

La plástica de Antoni Gaudí

Juan Eduardo Cirlot

ETSAB — 09/20

breus

breves



Antoni Gaudí (Reus, 1852-Barcelona, 1926), hijo de un calderero revolucionario realista en su juventud, «último constructor de catedrales», ferviente místico católico en la segunda mitad de su vida, ha sido objeto en los últimos años, de una extraordinaria consideración mundial por juzgar que su obra arquitectónica no solo es el punto de partida del Modern Style, antes de Guimard y Victor Horta, sino por advertir que, en el transcurso de su evolución y a lo largo de la serie de construcciones que creara, fue estableciendo en ellas factores inventivos que pertenecen esencialmente a dos órdenes: los que atañen a la arquitectura y los que corresponden más bien a la plástica escultórica. La importancia de los primeros se ha comentado ampliamente por arquitectos y críticos, entre los cuales mencionaremos a Bruno Zevi, Sartoris, Neufert, Sert, Pevsner, Sweeney, etc. Artículos descriptivos y críticos se han publicado en el mundo entero, desde los Estados Unidos, al Japón, pasando por Inglaterra, Suecia, Italia, Alemania. En particular, la arquitectura orgánica del finlandés Alvar Aalto, al revalidar las superficies curvas, las líneas sinuosas y lo biomórfico, entendiendo este concepto en el sentido de un Hans Arp, ha venido a demostrar que el estilo del siglo XX puede comprenderse perfectamente dentro del molde de la dialéctica hegeliana: Tesis, Modernismo (predominio de las curvas, de las formas tomadas de la vida, de la ornamentación). Antítesis, Purismo funcional (predominio de los ángulos rectos, cubos, paralelepípedos de las formas que niegan lo vital, ausencia de ornamentación). Síntesis, Organicismo (predominio de las curvas, del factor biomórfico, con ausencia de ornamentación).

Vemos pues, que la transición del estilo del presente, a partir de los movimientos derivados del cubismo arquitectónico, neoplasticismo, funcionalismo, se orienta al retorno de la riqueza formal modernista. Como consecuencia lógica del criterio analítico que se debe al cubismo, el artista del presente ha advertido que las estructuras curvas constituyen de por sí un factor de belleza y de lujo estético, dando lugar a la forma-ornamento. De ahí la supresión de la decoración aplicada, sustituida por la simple armonía de los esquemas formales y por otro componente que se ha sobrevalorado en sumo grado: la textura. Sin duda, el origen de este último factor hemos de hallarlo en la pintura: cuando la desaparición del tema imitado obligó a que el pintor prescindiera automáticamente de las calidades hápticas, el arte de las dos dimensiones se encontró súbitamente con una gran pérdida. Poseía el color, los ritmos, los ejes

de composición y la gracia del dibujo, pero la intensidad criptoidea de las «calidades», ¿habría desaparecido para siempre? Los artistas y teóricos de la Bauhaus, Kandinsky, Moholy-Nagy, Klee, aplicáronse a demostrar que no, e introdujeron la «calidad inventada». Desde ese momento, la textura y su expresión peculiar se incorporaron a la pintura, la escultura y la arquitectura abstractas y funcionales.

Fácil es comprender hoy día el sufrimiento de Antoni Gaudí, a quien en un país que no hace sus genios la literatura que se ha hecho, por ejemplo, en torno a Van Gogh, casi nadie, por no decir nadie, pudo comprender y valorar en su momento. Mientras las estupendas pirotecnias picassianas, pese a sus adversarios, han encontrado en Francia, glosadores innúmeros y defensores, casi en el mismo instante de gestarse, han tenido que transcurrir ocho o diez lustros para que se admitiera la capacidad constantemente inventiva de Gaudí, tan asombrosa en los conjuntos como en los detalles, su pathos desencadenante, irracionalista, abrupto y trágico, en el borde de la ambivalencia y de la coincidentia oppositorum; siempre entre lo hirsuto y lo disuelto de puro lirico. Gaudí creó en soledad sus numerosas obras, cada una de las cuales aporta efectos peculiares y un particular sentimiento plástico. Pero, en resumen, su obra más significativa debe centrarse en su segundo período, en torno a 1900, es decir, y precisando más, entre 1889 y 1909. En esa etapa de veinte años, contando él, de treinta y siete a cincuenta y siete de edad, proyecta y realiza cuatro obras esenciales de las que tomaremos los elementos precisos para nuestro análisis. Estas obras son: el Palacio Güell, en la calle Nueva; las casas Batlló y Milá, en el Paseo de Gracia; la mayor parte del Parque Güell y los elementos más significativos del Templo de la Sagrada Familia, todo ello en Barcelona.

En términos generales, la estética de Gaudí corresponde al sentido emergente y simbólico, no al estructuralismo de pilar y dintel. Señalamos ya en otra ocasión el extraño y profundísimo parentesco de su arte con la arquitectura del centro de África. Sentía sus obras Gaudí como labor en barro, como trabajo de paciente artesano, que no se puede definir previamente en los proyectos, sino que es preciso vitalizar con la invención e improvisación continua. Vivía sus creaciones mientras se alzaban e iba rectificando y animando sus propias ideas con la inclusión de aquello que le parecía expresivo y bello. Nos dice mucho sobre esta tendencia esencial de

su espíritu creador la inserción de auténticos collages tridimensionales (anticipación de los objets irrationnels del Surrealismo), en el techo de la sala hipóstila del Parque Güell. La totalidad del edificio es experimentada con una libertad sin límites, acaso la mayor que jamás haya sentido un arquitecto. Y así vemos que la Casa Milá es una suerte de gigantesca «escultura para habitar», concepto paralelo y al mismo tiempo contrario al de Le Corbusier de «máquina para habitar». La pasión plástica de Gaudí le lleva a una fusión y confusión de los dominios específicos de la arquitectura, la escultura y la pintura, todo ello, al servicio de una intuición cósmica que debe ser relacionada con la del antropósofo Rudolf Steiner, autor del *Götheanum* que tantas afinidades tiene con el germen de la creación de Gaudí.

Lo que puede haber erróneo en ese concepto del arte corresponde a la época. Los grandes artistas de todos los tiempos son los que máximamente representan su época ante la posteridad. No podemos hoy hacer objeto de crítica a los que crearon el gótico florido, el manuelino, a causa de que tales modalidades no nos gusten y resulten equivocadas si las sometemos a unos cánones que nunca han existido a priori salvo en la reducida mente de los académicos. Máxima genialidad tendrá quien se salve en un período «no ortodoxo» y su esfuerzo mayor tendrá que ser si pretende superarse a sí mismo y a su época. El modernismo era un período dual, un Jano estilístico enclavado entre dos culturas que cada día se irán distanciando más: la que termina con el siglo XIX, y la desconocida que principia en nuestra centuria. Ese tiempo corresponde a la crisis mayor sufrida por el hombre de Occidente desde muchos siglos atrás. La poesía, la música y las artes espaciales lo revelan tan claramente como las biografías de los creadores. Es entonces cuando nacen los movimientos torturados y disidentes como el expresionismo, ávido de destruir todo resto de imago mundi, y el simbolismo, que intenta una conciliación suprema a través de pálidos ensueños y de visiones, en las que se hermanan como en el cuerpo de la Lamia los mundos superior e inferior. El patetismo de esa época hace que el artista olvide las formas representadas en sí para atender solo a los ritmos como expresiones puras. Las imágenes pictóricas nos muestran en alucinante proceso cómo se van calcinando los restos de la imitación estética para quedar solo los «factores de proyección». Es decir, el hombre adquiere conciencia de que, a través de las escenas plasmadas, puede hacer su aparición otro elemento, la propia pasionalidad del creador. A partir de ese momento,

deformación y disolución se adueñan de las imágenes y solo en música febril las tornan. Cuando se inserta en ese proceso de aniquilación una corriente racionalista, debida a Cézanne, nace el cubismo, que es otro modo destructor de la imagen.

También en esta transición, que anula la figura imitativa en virtud del objeto puro, y que reduce el valor del objeto en virtud del pathos proyectado, la obra de Gaudí tiene una significación intensa y el valor de la premonición. Porque la etapa siguiente del proceso descrito, esto es, la transformación del expresionismo en abstractismo, se produce cuando un nuevo hecho plástico se abre paso en la conciencia del artista y es que, si lo fundamental es la actividad de los factores estéticos (color, textura, ritmo, forma, composición, dinamismo) y no la de los componentes imitativos (reproducción de la naturaleza), ¿para qué conservar en la obra artística los tristes restos de esa imitación degradada y malparada? Si en una pintura de Nolde, de Munch, en una escultura de Zadkine, de Modigliani, lo verdadero es el núcleo pasional alojado en la organización aún figurativa de la imagen, ¿por qué no pasar al estadio siguiente, con Kandinsky y Arp, destruyendo los restos de figuración y dejando que la obra sea solo la ejecución concreta del impulso formante?

En la contestación afirmativa a las interrogaciones planteadas está la raíz del arte abstracto en todas sus manifestaciones. Pero este arte, que en escultura fue iniciado por Constantin Brancusi, Laurens, Belling, Lipchitz, hacia 1910, para ser llevado a consecuencias más definitivas en los lustros siguientes por Gargallo, González, Arp y especialmente por Alexander Calder, paralelamente a la labor de los constructivistas rusos Tatlin, Gabo y Pevsner, se halla ya definido plenamente en Gaudí con varios años de antelación. Creemos, esto sí, que el progreso se le impuso al autor de la Sagrada Familia de modo enteramente forzoso e inconsciente, es decir, como inevitable consecuencia de su propensión a destruir los límites entre escultura y arquitectura. Antes de proseguir, advirtamos un hecho muy sencillo: el menhir se halla tanto en el origen de la construcción como en el de la plástica. Por otro lado, las esculturas con utilidades diversas son frecuentes en el arte de los primitivos (máscaras, remates, vasijas cerámicas, etc.) y en ellos se confunden también las indecisas fronteras entre el sentido artístico esencial y las artes aplicadas.

En las obras de Antoni Gaudí abundan los elementos que hoy podemos ver como esculturas abstractas o como prefiguraciones de estas, gracias a que tenemos ya conciencia del fenómeno artístico. Para él serían sin duda simples vitalizaciones del factor utilitario. En esas obras podemos rastrear orígenes distintos: tan pronto se trata de una hipóstasis del ornamento, que crece desmesurado y adquiere —por magnificación, desplazamientos e irracionalización— valores sorprendentes y autónomos, como se debe a un tratamiento intensamente plástico de lo funcional, de una estructura cualquiera. En más raras ocasiones, nos parece asistir al presentimiento de la auténtica abstracción, es decir, la que nace de la concepción figurativa por progresiva eliminación de aspectos típicos. Así nació la pintura abstracta de Piet Mondrian, con posterioridad a la primera guerra europea, a base de transformar esquemas representativos de la naturaleza: un árbol, un paisaje, una vaca, en órdenes de formas todavía esquemáticas, pasando luego de éstas a las series rectángulos de diversos formatos que ya no tienen relación figurativa con el antiguo modelo.

La amorosa atención de Gaudí hacia el pormenor, su interés por la plasticidad vigorosa de cualquier elemento, le lleva a dar un interés extraordinario a la calidad de las materias, al valor de la textura, al simbolismo de la forma y al efecto del conjunto. Formas debidas al azar eran descubiertas por él cuando poseían incuestionable valor, esto se hallaba en la sensibilidad del 1900. Pero hemos de señalar aun un hecho esencial en la génesis del arte nuevo. Hasta ahora hemos hablado solo de pasionalidad insatisfecha, de proyecciones de la subjetividad, de furias expresivas destruyendo esquemas visuales. Pero el hombre nunca podría crear amparándose solo en el poder aniquilante de sus instintos y menos cuando estos muestran solo su faz negativa.

El factor que permitió a la disconformidad expuesta transmutarse en valor afirmativo, fué la inquietud experimental. Se ha hablado mucho de los estudios de la naturaleza, efectuados por los artistas del Modernismo, pero ¿se ha analizado en qué consistían tales estudios? No eran copia ciega, no eran naturalismo, ni siquiera en la etapa anterior al Expresionismo: eran morfología, es decir, análisis de las formas antes desconocidas, búsqueda de las leyes de la forma, de la autonomía de estas leyes y de las posibilidades de metamorfosis sumidas en los seres vivos. Obras como la de Haeckel sobre los radiolarios mostraron otra faz del universo a los artistas y ello les permitió

avanzar por el camino que, de la ornamentación, pasó a la abstracción.

Este afán morfológico, esta obsesión por los mundos formales, por los arcanos del universo se percibe palpitando en cada obra de Gaudí y gracias a este camino podemos interpretar, si así lo deseamos, como figurativa de «otra cosa» su obra «no figurativa». Porque el caso es que las convicciones religiosas de Gaudí pudieron impedirle deformar conscientemente las formas naturales, y por ello, cuando había de presentar seres humanos, llegaba hasta el vaciado en yeso del natural, para no apartarse de los modelos creador por el Hacedor. En consecuencia, el proceso de abstracción que se percibe en su obra, sobre todo en los pormenores, puede proceder de dos orígenes: biomorfización de lo inerte, o degradación de lo vivo (inconscientemente ejecutada). En el Parque Güell hay una serie de soportes de arisca piedra, que parecen derivados de una cariátide que sostiene un cesto en forma de capitel. El esquematismo de esos pilares con macetas, también de piedra, que constituyen una galería descubierta, los aproxima a la columna mediterránea (prehistoria balear, Malta, Creta) de tamaño descendente de abajo arriba, forma de la que ya se ha señalado su afinidad con el esquema esencial del cuerpo humano; vemos, pues, el renacer de una vieja abstracción. En las gárgolas de la Sagrada Familia encontramos esculturas de animales, que tan pronto tienden a una imitación rigurosa como se incluyen en un amplio sentimiento que solo se define por el ritmo. Y en detalles estructurales, como el soporte de un ángel, vemos formas agitadas en ondulaciones casi quebradas que se aproximan a las esculturas de Lipchitz y Zadkine. La vecindad con los ovoides irregulares de Arp es mayor todavía y se encuentran con mucha frecuencia en las obras gaudinianas fragmentos constructivos engruesados de modo que adoptan aspectos escultóricos y vagas posibilidades sensitivas, que a veces rondan lo morboso, en especial cuando la superficie tiene esa fragmentación, que recuerda la de los tejidos viscerales. Diríamos que es un delirio cósmico el que se adueña del espíritu del creador y entonces éste se goza en arrojar juntas e indiferenciadas las preformas de la naturaleza: la estrella del cielo y la del fondo del mar se muestran como hermanas y la geometría se aproxima al temblor de la materia viva con impulso de identificación.

Donde el invencionismo desatado de Gaudí adquiere matices más serenos a fuer de menos equívocos, es en el tejado de la casa Milá. Arcos y chimeneas dan lugar

a un mundo de magia que difícilmente se borra de la memoria. Hay, sin embargo, flores naturales que tienen ese mismo aspecto de máscara negra, colocada por Gaudí en la cubierta de una casa de Barcelona con perfecta independencia del «negrismo» del arte y de la moda en el París de la época. En su búsqueda constante de formas nuevas, no es extraño que Gaudí llegara también en algún momento a la vecindad del clima seudotécnico, tan explotado por los constructivistas. Así lo vemos en las chimeneas de la casa Batlló, mientras, por otro lado, no se puede negar que los husos de la Sagrada Familia tienen más parentesco estilístico con los cohetes de los futuros viajes interplanetarios que con las agujas góticas. Otra de las premoniciones de Gaudí la tenemos en su afán perforante. Ya en arquitectura, sus pórticos de columnas inclinadas del Parque Güell tienen más de gruta artificial o de dinamo en funcionamiento que de tectónica racional. Las tensiones se ven de tal modo que el clima neutro y carente de alma de lo constructivo, se transmuta en impulso difícil de definir. El agujero es uno de los elementos esenciales de la escultura abstracta, como lo muestran las obras de Gargallo, creador del volumen virtual (espacio+luz); Moore, Hepworth, Ferrant, Ferreira. El mismo interés por las superficies negativas, por las perforaciones, por la marcación abstracta del espacio, la encontramos en muchos detalles de las obras de Gaudí, en los que la estética cretense del meandro y del laberinto tiene expresión insuperable. En su última etapa, Gaudí abordó otra región que también ha sido valorada por el arte de vanguardia: la creación de «objetos matemáticos». Siendo tan poderoso en él lo matemático como lo plástico, cual se evidencia por el hallazgo de la catenaria, de los hiperboloides y de las columnas inclinadas, que se construyen en la dirección de las cargas y presiones, es lógico que la cima de sus descubrimientos plásticos se produjera en la coincidencia con el deleite de la especulación matemática. Formas transformadas en ecuaciones o ecuaciones transformadas en formas, dan lugar a sus admirables maquetas de ventanas, negación viril y definitiva al concepto de un arte como herencia de los descubrimientos de otros hombres. En verdad, Antonio Gaudí construyó un universo en el que todo es igual y surge con el impulso primario, pues, como él mismo dijera: «Originalidad es volver al origen», al acto creador del Verbo.

Goya n^o9, nov-dic 1955 p.176-182

ETSAB breus — breves és una col·lecció de lectures editada per:

ETSAB Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona