

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Arquitectura y Poesía

Luis García Montero

(Universidad de Granada, España)

Abstract This article presents some considerations about the specific way in which poetry has interacted with architecture in its desire to create meaning. The architect's imagination fall far from any calculation of structures and risk assessment. But no matter how modest the point of departure, the consequences are ambitious because poetic reflections on architecture inevitably lead to a complicated terrain: the questioning of identity, that is, the inevitable tension between a wish in empty space and a need for formalization.

Keywords Poetry. Architecture. Juan Ramón Jiménez. Federico García Lorca. Pedro Salinas. Jaime Gil de Biedma.

Un ejercicio de humildad teórica me invita a no hablar de las relaciones entre poesía y arquitectura en abstracto. Me limito a hacer unas consideraciones sobre el modo concreto en el que la poesía se ha acercado a la arquitectura en su voluntad contemporánea de crear sentido. La imaginación de los arquitectos queda aquí fuera de mi cálculo de estructuras y de mi campo de riesgo. Pero por muy modesto que sea el punto de partida, las consecuencias son ambiciosas porque las reflexiones poéticas sobre la arquitectura conducen de manera inevitable a un suelo ambicioso: el cuestionamiento de la identidad, es decir, la tensión inevitable entre un deseo a cielo abierto y una necesidad de formalización. Aire, paredes y techo.

Sólo la oportunidad de recordar que Rafael Alberti calificó en 1929 al sujeto en crisis de la modernidad como un *hombre deshabitado* nos inclina a tomar en cuenta la gravedad del asunto. El ser y el estar, en sincronía y en diacronía, tejen un entramado de fluido vital y de necesidad de formalización, pulsión inclinada a la metamorfosis o necesidad de máscara y de pertenencia, que marca los modos de edificación de la subjetividad poética. La arquitectura siempre estuvo ahí para encarnar las aspiraciones y los miedos de esta subjetividad. Ni la disolución que condena a la soledad del vacío, ni la estabilidad confundida con el dogma, son buenas salidas a la hora de hacernos cargo de nuestra identidad. Por eso el urbanismo del yo ha estado sujeto a múltiples variaciones en forma de ilusión, increpación o toma de conciencia.

La mirada arquitectónica gozó de un primer momento de prestigio en la vanguardia de origen cubista. Se trataba de defender la capacidad de la inteligencia humana para urbanizar y racionalizar el mundo. El deseo de delimitar un ámbito autónomo de arte frente a la imitación de la realidad natural dio protagonismo a las formas geométricas, el compás y la regla. La complicidad de la arquitectura parecía muy conveniente. Así lo vio Federico García Lorca en ese manifiesto de estética cubista que es la «Oda a Salvador Dalí». Recordemos algunos versos:

Un deseo de formas y límites nos gana.
Vine el hombre que mira con el metro amarillo.
Venus es una blanca naturaleza muerta
y los coleccionistas de mariposas huyen.

#

Cadaqués, en el fiel del agua y la colina,
eleva escalinatas y oculta caracolas.
(1994, 1: 458)

Ancha luz de Minerva, constructora de andamios,
donde no cabe el sueño ni su flora inexacta.
(459)

Amas una materia definida y exacta
donde el hongo no pueda poner su campamento.
Amas la arquitectura que construye lo ausente...
(459)

Andamios para construir el mundo con una arquitectura exacta en sus formas y límites. Esa es la voluntad poética que hace esgrimir con optimismo la edificación artística de la realidad. *La Gaceta Literaria* publicó el 15 de abril de 1928 un número dedicado al «Nuevo arte en el mundo: Arquitectura, 1928». Entre todas las características aludidas destacan, por un lado, el previsible protagonismo de las formas conceptuales y racionalistas; y, por otro, la sensación de que las innovaciones de la arquitectura se adaptan bien a los códigos de los nuevos tiempos definidos por una vida de masas. Más que una denuncia contra la masificación, se trata todavía de un dato para interpretar la época y sus dinámicas. Aunque en las palabras de Ortega y Gasset sobre «El rebrote arquitectónico» hay ya una evidente suspicacia ante «el hombre medio» como protagonista de una época que se define por la «evasión hacia la exterioridad» (*La Gaceta Literaria* 1928). Ortega se extraña de que este hombre medio sienta ahora simpatía por la pura forma y el puro color, cuando el color y la forma de las cosas siempre han sido impuros. Y añade: «Además, se vive al aire libre. La arquitectura como arte, supone siempre que el hombre abandona su

habitáculo y al verlo desde fuera se avergüenza de él» (1). Como veremos, el itinerario que vamos a seguir aquí a través de la poesía nos acabará devolviendo al interior del habitáculo.

Menos suspicacias se dan en otras opiniones, porque la buena arquitectura puede cumplir a la vez una función social y estética y porque el optimismo de la vanguardia racionalista, frente a otras formas de ruptura, permitía una voluntad de permanencia y plenitud capaz de convivir con las tradiciones. En este número de *La Gaceta*, el arquitecto Secundino Zuazo, maestro del racionalismo español, se quejaba de la incultura reinante en España en lo que se refería a los constructores y al público, pero confesaba una viva simpatía por la nueva arquitectura. Era una apuesta adecuada para abordar el problema de la vivienda «por su economía y su higiene» (*La Gaceta Literaria* 1928, 1). A la pregunta «¿Qué quedará de la arquitectura moderna?», respondió: «Creo que el rascacielos. Porque es lo que más semeja a las grandes creaciones técnicas del presente - un crucero - un trasatlántico. Y a las antiguas: una pirámide, una esfinge, una torre de Babilonia» (1). José Bergamín, autoridad en el mundo de la joven literatura, reforzó el argumento racionalista: «la razón no sueña. Y la arquitectura es o debe ser exclusivamente razonable: lo más razonable y razonado» (2).

Antonio Espina apuró las correspondencias: «Del número surgieron los versos de un poema y las ventanas de un rascacielos» (2). Y el joven Luis Lacasa, desde el punto de vista de la arquitectura, vive el espíritu de la generación del 27: prefiere ser precavido, desconfía de las novedades rupturistas y busca un diálogo sosegado entre la tradición y las vanguardias: «Y hablando de mí (pido perdón por ello), estoy en los principios de mi vida profesional; respeto el racionalismo y el instinto, el Partenón y los hangares de Orly, el arte intelectual y el popular, y, sobre todo, admiro a Tesenov, el arquitecto humilde» (2). Este arquitecto alemán admirado por Lacasa había hecho famosa una frase: «La forma más simple no es siempre la mejor, pero lo mejor siempre es lo más simple». Puro Juan Ramón Jiménez.

Francisco Ayala, discípulo de Ortega y Gasset, comprende el diagnóstico del filósofo sobre la deshumanización del arte y su enemistad con las masas, pero sugiere que los códigos de un nuevo tiempo abren peculiaridades que conviene tener en cuenta. Si es cierto - escribe - «que donde quiera que las nuevas musas se presentan la multitud las cocea, no es lo menos que las musas nuevas tienen algo de ángeles sociales. El cine y la arquitectura moderna, por lo pronto, son artes para colectividades amplias. El cine, por su propia naturaleza. La arquitectura, por exigencia de los tiempos: ya no se construye el palacio para alojar a una familia, sino el rascacielos, para oficinas, hoteles, etc. La belleza de la nueva arquitectura estriba en su adecuación perfecta y, sobre todo, en esa no buscada pureza de líneas rectas, sin adorno, que le da una audacia limpia y una gracia fugitiva, ascendente» (2). Las mismas ideas mantendrá Francisco Ayala

poco después en su libro *Indagación del cinema* (1929). El experimentalismo y las nuevas concepciones del arte sólo se entienden en los círculos minoritarios. Pero hay dos excepciones que no enfadan a la multitud, bien por la necesidad sociológica de habitar el mundo, bien porque no sufren las pesadas convenciones de los viejos discursos: la arquitectura y el cine.

Estos son los matices que rondan sobre las estrategias estéticas cuando la vanguardia todavía no asume el discurso de la subjetividad en crisis y se mantiene en la confianza conceptual de un poder humano capaz de ordenar el mundo y de fundar espacios de autonomía estética.

Este es el horizonte de la tarea poética desde diferentes puntos de vista. La metáfora arquitectónica juega a partir de aquí su papel entre la forma y el sentimiento, la conciencia y la superficialidad, la representación y la verdad, lo permanente y lo efímero o el dominio artístico y el impulso irracional. Los poetas leales a Juan Ramón Jiménez en el festival vanguardista de los años veinte asumen la importancia del autodomínio capaz de nombrar la vida y de vivir con exactitud las palabras. La realidad caótica exige el pensamiento, un ejercicio de ausencias frente a las identidades inmediatas, una contemplación depurada como campo de ordenaciones estéticas y abstractas. Ese poder es el que ordena al poeta en un sacerdocio moderno: ser el vigilante de la mirada. Las amenazas a combatir son muchas por culpa del vértigo y la exterioridad que caracterizan las nuevas dinámicas sociales. Junto a la tentación del desorden del espacio, debe tenerse en cuenta la mentira de lo efímero, las trampas del tiempo engañoso. Una versión mortal de la eternidad busca la verdad en un diálogo armónico entre la conciencia y la realidad, sin fuegos de artificio vanguardista y sin impurezas accidentales. El tiempo y el espacio invitan a un deseo de plenitud. El espejo también: a la hora de afirmar *yo soy*, la mirada puede dudar del cuerpo como unidad de valor ya que está sometido a cambios con el paso del tiempo. Si queremos una sensación de plenitud, de unidad, de orden posible, hay que buscar algo más. Pedro Salinas lo siente así en su libro *Presagios* (1924). Por una parte, el cuerpo: «este dolor de perder | de ayer | la forma que me gustaba | mirar, | familiar, en el espejo | y de no ser más que una | contorsión desconocida» (2007, 1: 109). Por otra, la extensión de ese yo que aspira a ser algo más que materia y tiempo, un dominio que contempla el universo para pensar en sí mismo sin la cercanía de la imagen en el espejo. Salinas mete a la arquitectura por medio:

Deja ya de mirar la arquitectura
que va trazando el fuego de artificio
en los cielos de agosto. Lleva el vicio
en sí de toda humana criatura:
vicio de no durar. Que sólo dura
por un instante el fúlgido edificio
para dejarnos ver el beneficio

sagrado de una luz en noche oscura.
 Ven... Hay que ir a buscar lo más durable.
 Esta noche de estío por ti enciende
 sus innúmeras luces en lo alto;
 cállate bien y deja que ella hable.
 Y del vano cohete sólo aprende
 a ir preparando tu divino salto.
 (2007, 1: 122)

Mete por medio la arquitectura porque de nada sirve una formalización si no resulta habitable. La razón de las estrellas en la cúpula del universo vale más como aspiración que la imagen inmediata. De ahí se puede pasar a la reflexión literaria y a su necesidad de cuerpo. La «fingida lumbre de buen amor» puede quedar convertida en un «frío mazo de papel» si la representación no alcanza a un corazón que la sienta como vida. Del exterior es necesario pasar al interior, vencer la condena a la exteriorización de la vida masificada, lograr un horizonte propio:

La vida al interior panal se rinde
 y libre al fin de la atadura extraña
 dentro de sí sus ataduras crea.
 (124)

Todavía en 1932, en la poética de Federico García Lorca recogida por Gerardo Diego en *Poesía española. Antología. 1915-1931*, está la arquitectura por medio como un valor positivo. El poeta granadino mantiene su esgrima sigilosa con Salvador Dalí, participa de la necesidad de romper el arte puro, de indagar en las posibilidades de la rehumanización, pero se niega a asumir los dictados del sueño y la escritura automática del surrealismo. Por eso la arquitectura aparece como una buena aliada siempre que sepa convivir con el corazón en la misma ley poética:

1º Poesía de mi corazón: imaginación.
 2º Retórica de mi voz: arquitectura
 3º Cimientos de mi razón: leyes físicas y poéticas nada más. Lo demás me sobra. (García Lorca 1994, 3: 308)

El poeta que indaga está dispuesto a cambiar, pero no como forma de ruptura, sino de rehabilitación perpetua: «Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana, y no terminarlo nunca» (III, 308). García Lorca mantuvo la necesidad de una realidad artística formalizadora, arquitectónica, incluso en sus épocas más cercanas a las vanguardias expresionistas y surrealistas o incluso en sus explicaciones sobre la expresividad telúrica del cante jondo. Cuando en 1930 revisó la

conferencia «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo», pronunciada en Granada, en 1922, decidió titularla «Arquitectura del cante jondo». Me parece significativo recordar cómo presentaba en esa conferencia una escena *jonda*:

Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina para vivir del arquitecto Le Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz. Tan limpio era el que cantaba que el hombre de la vihuela desviaba suavemente los ojos para no verlo tan desnudo. (III, 34)

El orden de la arquitectura dialoga con el poeta no sólo cuando se mantiene la fe creacionista en las formalizaciones, sino también cuando el sentimiento invita a romper con la geometría para buscar otras exigencias expresivas. Pero es necesario señalar que la crisis de confianza en la razón estética y la deshumanización del arte atrae de manera inevitable referencias negativas sobre los paisajes arquitectónicos. Si la conciencia de ley estética y retórica permanece en García Lorca, también hay una actitud de denuncia sobre el pasaje urbano en el que fracasa el sueño moderno. La ciudad, como ámbito de articulación de la modernidad desde el siglo XX, había saludado el optimismo del progreso con sus posibles lecturas sociales y subjetivas. Pero iba asumir de manera inevitable la otra cara del discurso, las sombras de lo perdido, el lado oscuro del desarraigo no sólo en las relaciones difíciles del yo con la multitud anónima, sino también en las consecuencias en el interior de una subjetividad escindida. La melancolía romántica y modernista ante los desarreglos de la sociedad industrial vuelve a hacer acto de presencia frente al futurismo.

La poética de Juan Ramón Jiménez, visitante de la ciudad de Nueva York desde 1916, me parece un buen punto de referencia para comprender esta quiebra. Hizo memoria de sus visitas a la ciudad en una interesante conferencia de 1942 titulada «Límite del progreso o la debida proporción». En 1916 encontró un punto de progreso que podía habitarse con optimismo, algo que en buena parte llegaba a mantenerse en 1936. Escribe Juan Ramón (1982):

Nueva York progresaba evidentemente hacia los altos atmosféricos y esto que digo lo hacía en nombre del progreso. Se constituía el paraíso humano científico en una ciudad arquitectónicamente progresiva. Las paredes del paraíso ciudadano eran maravillas de progreso, como lo fueron y lo siguen siendo las de nuestro octavo y maravilloso Escorial. Es difícil encontrar en el mundo una ciudad cuya arquitectura sea más *posible* que la de Nueva York. Sus estilos arquitecturales se suceden y se confunden en un orden absoluto de tiempo y espacio, y ya hay en Nueva York un gótico, un renacimiento (no me estoy refiriendo a los absurdos

edificios copiados de la antigüedad internacional), un barroco y un cúbico propios. Nueva York es el paraíso de las perspectivas hacia arriba, y lo será un día, sobre todo hacia abajo. Creo que los arquitectos y los poetas son los que han encontrado y conseguido mejor hasta ahora en los Estados Unidos y en Nueva York particularmente, el progreso continuo en ascensión, y los felicito, saludo con la compresión más satisfecha y el más gozoso afecto. (109)

Esta sensación de «progreso continuo en ascensión» fue capturada por Juan Ramón en una pieza del *Diario del poeta recién casado* (1917), «New Sky», dedicada a Ortega y Gasset y fechada el 23 de marzo de 1916, en la cima del Woolworth, el edificio más alto de la ciudad. La alegría del cielo nuevo permite una sensación de plenitud, de eternidad, que supera la anécdota, en un estado sin historia ni historias. Esta subjetividad plena, como afirma en la conferencia de 1942, era posible gracias a la ascensión interior: «que la técnica lleve dentro una moralidad, moralidad en el estricto sentido intelectual de la palabra, no en el juzgado a lo divino falso» (Jiménez 1982, 108).

Pero en ese mismo texto muestra ya su preocupación ante las desproporciones del progreso que pueden romper esa unidad interior y una geografía exterior habitable. Juan Ramón Jiménez se adelantó a Günther Anders en la intuición de la «vergüenza prometeica» que lleva al ser humano a cambiar su condición limitada por la realidad perfecta de la máquina. El concepto de *deshumanización*, positivo en los diagnósticos de Ortega porque hablaba del poder cubista de la razón en el arte joven, capaz de convertir en conceptos universales las identidades pegajosas y particulares, se carga aquí de valor negativo ante la transformación del ser humano en máquina:

El hombre (y la mujer, es claro) deben dominar la máquina, no la máquina a ellos. El tipo humano que ha inventado tanta maquinilla útil para lo inútil muchas veces, llega a ser él mismo una inframáquina de inventar vano; inventa como máquina y tiene que cumplir toda su función, su misión y su visión como máquina. Este tipo es ya una huesosa máquina con aceite de triste sangre; máquina también de calcular lo verdaderamente falso, lo llanamente vacío. (1982, 118)

El miedo de la caída íntima en el maquinismo, propio de la poética de Juan Ramón, era la otra cara de un horror sentido en la subjetividad lírica: la crisis de una conciencia racional incapaz de dar respuesta al mundo una vez evidenciado el fracaso del futuro tecnológico. Con diversos grados, el individuo se siente en guerra consigo mismo, interioriza la quiebra de confianza en la realidad. «Al borde estoy de ser | lo que más aborrezco: | Caín de lo que quiero», escribe Pedro Salinas (2007, 1: 646)

en «Ángel extraviado», poema de *Todo más claro* (1949). Este sujeto contaminado se constituye en paralelo a la puesta en duda de la geometría, «¡Qué fácil, sí, perderse en una recta!» (644), debido a la inmensidad de las calles en una ciudad moderna y a la contaminación lumínica que domina el «Nocturno de los avisos». El orden numérico conforma ahora un infierno donde la luz de las estrellas desaparece no ya ante el mundo efímero de los fuegos artificiales, sino ante la agresión mercantil de los letreros de Lucky Strike, White Horse o Coca-Cola. Resulta imposible llegar por esta esclavitud aritmética, los números de la calle y los letreros parpadeantes, hasta la imaginación de una Arcadia con los amantes tendidos en la grama «antes de Cristo y de los rascacielos» (643).

Federico García Lorca vivió esta contaminación de un modo más radical, 20 años antes, por su cercanía a la poética del surrealismo en *Poeta en Nueva York*. La rehumanización surrealista del sujeto escindido supuso en realidad una lectura vanguardista de romanticismo. Por eso situó la crisis de la conciencia trágica en una nueva metáfora de la subjetividad, una nueva versión del enfermo tuberculoso que encarnaba bien el fracaso de la ciudad moderna. Ahora se trataba del sujeto contaminado. La arquitectura va a pagar así su factura de negatividad. Denunciar el fracaso del progreso en manos del capitalismo radical supone la quiebra de la geometría, de las líneas rectas y de unas edificaciones que no parecen hechas a la altura del ser humano. En «Nueva York. Oficina y denuncia», García Lorca situó la avaricia de la metrópoli mercantil en el espíritu de la multiplicación y la división: «Debajo de las multiplicaciones | hay una gota de sangre de pato; | debajo de las divisiones | hay una gota de sangre de marinero» (García Lorca 1994, 1: 555). Esta sangre se convierte en una realidad líquida:

Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de Nueva York.
(555)

La condición líquida de la brisa y el cemento no implica una solución de blandura vital, sino de existencia sin raíces ni solidez, sometida al río de sangre que domina las máquinas y las costumbres de la ciudad. El río Hudson, contaminado porque se emborracha de aceite, representa el infierno de una sociedad castigada por las cuentas de las oficinas y por la guerra desatada entre la gente. Con ecos de T.S. Eliot, García Lorca reconoce la incapacidad de la poesía para acercarse a estas realidades con un deseo urbanizador: «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?» (557). Un mundo en el que la economía ha roto el pacto entre progreso técnico y dignidad humana está condenado a corromper la luz de los amaneceres, símbolo tradicional de esperanza, y a transformar la

geometría arquitectónica en una amenaza. La altura de los rascacielos entra en guerra con la naturaleza, mientras las chimeneas contaminan el horizonte, según nos dibuja el poema «La aurora»:

La aurora de Nueva York tiene
Cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras,
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
(García Lorca 1994, 1: 536)

Si el progreso técnico había sido la metáfora de la sociedad moderna, su fracaso convirtió a esta metáfora en una amenaza que merecía la maldición poética. El armamento bélico de la Gran Guerra encarnaba un espíritu que iba a cancelar la confianza de los seres humanos en su futuro, su ascensión a las alturas, sus escalinatas y sus auroras. García Lorca imitó el gesto de Juan Ramón Jiménez y subió a la nueva edificación más alta de Nueva York: el Chrysler Building. ¡El progreso suponía una carrera de alturas! Pero su intención no era el encuentro de la plenitud sin historia, sino convertirse en la voz de todos los maltratados por la sociedad injusta para lanzar desde la metrópoli una maldición hacia la gran cúpula del Vaticano, denunciando el pacto de la Iglesia con el poder, los ideales corrompidos por el dinero y por la industria bélica. El «Grito hacia Roma» acusa, enumera las injusticias y deja abierta una posible esperanza de articulación. Tal vez la muchedumbre organice sus soledades para dar una respuesta salvadora:

la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
ha de gritar frente a las cúpulas,
ha de gritar loca de fuego,
ha de gritar loca de nieve...
(García Lorca 1994, 1: 563)

Este es el grito del poeta desde el Chrysler Building. La voz precisa, medida, formalizada, arquitectónica, adquiere la apariencia de grito, pierde las formas correctas en favor de la expresión de un dolor desesperado. La ciudad sigue adquiriendo un protagonismo decisivo como ámbito de batalla, unas tensiones sucesivas que marcan su papel literario. Si la melancolía modernista había evocado la pérdida de las tradiciones de un mundo rural y aristocrático frente al dinamismo de la sociedad industrial,

y si la vanguardia optimista había cantado la perfección del progreso y de las nuevas realidades arquitectónicas, la crisis del futuro contaminado presentaba ahora un panorama de fracasos, humos, soledades y formas de vida que no habían sido diseñadas a la altura del ser humano.

Pero la historia no concluyó con el fracaso de la modernidad y con el nuevo conflicto bélico, técnico y ético de la Segunda Guerra Mundial. Las muchedumbres anunciadas por García Lorca buscaron nuevas esperanzas y, sobre todo, acabaron por normalizar, o por naturalizar, el paisaje urbano como escenario de la vida cotidiana. La ciudad y su arquitectura no serían ya símbolos del bien o del mal, sino espacios naturales de la experiencia humana. Este proceso resulta significativo para la poesía española porque la naturalización del paisaje urbano como escenario sentimental coincide con la búsqueda de un tono coloquial, una música de conversación alejada a la vez del esteticismo y de los aires folklóricos. El deseo machadiano de una lengua poética identificada con «lo que pasa en la calle» no sólo iba a alejarse en esta dinámica urbana de «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa», sino también de la tradicional identificación de la sencillez y la naturalidad con la canción popular y el mundo rural. Frente al grito, el simbolismo esteticista o el folklore, se indagaba en una nueva forma de realismo para meditar sobre la experiencia cotidiana.

En el hilo de mis argumentaciones, resulta casi inevitable recordar aquí, como fruto maduro de este largo proceso, un poema de Jaime Gil de Biedma, «*Barcelona ja no és bona*, o mi paseo solitario en primavera», perteneciente a *Moralidades* (1966). La pobreza de la España franquista en la primera posguerra, remediada poco a poco por un nuevo desarrollo industrial, y la ruptura sentimental con su ideología familiar, llevan al poeta a invertir en el título el dicho popular «Barcelona és bona si la bossa sona». El punto de vista está marcado por una cita de Rodrigo Caro, del famoso poema «A las ruinas de Itálica», en la que se da testimonio de la decadencia de una antigua grandeza convertida en despedazado anfiteatro. Al principio de los años sesenta, Gil de Biedma no se identifica con la *pax burguesa* del capitalismo familiar, mundo en el que nació en 1929, coincidiendo con la recordada Exposición Internacional. Estaba más cerca de la izquierda que había convertido en estrategia la búsqueda de la centralidad de la clase obrera y su apropiación de las ciudades, superando su localización en los márgenes urbanos como el Pozo del Tío Raimundo en Madrid o el campo de la Bota o Montjuic en Barcelona.

El título establece también un diálogo con una famosa composición del poeta ilustrado Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809), «Mi paseo solitario de primavera». Los versos de Cienfuegos son algo más que una dulce queja por el desengaño amoroso, ya que la meditación desemboca en una toma de conciencia de la herida que se produce cuando la razón humana se separa de la naturaleza. Si la armonía universal invita a la fraternidad y al amor, la apuesta por el oro infame, la vanidad y la ambición

suponen una ruptura de este diálogo íntimo de la condición humana con los mandatos naturales. La quiebra romántica de la confianza ilustrada en el futuro hace acto de presencia en el poema de Cienfuegos, autor condenado a vivir entre la esperanza y la lucidez, la venda engañosa y su caída. El deseo conforma ilusiones que son castigas de forma rápida por la lluvia. Sólo la primavera con su energía renovadora y natural puede dar ánimos para sentir, «tal vez un día», el posible cambio de la realidad.

Jaime Gil de Biedma hace su versión del paseo de primavera de Cienfuegos. También entra en el interior de los argumentos de nuestro diálogo entre poesía y arquitectura. Como Juan Ramón y García Lorca, el poeta busca la altura para fijar su palabra y asciende la montaña de Montjuic hasta llegar al castillo, en cuyos fosos se han producido diversos fusilamientos históricos. Y es que ahora no estamos ante la plenitud o el grito, sino ante una meditación histórica que une al poeta y a la ciudad de Barcelona desde el propio vientre materno. Con sus padres muy jóvenes, antes de nacer, pasea por el puerto y la ciudad, nutriéndose de su experiencia al calor de una mujer embarazada. Y resulta que el coche familiar de entonces, un Chrysler amarillo y negro, nos devuelve al famoso edificio neoyorkino situado en Lexington Avenue con la calle 42, rascacielos levantado por Walter P. Chrysler como sede de su empresa de coches.

Dentro del vientre de su madre, el futuro poeta se acostumbra a un rumor de ciudad en el que se funden los neumáticos, la grava del paseo, la música y las conversaciones. La condición humana ya no será movida sólo por los árboles y la naturaleza de la primavera, sino por esa segunda naturaleza urbana que conforman los edificios, las estatuas y los rincones de los parques. Las raíces de las higueras se agarran a las piedras de las escalinatas, forman una unidad de paisaje. Y la conversación se hace historia cuando Gil de Biedma escucha hablar en catalán a los chavas nacidos en el Sur, mano de obra que sostiene el desarrollo industrial del Norte. «Que la ciudad les pertenezca un día», desea el poeta instalado por la ilusión de la primavera en un tal vez que se atreve a cambiar los documentos de propiedad. La experiencia íntima, que le hace propietario familiar de Barcelona, o de la casa en Sitges, o en Caldetas, se abre a otro tipo de experiencia histórica marcada por la solidaridad con los obreros frente al patrón que les paga y el *salta-taulells* que les desprecia. La historia se cuenta en una palabra poética tan cotidiana, tan naturalizada y conversacional, como la experiencia de la ciudad. Merece la pena leer el poema de Jaime Gil de Biedma:

En los meses de aquella primavera
pasaron por aquí seguramente
más de una vez. Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol,

o quizá en Miramar, llegando a los jardines,
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones, y la música,
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.

Sólo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en las fotografías:
él examina un coche muchísimo más caro
- un Duesenberg sport con doble parabrisas,
bello como una máquina de guerra -
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,
y el vaivén de las rosas de la pérgola
parpadea en la sombra
de sus pacientes ojos de embarazada.
Era en el año de la Exposición.

Así yo estuve aquí
dentro del vientre de mi madre,
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae
por estos sitios destartalados.
Más aún que los árboles y la naturaleza
o que el susurro del agua corriente
furtiva, reflejándose en las hojas
- y eso que ya a mis años
se empieza a agradecer la primavera -,
yo busco en mis paseos los tristes edificios,
las estatuas manchadas con lápiz de labios,
los rincones del parque pasados de moda
en donde, por la noche, se hacen el amor...
Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia - bien lo veo -
con el capitalismo de empresa familiar!

Era ya un poco tarde
 incluso en Cataluña, pero la pax burguesa
 reinaba en los hogares y en las fábricas,
 sobre todo en las fábricas – Rusia estaba muy lejos
 y muy lejos Detroit.

Algo de aquel momento queda en estos palacios
 y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
 cuyo destino ya nadie recuerda.

Todo fue una ilusión, envejecida
 como la maquinaria de sus fábricas,
 o como la casa en Sitges, o en Caldetas,
 heredada también por el hijo mayor.

Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,
 de sus fosos quemados por los fusilamientos,
 dan señales de vida los murcianos.

Y yo subo despacio por las escalinatas
 sintiéndome observado, tropezando en las piedras
 en donde las higueras agarran sus raíces,
 mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur
 hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,
 en mi pasado y en su porvenir.

Sean ellos sin más preparación
 que su instinto de vida
 más fuertes al final que el patrón que les paga
 y que el salta-taulells que les desprecia:
 que la ciudad les pertenezca un día.
 Como les pertenece esta montaña,
 este despedazado anfiteatro
 de las nostalgias de una burguesía.
 (2010, 155-7)

El nuevo papel de la ciudad se corresponde con un arte poética que ya se había ido perfilando en *Compañeros de viaje* (1955): «Palabras, por ejemplo. | Palabras de familia gastadas tibiamente» (Gil de Biedma 2010, 113). El poeta no es un profeta, un elegido de los dioses o un ser que vive al margen de la sociedad, enmascarado por la lengua de la lírica. La ficción poética busca reproducir de manera pensada la vida cívica y sus conversaciones. La arquitectura pasa así a convertirse en la piel de la cotidianidad. Su protagonismo no es el de la metáfora del futuro, ni el de la agresiva amenaza de un mundo enemigo, sino el de una identidad convertida en rutina. Jaime Gil de Biedma quiere cambiar de piso como quien cambia de costumbres, centra su espacio en un ejercicio de

conciencia personal. «Contra Jaime Gil de Biedma», de *Poemas póstumos* (1968), cifra el deseo fallido de dejar la mala vida, «un sótano más negro que mi reputación», en la voluntad de «cambiar de piso»:

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación - y ya es decir -,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?
(Gil de Biedma 2010, 223)

Arquitectura: estrofa, grito y conversación. Vamos a acabar este paseo por las relaciones entre la poesía y la arquitectura de la mano de Joan Margarit, poeta y arquitecto, especialista en cálculo de estructuras, acostumbrado a indagar en la propia intimidad a través de un esfuerzo paralelo de memoria, conocimiento y coherencia. Reconocer sin mentiras el significado del presente significa leer el pasado y conseguir que la luz de la memoria entre en un diálogo, un equilibrio de pérdidas y permanencias, con una actualidad que no pueda entenderse ni como engaño ni como traición. La mirada a la ciudad, a las casas, a los paisajes, se convierte con frecuencia en campo de operaciones. La poesía obliga a entrar en el domicilio particular, adentrarse en el sótano propio de los recuerdos. El oficio de arquitecto ofrece algunas de esas coyunturas en las que uno entra en el domicilio de los demás. El testimonio del deterioro arquitectónico es también metáfora de una vida condenada a deteriorarse por culpa de la edad y de las rozaduras de lo cotidiano. El experto en aluminosis no ha creído nunca que las casas sean sólo ladrillo, hierro, hormigón, ejes de simetría y proporciones. La poesía, que supone una forma de mirar en la que el realismo no se confunde con el positivismo, ha dado testimonio de que los edificios son también vida, lugares de esperanza y desilusiones. El proceso de naturalización de la arquitectura permite pasar de los altos edificios a las casas, y de las casas a los hogares o a los habitáculos. Pero normalizar, naturalizar la ciudad, no supone una promesa de final feliz. Se viven años de tedio. Al final del siglo XX, la desolación no es una noticia, sino una costumbre en el interior de la modernidad. El poema de Margarit se titula «Arquitectura» y pertenece a *Estación de Francia* (1999). Escrito originalmente en catalán, la traducción se debe al propio poeta:

Me abren su puerta desconfiados,
 maldicen al gobierno. Me pongo a examinar
 las vigas. Sienten pena de sí mismos.
 Entro en una habitación en la que alguien duerme
 tras un turno de noche: una densa,
 bochornosa bodega de mercante.
Durarán mucho, dicen: y no hablan de vigas,
 lo hacen de sí mismos
 y, entretanto, la muerte los contempla
 desde retratos puestos encima de los muebles.
 Gente y muros conviven y se agrietan.
 Negros mohos corrompen a la vez
 almas, techumbres y las azoteas
 donde los jubilados cultivan sus camelias.
 No he creído nunca que las casas
 fuesen ladrillos, hierro y hormigón.
 Tampoco proporción, ejes de simetría.
 Para mí son aire cerrado, el tedio
 que en la escalera siento ya en el rostro,
 como si se pudriera un templo griego.
 (Margarit 2015, 318)

Bibliografía

- García Lorca, Federico (1994). *Obras completas*. 4 vols. Edición de Miguel García Posada. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Gil de Biedma, Jaime (2010). *Poesía y prosa*. Prólogo de James Valender. Edición de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Jiménez, Juan Ramón (1982). *Política poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- La Gaceta Literaria* (1928). «Nuevo arte en el mundo. Arquitectura, 1928». *La Gaceta Literaria*, 15 abril.
- Margarit, Joan (2015). *Todos los poemas*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- Salinas, Pedro (2007). *Obras completas*. 3 vols. Edición de Enric Bou y Monserrat Escartín Gual. Madrid: Cátedra.

