

Pero Schwarz no sólo argumentó en contra del pensamiento funcional, “el de las masas urbanas de finales del siglo XIX”, con sus estructuras de rejas abstractas y “sus cercos por doquier de bloques de casas cuadráticas o triangulares y el inquilino de cuartel, donde la humanidad se siente como en botes (...), almacenes, para personas que no cuentan como seres humanos sino tan sólo como mano de obra”, sino también combatió la puesta en escena de la cotidianidad, la superficial estetización de la vida, aquella idea que²²:

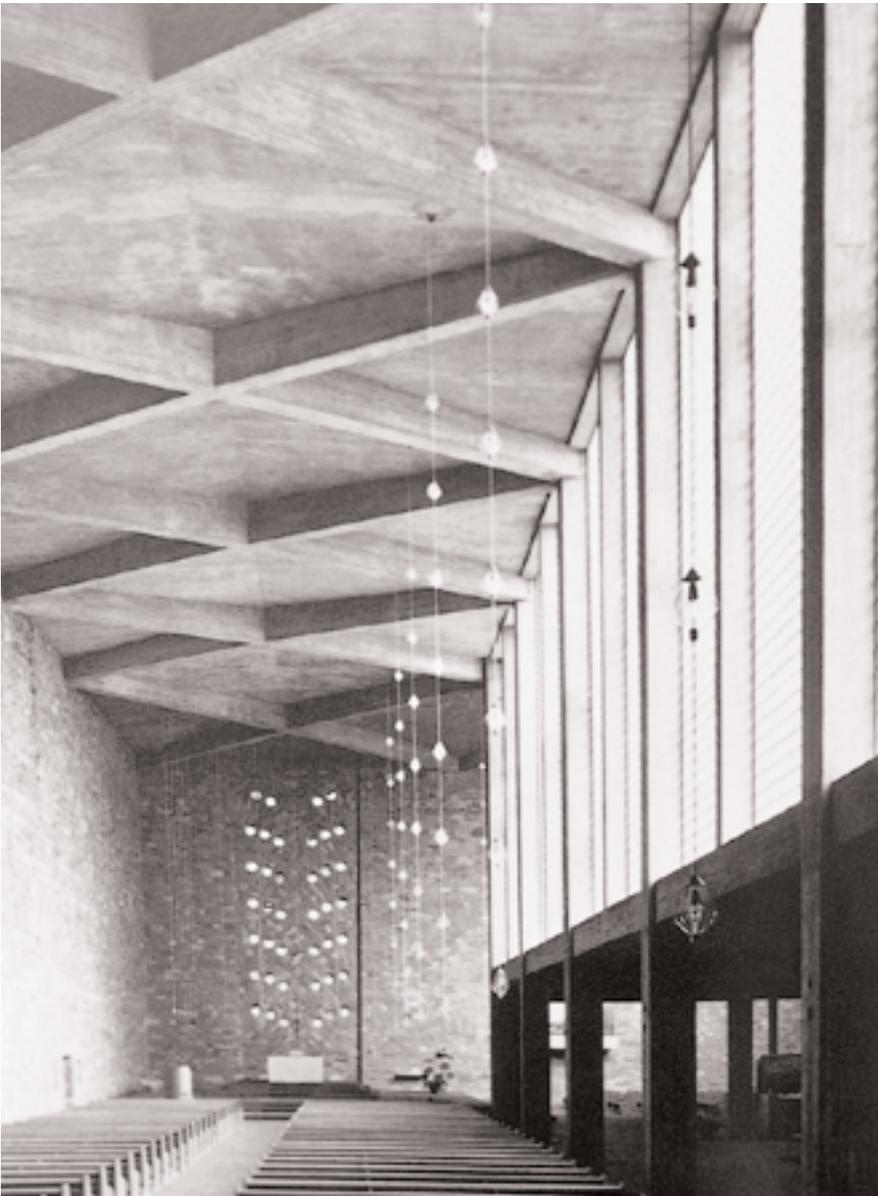
“Una vez más proviene de los estetas para quienes el arte sería algo así como lo más grande que existe. Se ha suprimido —más o menos— al buen Dios y en su lugar se ha puesto un Dios neutro, y la función en ello se celebra por parte de los artistas”.

19. El origen de la denominación “la otra modernidad” no está claro, se encuentra en el catálogo de Zurich sobre la obra de Otto Rudolf Salvisberg, o más tarde es subtítulo de la monografía sobre Rudolf Schwarz, op. cit. nota 5.

20. Véase *Die Bauhaus-Debatte 1953 - Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Hrsg. v. ULRICH CONRADS u. Peter NEITZKE, Braunschweig 1994.

21. Cit. p. 62, SCHWARZ, Rudolf, *Darmstädter Gespräch*, op. cit. nota 3.

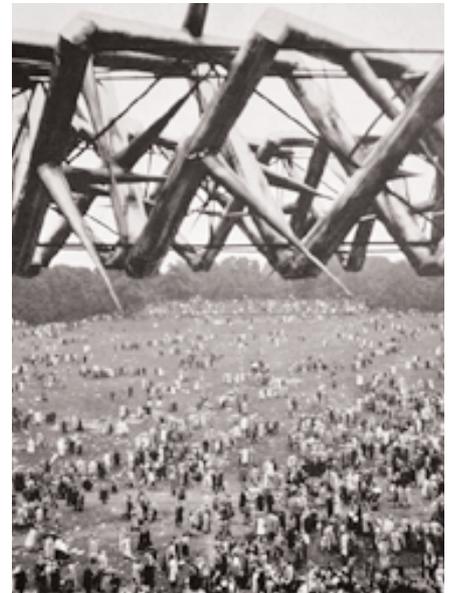
22. *Ibidem*, cit. p. 70.



9

Schwarz se sitúa en una verdadera ‘cuerda floja’ cuando señala: “Una cosa no es nunca el resultado de un objetivismo puro (...). Hay también en la arquitectura algo que se llama arte”. Demanda “que el arquitecto tenga que ponerse a veces al servicio de este ‘cosa-arte’, precisamente a causa de la objetividad, y que hay objetos en este mundo que no exigen otra cosa que ser bellos. (...) Esto existe y para esto tenemos que emplear todas nuestras fuerzas atacando con una fuerte oposición a los portavoces del constructivismo, del tecnicismo, del materialismo artístico o como se llamen todas estas doctrinas erróneas”²³. Y termina su exposición con la siguiente pregunta²⁴:

“¿Tenemos hoy en día una idea tan grande y fundamental bajo cuyas sombras pudiese vivir el arte de la construcción? Sí, tenemos algo así que de forma muy general y emocional se concentra en la palabra ‘socialismo’. Quizás su cumplimiento es lo que hoy Dios demanda de nosotros. Pero precisamente el socialismo no se ha mostrado eminentemente creativo. No existe casi ninguna teoría en la historia universal que haya resultado ser tan improductivo desde el punto del vista arquitectónico como este socia-



10

Fig. 9. Lois Welzenbacher. St. Anna, Düren 1951-56.

Fig. 10. Rudolf Schwarz y Dieter Baumwerd. Altar, Deutscher Katholikentag, 1956.

23. *Ibidem*, cit. p. 69.

24. *Ibidem*, cit. p. 71.



Fig. 11. José Luis Fernández del Amo. Vegaviana. Cáceres. 1954.

lismo, y esto independiente del lugar en que se haya asentado. (...) Pudiera ser quizás que la idea fundamental de nuestro 'Bakunst' como 'Baukunst' se extienda y sobreviva por sí sola, el socialismo, en cambio, sería un socialismo que debe realizarse por ser el deseo de Dios (...)"

La búsqueda original de Schwarz anhelaba la 'forma espiritualizada', cuyos argumentos partían desde el punto de vista de una trascendencia de la figura arquitectónica resultando forzosamente hermética. Schwarz quiso una arquitectura con una "liberación y libertad de los hombres que sólo tuviese que obedecer a compromisos interiores y al ethos del altruismo —amor al prójimo²⁵. Detrás de esto se esconde una visión romántica, un anhelo apasionado de entrega a algo universal, "la entrega sin reparos de lo individual al todo, (lo que) logra nuevas formas". Pero con esto Schwarz tocaba al mismo tiempo, en su quasireligiosa exhortación de entrega 'sin condiciones', la retórica fascista de la entrega incondicional a la gran causa del pueblo, del imperio o a la del 'Führer'.

Con la entrega del individuo al todo y la armonización de su 'creación' con el lugar y pertenencia se tocó necesariamente el concepto de 'patria'. Por ende en aquella época se hizo muy difícil encontrar los límites entre lo nacional, el romanticismo de 'sangre y suelo' y el concepto de lugar. En el contexto de su rechazo del materialismo histórico y del esteticismo subjetivo Schwarz no habló de estos conceptos. La verdad es que fue el arquitecto vienés Franz Schuster quien trató esto. En su conferencia exigió la "superación del mundo de las formas subjetivas formales que parecen ser simples pero las cuales se presentan sólo de manera estética a las que sólo un pequeño grupo de personas tienen acceso", para encontrar "en la producción de aquellas 'formas del mundo' generalmente válidas, elementales, claras y simples" un medio contra el "desarraigo de nuestro sentimiento de pertenencia y de patria"²⁶. Estos términos no causaron confianza a los representantes de 'los modernos' radicales, palabras que eran dichas sólo pocos años después de la dominación ideológica de la arquitectura nacionalsocialista y que, por ende, despertaron recuerdos desagradables. Lo trágico del debate que surgió posteriormente fue que precisamente el mismo Schwarz pensaba antitotalitariamente y estaba libre de sospechas nacio-

25. Cit. p. 430, DURTH, op. cit. nota 3.

26. *Ibidem*, cit. p. 120, SCHUSTER, Franz.

27. Véase p. 141, PEHNT op. cit. nota 5; Pehnt menciona por ejemplo la toma abierta de la posición de Schwarz en contra del nombramiento de Julius Schulte-Frohlinde como director de obras públicas en Düsseldorf.



Fig. 12. José Luis Fernández del Amo. Vegaviana. Cáceres. 1954.

nalsocialistas, algo que sin duda alguna queda demostrada en su vida²⁷. Él argumentaba que, a nivel espiritual y universal, era un buscador de Dios, y no es casualidad por lo tanto que sus obras arquitectónicas más descoltantes estén en sus ejecuciones de iglesias.

Hay que tener en cuenta para Alemania que toda esta polémica se desarrollaba con el trasfondo de la división del país y, por lo tanto, de la búsqueda de un denominador común a favor de una unidad nacional. Tanto círculos católicos izquierdistas como la iniciativa católica de Frankfurt alrededor del editor de los *“Cuadernos de Frankfurt”*²⁸, en los cuales fue imprimido este *“Bauhaus-Debate”* de 1953, buscaban un tercer camino entre el ‘individualismo liberal’ y el ‘colectivismo socialista’.

En España esto se presentaba de otra manera, a mi modo de ver, de manera más esencial. El silencio forzado o resignado excluyó otras reflexiones, como la de Alfred Weber acerca de la arrogancia de ‘lo moderno’ o su singularidad estética, cuando enjuició en Darmstadt²⁹:

“Toda la arquitectura actual es de hecho permanentemente polémica. Con un ademán polémico se ubica en medio de las antiguas formas y, a la vez, pareciera querer decir: ‘No quiero tener que ver nada con vosotras’, aunque ella está en el mismo espacio y tiene mucho que ver con las formas que critica. Con su color blanco se coloca entre las coloreadas y antiguas formas arquitectónicas y con su maldito color blanco declara directa y terminantemente: ‘Yo soy la Virgen inmaculada, vosotras todas estáis pervertidas’”.

Se podría calificar las controversias de Darmstadt en cierto modo quizás como una disputa entre vanguardistas. Pero el discurso prohibido, el estigma de lo moderno en España, fue en cambio esencial. Su estigma fue su reivindicación más rigurosa de la modernización social. Una modernización social en la España franquista en la que catolicismo equivalía a la identidad nacional, sólo podía ser tolerada si los argumentos eran explícitamente cristianos.

Pero la ridícula retórica de la Falange, los llamamientos enfáticos de una auténtica expresión nacional de un Rafael Sánchez Mazas o, desde la perspectiva de la teoría de la construcción, las

28. La *Frankfurter Hefte*, revista mensual, fue fundada en 1946 de Eugen Kogon y Walter Dirks como foro de un catolicismo progresista.

29. Cit. p. 96, WEBER, Alfred, *Darmstädter Gespräch*, op. cit. nota 3.

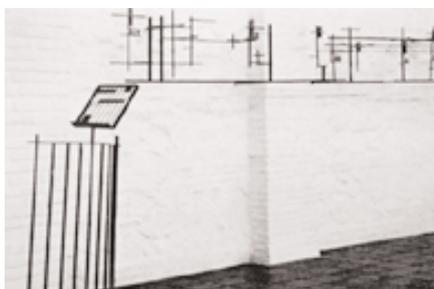


Fig 13. José Luis Fernández del Amo. Via Crucis de Pablo Serrano en la Iglesia de Villalba de Calatraba, Ciudad Real. 1955.

30. "Pero volviendo a los heroicos años cincuenta, fue por entonces cuando le pedí a Joaquín que viniese a ver los pueblos que estaba construyendo. (...) Fotografías suyas de la obra de mis pueblos fueron a la Bienal de Sao Paulo. (...) Yo aquí debo decir, y he declarado muchas veces, que al 'objetivo', a la sensibilidad, a la visión de e Joaquín del Palacio le debo en gran parte mis éxitos y le estoy agradecido". Cit. "El Arte en la fotografía de Kindel", Sept. 1980, *Palabra y Obra-Escritos Reunidos-José Luis Fernández del Amo*, COAM 1995.

31. *Fernandez del Amo - Arquitectura 1942-1982*, Catálogo Sept.-Oct. 1983, Ministerio de Cultura Madrid 1983, p. 129.

32. El *Primer Congreso de Arte Abstracto* se debe considerar como continuación de las iniciativas alrededor de la *Escuela de Altamira* de Mathias GOERITZ, véase catálogo: GOERITZ, Mathias, *Akademie der Künste Berlin* 1992.

33. LAÍN ENTRALGO, Pedro: "Quevedo y Heidegger" in *Jerarquía, La revista negra de la Falange 3* (1938), p. 197-215.

34. Para la crítica de Bonatz y la réplica de Scharoun véase pp. 90-95, *Darmstädter Gespräch*, op. cit. nota 3.

35. Un conflicto, como se dio ejemplarmente entre el alumno del Bauhaus y fundador de la *Ulmer Hochschule für Gestaltung* (1951) Max Bill y los miembros del grupo COBRA, fundado 1948, cuyo representante principal Asger Jorn se había presentado sin éxito en 1953 en Ulm. Vieron en sus pinturas un grito de protesta contra la racionalidad del arte concreto. Bill había difamado en 1954, con motivo de su viaje a Brasil, la arquitectura orgánica: "Vi cosas aberrantes, que degeneraban la arquitectura moderna. Una orgía de derroche antisocial...", véase HILPERT, Thilo, *Die Polarität der Moderne*, Arch+146, April 99.

36. Véase *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, MORÁN, Gregorio, Tusquets Editores 1998.

Nota: Lleva demasiado lejos valorar detalladamente la actitud de Ortega. Como arquitecto o filósofo cuesta mucho hacer justicia a los "mediadores". Su cualidad de objetividad toma fácilmente su integridad.

estéticas o historicistas reflexiones de un Diego de Reina de la Muela, Luis Moya o Víctor d'Ors fueron un 'Intermezzo', un incidente menor. Estos debates puramente intelectuales no significaron para nada el logro de una liberación real de la ajustada faja que oprimía la discusión sobre un estilo nacional que deseaba dirigirse hacia una arquitectura de la cotidianidad y de modernidad social. Lo que hacía falta era una arquitectura de raíces modesta, utilizable, autóctona, cuya calidad pudiese basarse en argumentos social-cristianos.

Tal punto de vista lo representa la obra de José Luis Fernández del Amo. Detrás de las urbanizaciones del 'Instituto Nacional de Colonización', para lo cual trabajó, aparece una clara intención político-social. Sin embargo su calidad fue interpretada en realidad en otro plano. Del Amo consigue realizar de manera sintética el deseo de su época de una renovación basada en esa tradición que la Falange había exigido. Esto no lo logró consecuentemente con las urbanizaciones para las poblaciones de las clases trabajadoras que agolpaban las ciudades sino que con los diseños campesinos donde se idealizaba la pobre vida campesina mezclándola con arte espiritual. Aquí no jugaba ningún papel si estas planificaciones urbanas, las cuales afectaban importantes problemáticas sociales como el problema agrícola o el de la pertenencia de la tierra, funcionaban o eran capaz de desarrollarse. Lo más importante era que en el bastidor de la armonía campestre satisficiera la reivindicación de la sencillez lírica³⁰. De esta manera su tarea socialmodernizadora quedaba sin problemas.

Del Amo nunca disimuló su marcada religiosidad y así en su autobiografía de 1983 confesó que fue partidario de la 'Acción Católica' y de las ideas de Guardini. Declaró que su influencia religiosa estaría entre Guardini y Unamuno, su formación intelectual entre Ortega y la 'Generación del 98'. Del Amo es un típico representante del 'Establishment' culto con moderadas convicciones burguesas distanciado rotundamente de toda visión extrema del mundo o de los diseños sociales radicales. En base a esto se le entiende cuando dice que en 1938 se unió al bando nacionalista "sin entusiasmo" y que habría vivido durante la guerra como "un autómatas" sin necesitar "hacer uso de las armas"³¹.

En sus estrechas relaciones de los representantes moderados de la Iglesia y de la Falange se topan el pensamiento conservador de la gran burguesía con el ideario de la Falange. El mérito de Del Amo consiste en su hábil mediación entre la tradición y la modernidad. Su determinada influencia logró la aceptación en la 'Sala Negra' en Madrid del arte abstracto, el cual había sido catalogado como ateísmo endemoniado y, por lo mismo, no español. Tal mediación se reflejó también en el 'Primer Congreso de Arte Abstracto' organizado por él en Santander³² en el año 1953.

A decir verdad la crítica falangista se basó ante todo, como la de un Pedro Laín Entralgo³³, autor con estrecho contacto con Del Amo e influido fuertemente por la idea de mundo de Heidegger, en la acusación al liberalismo y comunismo político de ser responsables de la decadencia global de lo 'Moderno'. Pero los argumentos contra la autonomía y la abstracción también se podían encontrar claramente en Ortega y Gasset y en la 'Generación de 1927'. En la continua queja formulada sobre el carácter nacional, de un desbordado "individualismo" que estaba acompañado con la "expulsión del ser humano del arte" —concepto que fue acuñado por Ortega y Gasset en el escrito "La deshumanización del arte" que ganó gran popularidad— convergieron tanto la idea de mundo de Sedlmayr como el concepto de patria de Heidegger.

En este punto se aprecia además la discordancia de los discursos en España y Alemania. Mientras que en España el arte abstracto luchó en realidad por aceptación, aclaraba ya el debate internacional la corta disputa en Darmstadt entre Scharoun y Bonatz sobre forma y estructura del ser humano³⁴, geometría versus formas libres y, junto a esto, la algo descabellada equiparación de limitación y libertad, —una discusión que en aquella época era impensable en España³⁵.

En Darmstadt, Ortega escuchó todo esto y guardó silencio sobre ello. En los últimos años de su vida, hasta su muerte en 1955, él se había impuesto un silencio político. Pero con su regreso en 1945 a España y su presencia silenciosa en la dictadura se había hecho utilizable para la especulación y manipulación³⁶.

Aquella España sin problemas, la España del discurso paralizado, fue también la España de Ortega y Gasset.