

DE LA RENUNCIA Y LA UNIVERSALIDAD

T.S. Eliot, Ortega y Sota. Y Gombrich y Melnikov

PUBLICADO EN

Renuncia y universalidad. Aires Mateus. Barcelona, 2018.

Palimpsesto Arquitectónico. Ediciones Asimétricas. Madrid, 2018.

DE LA RENUNCIA Y LA UNIVERSALIDAD

T.S. Eliot, Ortega y Sota. Y Gombrich y Melnikov

Toda labor creativa, también la arquitectura, exige una cierta renuncia a lo más personal para alcanzar una mayor universalidad. Así se expresan nuestros protagonistas, un poeta, un filósofo y un arquitecto.

Y se preguntarán ustedes ¿qué tienen que ver un poeta, un filósofo y un arquitecto? ¿Qué tiene que ver T.S. Eliot con Ortega y Gasset, y con Alejandro de la Sota?

T.S. Eliot (1888/1965) es un americano que se nacionaliza inglés y que escribe poesía como los ángeles. Ortega (1883/1955) es un filósofo español heideggeriano claro y transparente. Y Sota (1913/1996) es un arquitecto español, lacónico y bachiano. Los tres podrían haberse conocido, porque los tres son coetáneos. De haberlo hecho, al conocerse, se hubieran sorprendido de cuántos puntos en común tenían el poeta con el filósofo y con el arquitecto. Si tuviéramos que poner un único adjetivo a cada uno, diríamos que T.S. Eliot es transparente, Ortega claro y Sota lacónico.

Y es que los tres coinciden, cada uno en su género, poesía, filosofía y arquitectura, en la exigencia de una cierta sobriedad expresiva, una cierta renuncia a lo excesivamente personal, como condición para llegar a ser más universales.

T.S. ELIOT

En sus ensayos *What is a Classic?* y *Tradition and the Individual Talent*, defiende con contundencia la necesidad en el escritor de una cierta renuncia a lo más personal en aras de una mayor universalidad. El primer texto, bellissimo, es el discurso que pronuncia como primer presidente de la Sociedad Virgiliana de Londres en 1944. El segundo texto lo había escrito T.S. Eliot en 1919, y aparecen ya en él muchos de los argumentos que están en el primero.

Cuando un autor, en su predilección por la estructura elaborada, parece haber perdido la habilidad de decir las cosas sencillamente, cuando su adicción al ornato se vuelve tal que dice elaboradamente lo que debería decir con sencillez y, por ende, restringe los alcances de su expresión, el proceso de complejidad deja de ser saludable y el escritor empieza a perder contacto con la palabra hablada. (p. 30)

Prueben ustedes a cambiar las palabras autor y escritor por la palabra arquitecto.

Llega, pues, un momento en el que una nueva simplicidad- incluso una relativa crudeza- es la única salida. (p. 31)

Sacrificar algunas potencialidades para explotar otras es, hasta cierto punto, una condición de la creación artística. (p. 32)

Sin la aplicación constante del parámetro clásico nos encaminaremos hacia lo provinciano. (p. 55)

T.S. Eliot emplea el término inglés *provincial*. Yo no sé si en inglés el término provincial, que nosotros traducimos por provinciano, tiene un sentido tan despectivo como lo tiene en español. Pero la idea de nuestro poeta en su búsqueda de lo universal en lo clásico, es muy clara.

Esta distorsión hace que se confunda lo contingente con lo esencial y lo efímero con lo permanente. (p. 55)

Mi preocupación aquí es sólo la medida correctiva contra el provincianismo en la literatura. (p. 56)

El progreso de un artista constituye un ininterrumpido sacrificio personal, una constante negación de la personalidad. (p. 71)

Queda por definir este proceso de despersonalización y su relación con el sentido de la tradición; es en esta despersonalización que puede decirse que el arte alcanza la condición de la ciencia. (p. 71)

La referencia a las páginas corresponde a la preciosa edición de los dos textos de T.S. Eliot, traducidos por Juan Carlos Rodríguez y editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2013 con el título: *Lo clásico y el talento individual*. Merece la pena hacerse con esa edición. A su lado, sobre mi mesa, tengo otra maravilla: la edición original en inglés del WHAT IS A CLASSIC? editada por Faber & Faber en Londres en MCML, 1950.

ORTEGA

Ortega en su ensayo *En torno al Coloquio de Darmstadt* de 1951, llega a decir:

El estilo, en efecto, representa en la arquitectura un papel peculiarísimo que en las otras artes, aun siendo más puras artes, no tiene. La cosa es paradójica pero es así. En las otras artes el estilo es meramente cuestión del artista: él decide — ciertamente con todo su ser y en una manera de decidir más profunda que su voluntad y que, por ello, toma el aspecto más de forzosidad que de albedrío— decide por sí y ante sí. Su estilo ni tiene ni puede depender de nadie más que de él mismo. Pero en la arquitectura no acontece lo mismo. Si un arquitecto hace un proyecto que ostenta un admirable estilo personal, no es, estrictamente hablando, un buen arquitecto.

En 1951 se convocó un congreso de arquitectura en Darmstadt al que fueron Heidegger y Ortega. Y sorprende que Ortega se atreva, directamente, a criticar esa arquitectura personal, provinciana diría Eliot, con esa claridad. A mí me lleva a pensar en un arquitecto extraordinario como es Gaudí, y cómo su exceso de personalidad le resta la universalidad que sí tienen maestros como Mies Van der Rohe o Le Corbusier.

Y sigue Ortega:

El arquitecto se encuentra en una relación con su oficio, con su arte, muy diferente de la que forma la relación de los demás artistas con sus artes respectivas. La razón es obvia: la arquitectura no es, no puede, no debe ser un arte exclusivamente personal. Es un arte colectivo. El genuino arquitecto es todo un pueblo. Este da los medios para la construcción, da su finalidad y da su unidad. Imagínese una ciudad construida por arquitectos «geniales», pero entregados, cada uno por sí, a su estilo personal. Cada uno de esos edificios podría ser magnífico y, sin embargo, el conjunto sería bizarro e intolerable. En tal conjunto se acusaría demasiado y como a gritos un elemento de todo arte en que no se ha reparado bastante; lo que tiene de capricho. La caprichosidad se manifestaría desnuda, cínica, indecente, intolerable. No podríamos ver el edificio consistiendo en la soberana objetividad de un grandioso cuerpo mineral, sino que en sus líneas nos parecería ver el impertinente perfil de un señor a quien «le ha dado la gana» de hacer aquello.

Parecería que las palabras de Ortega hubieran sido pronunciadas hoy mismo, acerca de mucha de la arquitectura arbitraria, caprichosa, que tantas veces hoy vemos levantada.

SOTA

"Está uno cansado de ver cómo se persigue la belleza y la bondad de las cosas (tal vez sean lo mismo) con añadidos embellecedores, sabiendo que no está ahí el secreto. Decía mi inolvidable amigo J. A. Coderch que si se supone que la última belleza es como una preciosa cabeza calva (por ejemplo, Nefertiti) es necesario haberle arrancado cabello a cabello, pelo a pelo, con el dolor del arranque de cada uno, uno a uno, de ellos. Con dolor tenemos que arrancar de nuestras obras los cabellos que nos impiden llegar a su final sencillo, sencillo."

Estas expresivas palabras de Alejandro de la Sota cierran el libro sobre su obra (Ed. Pronaos. Madrid, 1990) y definen con precisión la postura ante la arquitectura, y ante la vida, de este gran maestro de la arquitectura española que comenzaba cada día tocando una sonata de Bach.

La arquitectura de Sota posee esa extremada elegancia del gesto justo, de la frase exacta que de tan precisa roza el silencio. Silencio de su obra y de su persona que posee la difícil capacidad de fascinarnos. Tan cerca de la poesía, del aliento poético, de la música callada.

La arquitectura de Sota queda plasmada especialmente en el Gimnasio Maravillas de Madrid. El edificio, bellissimo, es de un impresionante laconismo, de una absoluta sencillez. Tanto que para alguien lego en arquitectura pasa inadvertido, y le costará entender la belleza allí contenida. Por las mismas razones por las que les es difícil entender la pintura de Mark Rothko. Esta sencillez de la arquitectura más lógica le hacía decir a Sota: *creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla*. Y cuando se le preguntaba sobre el Gimnasio del Colegio Maravillas se limitaba a responder con un escueto: *se resolvió un problema*.

Un poco más y podríamos poner en boca de Sota que *la arquitectura no consiste en dejar suelta la emoción sino en escapar de ella*, que es lo que T.S. Eliot proponía para la poesía.

¿Cómo podríamos no reconocer un idéntico aliento universal en los tres creadores? Debo reconocer cómo, con el paso de los años, el disfrute intelectual que se produce cuando en nuestra memoria se ponen en relación estos personajes y estos temas, es grande. ¡Cuán grande y provechoso es el paso del tiempo!

NOTA BENE

Y cuando ya pensaba cerrado este texto, aparece Gombrich. Bueno, no es que aparezca E.H.Gombrich cuyo precioso texto *La preferencia por lo primitivo* conozco desde hace tanto y que tengo ahora sobre mi mesa. Sólo que, periódicamente vuelvo a releer una selección de textos muy especiales que tengo juntos en una estantería de favoritos. Ya he escrito más de una vez sobre cuán grande es el disfrute intelectual que se produce con el paso de los años cuando se vuelve a las fuentes.

El libro empieza con una cita de Cicerón que lo dice casi todo: *Pero aunque a primera vista nos cautivan, el placer no dura, mientras que la misma tosquedad y crudeza de las antiguas pinturas mantienen su poder sobre nosotros.*

Cicerón, De Oratore III.xxv.98.

Y Gombrich nos dice: *Cuanto más sabe el artista cómo halagar los sentidos, más defensas tendrá que movilizar contra esta tendencia al halago.*

En definitiva, esa preferencia por lo primitivo, es una clara manera de expresar esa necesidad de la renuncia a lo demasiado personal para llegar a la universalidad.

O como muy bien lo dice mi viejo amigo Melnikov

Habiéndome convertido en mi propio jefe, le supliqué a la Arquitectura que se quitara de una vez su vestido de mármol, que se lavara el maquillaje y que se mostrara como ella misma, desnuda, como una diosa joven y grácil. Y como corresponde a la verdadera Belleza, renunciara a ser agradable y complaciente.