

La historia de las cosas pensadas

Entrevista a Carlos Sambricio

Crecí en una universidad donde sucedían cosas, donde existía un debate ajeno a la norma académica, donde la discusión y la polémica implicaban razonar. Crecí en una universidad (o, cuanto menos, frecuenté un colectivo) donde leer era sinónimo de conciencia política. A finales de los años 60 y primeros 70, concluida la carrera, no sabíamos -por lo general- ni qué hacer, ni cómo, ni para qué, de manera tal que mi problema fundamental fue llevar mis preocupaciones a una imprecisa práctica profesional. Entendíamos -un colectivo, insisto, sin mayores vinculaciones personales- la cultura como meta, razón por la que leíamos todo, sin importar que lo ayer leído fuera contradictorio o antagónico con lo que un día mas tarde pudiéramos tener entre manos. Simultaneamos la lectura de Emmanuel Mounier o Jacques Maritain con la teoría de la literatura de los formalistas rusos; a Preobrazhensky y el debate sobre la NEP con Henri Georges (por no citar a Keynes y su crítica al Tratado de Versalles), o leíamos a Maiakovski al tiempo que buscábamos coleccionar los hoy míticos cuadernos de color brillante y cubierta metalizada que fueron revista de la *Internacional Situacionista*. Leíamos todo pero (yo, por lo menos), entendíamos poco y, si lo hacíamos, era de forma no solo confusa sino también desordenada. A todo ello habría que sumar mi interés en la historia de la arquitectura si bien ni sabía cómo afrontar su estudio, ni qué quería estudiar, ni tampoco (metodológicamente) cómo: mi única referencia era dar la espalda a una historia encarada desde la erudición y lo archivista.

Rechazaba tanto las historias de arquitectos (que se quieren historias de la arquitectura) como los catálogos de monumentos que ni cuestionaban ni reflexionaban sobre su génesis. A finales de los años 60 la única gran referencia -frente aquellas historias en las que todavía imperaba la división por estilos- eran los trabajos que Fernando Chueca Goitia había publicado en los años 40 y 50. Ciertamente algunos (Sostres y Bohigas en Barcelona o Bonet Correa y Fernando Terán en Madrid) esbozaban nuevas líneas de reflexión que -acallados por la estridente voz de la academia- apenas tuvieron repercusión. Entendida la historia de la arquitectura como historia patria (y esta, a su vez, como historia triunfante), casi nadie buscaba comprender. Fue entonces cuando se produjo un singular quiebro: en Barcelona Bohigas -aquel que, a comienzos de los años 50, fuera aglutinante del *Grupo R*- volvía la vista a un pasado reciente (el Modernismo catalán o la arquitectura del GATCPAC) buscando hacer ver cuánto la cultura de la burguesía local a finales del XIX y en los años del II República estuvo ligada a la vanguardia local. Su intención era evidente: ahora -y como había sucedido en los dos momentos señalados- la burguesía catalana del tardofranquismo (aquella que reclamaba sus señas de identidad), debía potenciar una arquitectura alejada del oficialismo que -entendía- imponía el "Gobierno Central". En este sentido, Modernismo, Racionalismo y *Escola de Barcelona* -referentes, como lo fuera la arquitectura del



The history of thought-out things INTERVIEW TO CARLOS SAMBRICIO

I grew up in a university where things happened, where there was a debate outside the academic standard, where discussion and polemics entailed reasoning. I grew up in a university (or at least, I frequented a collective) where reading was synonymous with political awareness. In the end of the 60s and beginning of the 70s, once we had finished our degrees, we didn't -generally- know what to do, how or what for, so much so that my principal problem was to carry my concerns towards an imprecise professional practice. We understood -as a collective, again, without many personal linkages- the culture as a goal, reason why we read everything, no matter if what we have read yesterday was contradictory to what we could be holding someday in the future. We overlapped the reading of Emmanuel Mounier or Jacques Maritain with the theory of literature of the Russian formalists; Preobrazhensky and the discussion about the NEP with Henri Georges (not to mention Keynes and his critic to the Treaty of Versailles), or we read Maiakovski as we sought for the, today mythical, bright-coloured and metallic cover notebooks that were the magazine of the *Internacional Situacionista*. We read everything, but we (or at least, I) understood little, and if we did, it was in a confusing and messy way. In addition to this, there was my interest in the history of architecture, although I didn't even know how to tackle its study or what I wanted to study, nor did I know (methodologically) how: my only reference was to turn my back on a history handled from the erudition and the archival current.

I rejected both the histories of architects (that pretend to be histories of architecture) and the catalogues of monuments that didn't question or reflect on their genesis. In the late 60s the only major reference -in contrast to those histories in which the division by styles prevailed- were the works published by Fernando Chueca Goitia during the 1940s and 50s. It is true that some (Sostres and Bohigas in Barcelona or Bonet Correa and Fernando Terán in Madrid) were drafting new lines of reflection which -silenced by the academy's strident voice- had little repercussion. Understood the history of architecture as homeland history (and the latter, at the same time, as triumphant history), almost anybody sought to understand. It was then when a peculiar rupture had place: in Barcelona, Bohigas -who was, in the early 50s, the binding person of the *Grupo R*- looked back at a recent past (the Catalan Modernism or the architecture of the GATCPAC) seeking to reveal how much the culture of the local bour-





geoisie in the late 18th century and during the years of the Second Republic was linked to the local avant-gardes. His intentions were clear: now –in the same way it had happened in other notable moments– the Catalan bourgeoisie of the late-Francoism (the one claiming for their identity) had to promote architecture away from the officialdom imposed –according to them– by the “Central Government”. In that sense, Modernism, Rationalism and *Escola de Barcelona* –referents in the same way as the Romanesque Catalan architecture was for Puig i Cadafalch– or in other words, the history of the Catalan modern architecture, were the pretext to theorize about a possible School of Barcelona, totally differing from the formal options of Madrid.

It is true that during the 60s a more than exceptional fact had taken place, when looking for a small group of architects from Barcelona and other group of architects living in Madrid in order to study their activity, to visit their works and, above all, to open a discussion about what should be a possible new architecture. A series of *Pequeños Congresos* were held in different Spanish cities and that spirit had as a consequence a first reflection not only on con-

temporary architecture, but also on understanding the knowledge of the most recent history of Spanish architecture as a need. In those congresses not only was the brilliant architecture from the 50's unveiled, but also, for the first time, Spanish architecture opened up to young speakers, with the interventions of some of whom would later be at the forefront of Italian architecture and of names such as Álvaro Siza or Peter Eisenman.

In the late 1960s the Madrilenian magazine *Arquitectura* dedicated an issue to specify the nuances and differences characterizing the so-called “School of Madrid” and “School of Barcelona”. Moneo and Bohigas exposed their arguments, and this discus-

Románico catalán para Puig i Cadafalch– o, lo que es lo mismo, la historia de la moderna arquitectura catalana, fueron pretexto para teorizar sobre una posible *Escuela de Barcelona*, diferenciada formalmente de las opciones formales de Madrid.

Cierto que en la década de los 60 se había producido un hecho más que excepcional al buscar un pequeño grupo de arquitectos barceloneses y otro de arquitectos residentes en Madrid conocer la actividad de unos y otros, visitar sus respectivas obras y, sobre todo, abrir el debate sobre qué debía ser una posible nueva arquitectura. Fueron varios los *Pequeños Congresos* celebrados en distintas ciudades españolas y aquel espíritu tuvo como consecuencia una primera reflexión no sólo sobre la arquitectura contemporánea sino también entender como necesario conocer la más reciente historia de la arquitectura española. Desde aquellos congresos no sólo se dio a conocer la brillante arquitectura de los años 50 sino que por vez primera la arquitectura española se abrió a jóvenes interlocutores, participando no sólo algunos de los que poco más tarde serían la punta de lanza de la arquitectura italiana sino también nombres como Álvaro Siza o Peter Eisenman.

A finales de los años 60 la madrileña revista “Arquitectura” dedicó un número a explicitar los matices y diferencias que podían caracterizar las denominadas “Escuela de Madrid” y “Escuela de Barcelona”. Moneo y Bohigas argumentaron y aquel debate pronto se reflejo tanto en las revistas catalanas como en las madrileñas. El entonces recién constituido *Arxiu Históric* del Colegio de Arquitectos de Cataluña” publicó –en “Cuadernos de Arquitectura”– estudios no solo sobre la configuración de una Barcelona que, en la segunda mitad del siglo XVIII, derribaba su primitiva muralla trazando, en el espacio resultante, las “Ramblas”, encaraba la edificación del “Raval” como publicaba trabajos sobre el Modernismo, entremezclando las monografías de Domenech i Montaner con la arquitectura del GATCPAC. Pero hubo más: rompiendo con la pauta marcada por Bohigas, aquel mismo *Arxiu Historic* (dirigido por un muy joven Ignacio de Solà-Morales) planteaba una primera reflexión sobre la arquitectura y el urbanismo de la Barcelona de los años 30 desde una nueva perspectiva: entender Barcelona no como “centro” sino como “periferia” del debate existente en aquella Europa.

También en Madrid hubo cambios al aparecer, frente a la revista colegial del COAM, dos publicaciones de muy distinto carácter: la muy oficialista publicación de la Obra Sindical *Hogar y Arquitectura*, dirigida de manera más que excepcional por Carlos Flores y *Nueva Forma* patrocinada por Huarte y dirigida por Juan Daniel Fullaondo. Una y otra rompían el tedio impuesto durante décadas en *Arquitectura* por un Carlos de Miguel que había basado sus contenidos en la publicación de lo construido, sin prestar (con excepciones, como fue el número dedicado al centenario del Monasterio del Escorial o publicar un insípido número/catálogo sobre la obra de Antonio Palacios en el que escuetas fichas descriptivas se presentaron como estudio histórico), a la historia de la arquitectura española. Sin embargo, al ser consciente Carlos de Miguel de cuanto en los años del desarrollismo interesaba presentar la arquitectura española como capaz



de romper con las anquilosadas propuestas formuladas en los años 40 (cuando la arquitectura europea estaba dando un singular sesgo, buscando difundir novedades), encargaba al aún todavía estudiante Mariano Bayón elaborar dos páginas en cada número (30 DA), presentado los más destacables proyectos de aquellos años.

Carlos Flores, al hacerse cargo de la revista de la franquista de la Obra Sindical del Hogar, aceptó dedicar las primeras páginas de cada número a la información oficial (inauguraciones, acuerdos sindicales, decisiones ministeriales...), convirtiendo el resto de la revista en la -en mi opinión- más sólida intelectualmente de cuantas se publicaron en aquellos años. Flores, que poco antes había publicado *Arquitectura Española Contemporánea* (donde no sólo daba cuenta de cómo en los años 40 se abandonó una "arquitectura oficial" para buscar nuevos rumbos), se atrevía a encarar la arquitectura del primer tercio del siglo informando y elogiando una arquitectura cuya mera mención había sido (poco antes) prohibida por la censura. En la España de la posguerra, en la que la simple referencia al GATEPAC o al Racionalismo fueran temas "tabú", primero el libro AEC y luego HyA informaban no sólo con imágenes sino también con estudios críticos tanto sobre la historia reciente como sobre cuánto acaecía fuera del país, apostando tanto por movimientos de vanguardia (*Archigram*, etc.), como difundiendo la obra de jóvenes arquitectos hasta entonces desconocidos, ejemplo de lo cual fue la publicación de los primeros proyectos de un desconocido joven portugués de nombre Álvaro Siza.

Flores convirtió una tediosa publicación sindical en auténtica referencia para que se interesara por la arquitectura del momento. En aquellos mismos años Juan Daniel Fullaondo, nombrado director de *Nueva Forma* -revista financiada por el "filántropo" Juan Huarte- asumía la línea marcada en Italia por Bruno Zevi al proponer -desde criterios sedicentemente modernos- una más que personal visión crítica de la arquitectura del siglo XX. Si Barcelona había pretendido mostrar la coherencia de su posible Escuela, Fullaondo quiso hacer ver cuánto la característica de Madrid era (y había sido), precisamente, su eclecticismo. Justificó la riqueza intelectual de la arquitectura madrileña enfatizando el hecho que arquitectos dispares en su forma de entender y proyectar fueran coetáneos. De este modo presentó exhaustivamente (dedicando en ocasiones hasta cuatro números monográficos a un mismo arquitecto), la obra de Gutiérrez Soto, Fisac, Carvajal, Fernández Alba, Molezún o Corrales, sin nunca justificar el por qué de aquella selección y nunca explicitar la razón de las más que sonadas ausencias. Extrañamente, Fullaondo nunca se interesó ni por Zuazo ni por Oiza, los dos grandes maestros madrileños del siglo XX. Si bien explicar la ausencia del primero sería difícil, que nunca aparecieran en la revista referencias al autor de Torres Blancas (edificio emblemático de Huarte), no es fácil de entender si recordamos, sobre todo, que durante un tiempo Fullaondo colaboró en el estudio de Sáenz de Oiza en aquel proyecto. Pero la "complejidad" de la arquitectura madrileña no fue el único tema que caracterizó *Nueva Forma*: asumiendo la propuesta de un Bruno Zevi que reclamaba la "arquitectura orgánica", Fullaondo enfatizó la importancia de la opción formal (se tratara de Higuera o de Mendelsohn). Reiterando el valor de la utopía arquitectónica de la primera mitad del siglo y publicando números monográficos sobre el constructivismo soviético, *Stijl* o Mendelsohn. Remachemos, en este sentido, que al tratar sobre el constructivismo ignoró el debate sobre la vivienda abierto por Ginzburg o que al comentar sobre la arquitectura de Weimar no hizo nunca mención a los Taut (Bruno y Max), Gropius o Mies; que jamás hizo mención a los CIAM y, por extensión, a la obra de Le Corbusier.

No sólo tomó de Zevi el canto a la forma sino que tuvo

sion was soon reflected both on Catalan and Madrilenian magazines. The -at the time- just constituted *Arxiu Històric* (Historical Archive) of the Professional Association of Architects of Catalonia published in *Cuadernos de Arquitectura* a series of studies not only about the shaping up of a Barcelona that, in the second half of the 18th century, had demolished its primitive wall, laying out the "Ramblas" in the resulting space and tackling the construction of the Raval neighbourhood, but also about Modernism, interweaving monographs about Domènech i Montaner with the architecture of the GATCPC. But there was more: breaking with the guidelines marked by Bohigas, the *Arxiu Històric* itself (directed by a very young Ignacio de Solà-Morales) raised a first reflection on the architecture and urban planning of the Barcelona of the 30s from a new perspective: understanding Barcelona not as "center" but as "periphery" of the existing debate in Europe.

Apparently, in Madrid there were also changes - besides the COAM's magazine, there were two publications of very different nature: the very government-oriented publication of the Obra Sindical Hogar y Arquitectura, exceptionally directed by Carlos Flores, and *Nueva Forma*, sponsored by Huarte and directed by Juan Daniel Fullaondo. The first and the latter broke away with the boredom imposed during decades in *Arquitectura* by Carlos de Miguel, who had based its content on the publishing of buildings, without paying attention (with some exceptions, such as the issue dedicated to the centenary of the Royal Site of El Escorial or the publication of a dull issue/catalogue about the work of Antonio Palacios, in which brief descriptive sheets were presented as a historical study) to the history of Spanish architecture. However, Carlos de Miguel, being aware of how much -in the years of the Spanish development plans- was it interesting to present Spanish architecture as capable of breaking with the obsolete proposals drafted during the 40s (when European architecture was shifting towards the seek for novelties), entrusted the then student Mariano Bayón with the writing of two pages for every issue (30 DA) presenting the most remarkable projects of that time.

Carlos Flores, in charge of the Francoist magazine of the Obra Sindical del Hogar, accepted to dedicate the first pages of each number for official information (openings, union agreements, ministerial decisions...), turning the rest of the magazine in the -from my view- most intellectually solid magazine among the ones published in those years. Flores, who had short before published *Arquitectura Española Contemporánea* (in which he not only accounted for how in the 40s the "official architecture" had been abandoned to look for new paths), dared to tackle architecture from the first third of the century informing about and praising an architecture whose simple mention had been -short before- prohibited by censorship. In the post-war Spain, when the mere reference to the GATEPAC or the rationalism where taboo topics, first the book AEC and then HyA informed not only through images but also with critical studies both about the recent history and about what was happening outside the country, endorsing avant-garde movements (such as *Archigram*) and spreading the works by young architects until then unknown, as the publication of the first projects by an unknown Portuguese youngster called Álvaro Siza.

Flores turned a boring union publication in an authentic reference for whoever was interested in the architecture of the time. During the same years, Juan Daniel Fullaondo, appointed director of *Nueva Forma* -a magazine financed by the "philanthropist" Juan Huarte- embraced a line marked in Italy by Bruno Zevi when proposing -from a self-defined modern criteria- a more than personal critical vision of the 20th century architecture. Barcelona had intended to show the coherence of its possible School, Fullaondo wanted to make clear how much Madrid's characteristic was (and had been) precisely its eclecticism. He justified the intellectual richness of Madrilenian architecture by emphasizing the fact that architects unlike on his way of understanding or designing were coetaneous. In that way, he exhaustively presented (sometimes dedicating even four monographic issues to the same architects) the work by Gutiérrez Soto, Fisac, Carvajal, Fernández Alba, Molezún or Corrales, without never justifying the reasons of his selection or specifying the causes for the more than evident absences. Strangely, Fullaondo never showed any interest in Zuazo or Oiza, two of the great Madrilenian masters of the 20th century. Even though explaining the absence of the first one would be difficult, the fact that the magazine never included any reference to the author of Torres Blancas (Huarte's emblematic building), is not easy to understand if we remember that, above all, for some time Fullaondo collaborated with the studio of Sáenz de Oiza for that project. But the "complexity" of Madrilenian architecture wasn't the only topic that characterised





the *Nueva Forma*: assuming the proposal of a Bruno Zevi who claimed an “organic architecture”, Fullaondo emphasized the importance of the formal option (whether it was Higuera or Mendelsohn). Reaffirming the value of the architectural utopia from the first half of the century and publishing monographic issues about Soviet constructivism, Stijl or Mendelsohn. In that sense, when dealing with constructivism he ignored the debate about housing opened up by Ginzburg and when talking about Weimar’s architecture he never mentioned the Taut (Bruno and Max), Gropius or Mies, in the same way he never mentioned the CIAM and, by extension, Le Corbusier’s work.

Not only did he take the tribute to the form from Zevi, but he also had as a referent another Italian magazine, *Edilizia Moderna*, in which the graphic information was a fundamental part of the publication. *Nueva Forma* offered, in each issue, a huge quantity of photographic material that, generally, their readers ignored, prevailing, this way, the graphic information over the written opinion. Especially because, systematically (and outside the monographic content), Fullaondo’s two basic references were both *Ulysses* by James Joyce and *Quosque tandem* by Jorge Oteiza. That’s why, whoever was interested in knowing the architecture from the past (and not only a part of it), unavoidably had to look for other references.

Even though *Nueva Forma* was a trend magazine, questioning its transcendental importance in those years would be absurd. Like it happened with *Hogar y Arquitectura* (and unlike the comfortable indifference that the COAM’s *Arquitectura* produced), every issue of *Nueva Forma* and *Hogar y Arquitectura* was a singular wake-up call for those who, at the time, were interested in modern architecture.

Let’s start –it’s important– with a premise: the information that Spain had about modern architecture (even about European architecture from the 20s and 30s) was limited to what was produced by Argentinian publishers. In that sense, and for different reasons, Fullaondo and Flores had something in common: focusing their attention in the architecture from the 20th century, they ignored what had happened in previous centuries, although it was a mistake ignoring how European magazines dedicated to architecture were making a turn. Thus, compared to the more traditional magazines *Architecture d’Aujourd’hui* or *Architettura*, directed by Zevi, some of them changed (*Architecture d’Aujourd’hui* ceased to be under the control of Parent and Virilo to be directed by Bernard Huet) and others appeared again, like the French *AMC* (directed by Jacques Lucan) or the Italian *Controspazio*, *Parametro* or *Contropiano*. Reflection and consequence of such a scenario was the fact that, in a very short time, an authentic cultural explosion took place, and architecture magazines of ephemeral life appeared. Some of them, the most aggressive ones, were school magazines –*El Carrer de la Ciutat*–, others were trend magazines –*2C* or the unsuccessful project promoted by Bohi-

como referente otra revista italiana (*Edilizia Moderna*) en la que la información gráfica se convertía en parte fundamental de la publicación. *Nueva Forma* ofrecía, en cada número, una ingente cantidad de material fotográfico que, por lo general, sus lectores desconocían primando, de tal modo, la información gráfica sobre la opinión escrita. Máxime, cuando de manera sistemática (y fuera el contenido del monográfico el que fuera), las dos referencias básicas de Fullaondo fueron tanto el *Ulysses* de James Joyce como el *Quosque tandem* de Jorge Oteiza. Por ello quien se interesara por conocer la arquitectura del pasado (y no parte de ella) debía, obligadamente, buscar otras referencias.

Pese a que *Nueva Forma* fuera revista de tendencia, cuestionar su transcendental importancia en aquellos años sería absurdo. Al igual que ocurriera con *Hogar y Arquitectura* (y a diferencia de la confortable indiferencia que producía la colegial *Arquitectura*) cada número de *Nueva Forma* y *Hogar y Arquitectura* fueron un singular revulsivo para quienes, en aquellos años, se interesaban por la arquitectura moderna. Partamos, es importante, de una premisa: la información que sobre arquitectura moderna (incluso, sobre la europea de los años veinte y treinta) se tenía en España se ceñía, sobre todo, a lo que producían las editoriales argentinas. En este sentido, y por razones distintas, Fullaondo y Flores tuvieron un punto en común: al centrar su atención en la arquitectura del siglo XX, ignoraron lo acaecido en siglos anteriores si bien sería erróneo ignorar cuanto también las revistas europeas dedicadas a la arquitectura daban un sesgo. Así, frente a las más que tradicionales *Architecture d’Aujourd’hui* o a *Architettura*, dirigida por Zevi, algunas cambiaron (*Architecture d’Aujourd’hui* dejó de estar bajo el control de Parent y Virilo para ser dirigida por Bernard Huet), y otras aparecieron de nuevo, como la francesa *AMC* (que dirigiera Jacques Lucan) o las italianas *Controspazio*, *Parametro* o *Contropiano*. Reflejo y consecuencia de tal panorama fue que, en muy breve plazo, se produjo una auténtica explosión cultural, apareciendo revistas de arquitectura de vida efímera. Unas, las más agresivas, fueron escolares –*El Carrer de la Ciutat*– otras de tendencia –*2C* o el fracasado proyecto que promoviera Bohigas–, y otras patrocinadas por otros medios (*Jano*, *Novatecnia*, *CAU* o *Composición arquitectónica*). Lo importante no solo fue su impacto (por cuanto ayudaron a romper el tedio de la academia) sino que, y sobre todo, incentivaron la reflexión y el debate al rechazar no tanto multiplicar la información, cuanto establecer puntos de partida de una nueva lógica. Ciertamente que nunca hubo en España revistas como *Parámetro* o *Controspazio* (caracterizadas por no sólo dar a conocer la nueva arquitectura sino, paralelamente, por ofrecer una visión sobre la historia de la arquitectura que nada tenía ya que ver con la erudición formal), pero sería un grave error desconocer o negar la tensión cultural que en los primeros años setenta provocaron aquellas nuevas publicaciones.

Si la reflexión sobre los orígenes de la contemporaneidad caracterizó el momento, los estudios sobre la historia de la arquitectura languidecían. Los excepcionales trabajos que Chueca había dado a conocer en la década de los ‘40 y ‘50 dieron paso a una primera gran historia de los monumentos y, al Chueca represaliado tras la Guerra, siguió (a mediados de los cincuenta) un Chueca con vocación de restaurador. Olvidando a Dilthey o a Ortega y Gasset, quien en su día

se había preocupado en definir las grandes características de la cultura arquitectónica española (los “invariantes castizos”) Chueca centró su actividad en dar nueva vida a una arquitectura en peligro. Por ello, coherente con la lección que aprendiera de Lampérez (“la necesidad de primar, sobre cualquiera otra referencia, el estudio del monumento”), en 1965 publicaba el primer tomo de su *Historia de la Arquitectura Española*, donde apenas llegaba a los albores del Renacimiento. Ciertamente que había dos Chuecas: el de la conversación y el del profesional de la restauración de monumentos históricos. En ocasiones (en su *Discurso de Ingreso en la Academia de San Fernando*, por ejemplo) el joven Chueca emergía, de nuevo se hacía presente, y evidenciaba cuanto su intuición y cultura iban mucho más allá de su erudición. En aquellos años tuve la gran suerte de poder charlar, y mucho, con quien se divertía jugando a ser el joven de los años cuarenta si bien, de tanto en tanto (y para justificar actitudes) solía despotricar de lo que llamara “la cultura libresca”.

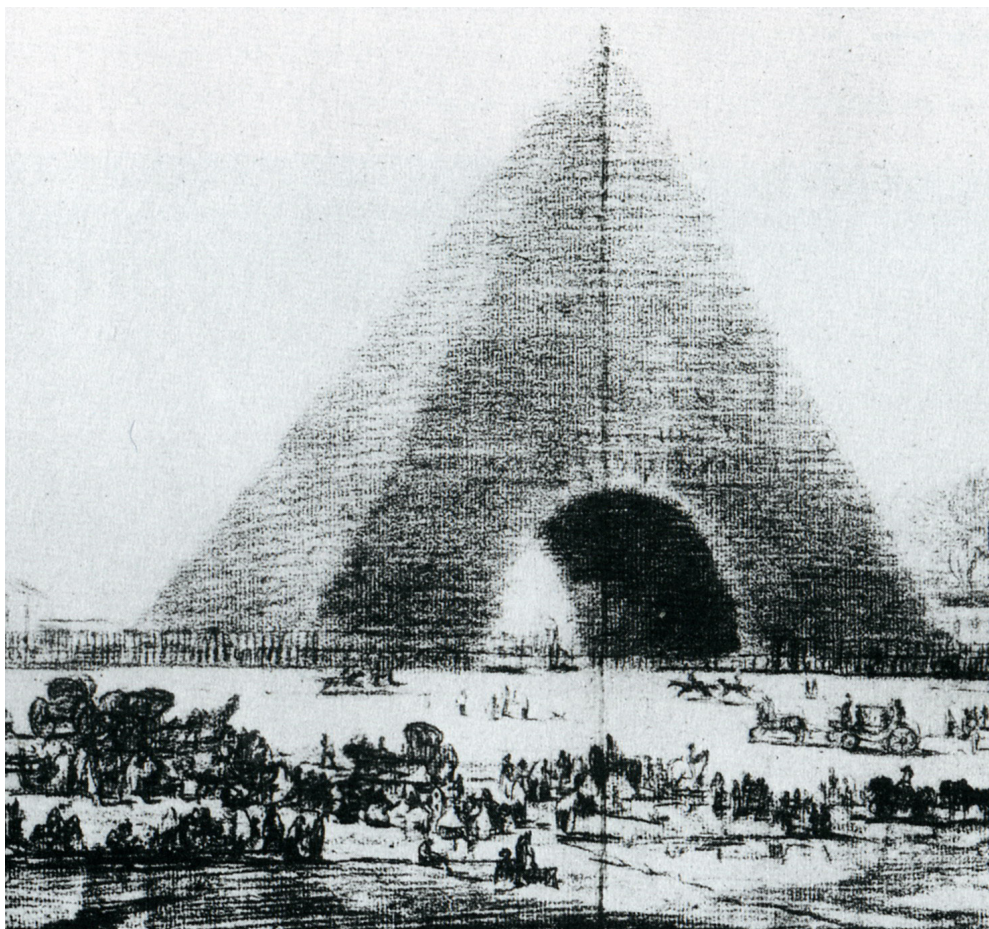
¿“Cultura libresca”? Ojalá hubiéramos podido acceder a la misma. Lo que encontrábamos fuera de España era bien distinto a la bibliografía asequible en un Madrid donde “las novedades” eran importaciones de editoriales argentinas (*Nueva Visión* o *Infinito*) presentes en contadas librerías (*Sánchez Cuesta*, *Centropress* o *Miessner*, por ejemplo). Quizá por ello, cuando los viajes al extranjero empezaron a dejar de ser acontecimiento excepcional, las metas fueron las librerías especializadas: en Roma, *Dedalo*; en Milán, *La Citta*, en París, *La Hune* o, en Berlín, *Bücherbogen*, en Savignyplatz. Ciertamente que seguíamos siendo fieles a Maspero (recreo, en la memoria, el abarrotado acceso a la librería, en la pequeña rue de la Huchette, al fondo de la cual se encontraba el teatro donde –durante décadas– ininterrumpidamente se interpretó al Ionesco de *La cantante calva*), como lo fuimos también a Feltrinelli: pero otras librerías que nos posibilitaron conocer libros entonces inaccesibles en España. En una de aquellas descubrí –por puro azar– los escritos que el austriaco-norteamericano Emil Kaufmann dedicó a la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII. Que uno de aquellos libros se titulara *La Arquitectura de la Revolución* hizo que los delirantes proyectos de tres arquitectos franceses (Ledoux, Boullée y Lequeu) se convirtieran en paradigma de otra arquitectura. Desconocía que Kaufmann se refiriera –como apuntara Viel, en el XVIII– a la “revolución en el gusto” que se había producido a finales del siglo: muchos identificamos (desde la ignorancia) aquella arquitectura con lo sucedido en la Francia de 1789, desconociendo no sólo cuanto la “revolución arquitectónica” había sido anterior al cambio político sino también como aquellos arquitectos jamás participaron de tal proceso: y si lo hicieron (y permítaseme la broma macabra) fue como sujetos pasivos. Pero, y por encima de todo, Kaufmann hizo ver como –entre 1750 y el momento napoleónico– tanto Francia como Italia e Inglaterra plantearon un quiebro epistemológico al llevar la filosofía a la arquitectura.

Ocurría esto en 1970 cuando, tras acceder al puesto de profesor ayudante en la Cátedra de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo de la ETSAM, y precisando un tema para desarrollar mi tesis doctoral entendí posible retomar el planteamiento desarrollado por Kaufmann, llevándolo a la España ilustrada. Propuse *El pensamiento arquitectónico en la España de la segunda mitad del siglo XVIII*, aceptando Fernando Chueca ser Director de la misma y pronto

gas–, and others were sponsored by other media (*Jano*, *Novatecnia*, *CAU* or *Architectural Composition*). The most important thing was not only their impact (because they helped breaking with the academic boredom), but also, and above all, they promoted reflection and debate by rejecting to multiply the information and to establish the starting points of a new logic. Certainly, in Spain there have never been magazines such as *Parametro* or *Controspazio* (characterized not only for making the new architecture known, but also, at the same time, for offering a vision on the history of architecture that had nothing to do with formal scholarship), but it would be a serious mistake to ignore or deny the cultural tension that these new publications provoked in the early seventies.

The reflection on the origins of contemporaneity characterised the moment, while the studies about the history of architecture languished. The exceptional works that Chueca had made public in the 40s and 50s gave rise to a first great history of monuments, and the Chueca punished after the war was followed (in the mid-50s) by a Chueca with a call for restoration. Forgetting Dilthey or Ortega y Gasset, who had once taken care of defining the major characteristics of Spanish architectural culture (the “unchangeable classics”), Chueca focused his activity in giving a new life to an endangered architecture. For this reason, coherent with the lesson learnt from Lampérez (“the need to prioritise, above any other reference, the study of the monument”), in 1965 he published the first volume of his *Historia de la Arquitectura Española*, in which he barely arrived to the dawn of Renaissance. It is true that there were two Chuecas: the conversational one and the professional restorer of historical monuments. Sometimes (in his *Discurso de Ingreso en la Academia de San Fernando*, for instance) the young Chueca emerged, was again present, and made clear how much his intuition and culture were far beyond his erudition. During those years, I was lucky enough to have (many) chats with the one who had fun playing to be the youngster from the forties, even though, every so often, he used to rave about what he called “bookish culture”.

“Bookish culture”? I wish we could have had access to it. What we found outside Spain was very different to the reachable bibliography found in a Madrid where the “novelties” were Argentinian editorial importations (*Nueva Visión* or *Infinito*) present in a few bookstores (*Sánchez Cuesta*, *Centropress* or *Miessner*, for instance). Maybe for this reason, when travelling abroad was no longer an exceptional event, our goals were specialised bookstores: *Dedalo* in Rome, *La Citta* in Milan, *La Hune* in Paris or *Bücherbogen* in Savignyplatz, Berlin. We were still faithful to Maspero (I recall the crowded access to the bookstore, in the little Rue de la Huchette, at the ending of which was located the theatre where, for decades, Ionesco’s *The Bald Soprano* was uninterruptedly interpreted), as we were to Feltrinelli –



but other bookstores allowed us to discover books that were unreachable in Spain. In one of them I discovered, by pure chance, the texts that the Austrian-North American Emil Kaufmann wrote about architecture of the second half of the 18th century. The fact that one of those books was titled *Three Revolutionary Architects* made that the delirious projects of three French architects (Ledoux, Boullée and Lequeu) became the paradigm of a new architecture. I ignored that Kaufmann was referring –as pointed out by Viel in the 18th century– to the “revolution of taste” that has been produced in the end of the century: many of us relate (on the basis of ignorance) that architecture with what happened in France in 1789, ignoring not only that the “architectural revolution” had occurred prior to the political change, but also that those architects never took part in such process – and if they did so (sorry for the macabre joke) it was as passive subjects. But above all, Kaufmann showed how, between 1750 and the Napoleonic time, France, Italy and England set out and epistemological turn by approaching philosophy to architecture.

This happened in 1970 when, after arriving to the position of assistant professor of History of Architecture and Urban Planning in the ETSAM, and looking for a topic to develop my doctoral thesis, I understood it was possible to return to the approach developed by Kaufmann and take it to the Enlightened Spain. I proposed *Architectural thinking in Spain in the second half of the 18th century*, and as Fernando Chueca accepted to be its director, I soon began my work with the archives. I started that work when, in a Spain where the end of the Franco regime was being lived in a rather convulsive way, the references started to change and, in just three or four years, the referential authors previously held as compulsory reading, were diluted and immediately replaced by others. We weren't aware of how much we were maybe going from one fashion trend to another, nor was we of how much fashion –because of its own nature– entailed the consecration of the ephemeral. We didn't understand what short times were and, surprisingly, we noticed how the short-before sacrosanct references to structuralism or semiotics (just to mention two examples) stopped being mandatory references. The same happened when critical approaches disrupting a history of architecture based on the form arrived from Italy: the once mythical name of Bruno Zevi gave way to Tafuri, Gregotti, Aymonino or Rossi, all of them belonging to a younger generation trained under the influence of Ernesto N. Rogers. In the same way as Zevi or Portoghesi had gone through history looking for elements to support the persistence of what had been called “organic architecture”, from that time onwards, the ones who had more influence on a series of young Spanish historians were both the ones who substituted the form by the morphological analysis, and those who claimed the study of architectural ideology. This way, Saverio Muratori would become a reference for those who opted for the morphological studies while Manfredo Tafuri was a guideline for those who sought to understand history from the ideology of the plan. Tafuri, educated in Rogers' environment, was given in 1968 the chair in History of Architecture in the School of Venice, congregating almost immediately around him a singular and exceptional group characterised by a double fact: rejecting a formal critic and, at the same time, detecting the contradictions shaping up the hemp with which to build history.

The main concern of the group was tackling the ideology of the project, for which they understood that their work as historians consisted of bringing up doubts and looking for answers. They proposed a history of problems instead of a history of answers and they tried to analyse to what extent the Power had been capable of defining the new programmes of needs so as to later evaluating whether the architect had been capable of adjusting the design to their requirements. Such concern led the discussion towards the history of ideas, while it specified to what extent and in which way those ideas had been welcomed, or, in other words, they opened the door to a history of the mentalities. The claimed the doubt, so as to be able to understand and, therefore, they valued the capacity of “relationship” as a guideline for those who understood the history of architecture of urban planning as part of the history of thinking.

From such premises the works by Tafuri and the Venetian group focused on detecting when, how and in what way the epistemological turns occurred, understanding that the reaction to a given situation not only meant the existence of critical thinking about the previous situation but also the ability to define –using reason– new assumptions. I doubt that Tafuri knew the phrase written by Juan de Caramuel in his “Arquitectura Civil Recta y Oblicua” when pointing out: “Hay, amigo lector, dos historias de la arquitectura: la de la obra construida y la de la obra pensada” (There are, my dear reader,

comenzó mi trabajo en archivos. Inicié aquel trabajo cuando –en una España donde el fin del franquismo se vivía de manera más que convulsa– comenzaban a cambiar las referencias y, en apenas tres o cuatro años, autores referenciales, antes tenidos como de lectura obligada, ahora se diluyán siendo inmediatamente sustituidos por otros. Ni fuimos conscientes de cuanto quizá estuviéramos pasando de una moda a otra ni de cuanto la moda –por su propia condición– suponía (como luego había señalado un Tönnies del que nada sabíamos), la consagración de lo efímero. No entendimos lo que eran los tiempos cortos y, con sorpresa, vimos como las poco antes sacrosantas referencias al estructuralismo o la semiótica (por poner dos ejemplos) dejaban de ser referencias obligadas. Ocurría, además, cuando desde Italia llegaban enfoques críticos que trastocaban una historia de la arquitectura basada en la forma: así, el antes mítico nombre de Bruno Zevi dio paso a Tafuri, Gregotti, Aymonino o Rossi, todos pertenecientes a una más joven generación formada a la sombra de Ernesto N. Rogers. Si Zevi o Portoghesi habían buscado en la historia elementos que avalaran la pervivencia de lo que se denominó “arquitectura orgánica”, quienes a partir de aquellos momentos ejercieron mayor influencia sobre algunos jóvenes historiadores españoles fueron tantos quienes sustituían la forma por el análisis morfológico como quienes reclamaban el estudio de la ideología arquitectónica: de ese modo, Saverio Muratori sería la referencia de quienes se optaron por los estudios morfológicos mientras que Manfredo Tafuri fue pauta de quienes buscaron comprender la historia desde la ideología del plan. Tafuri, formado en el entorno de Rogers, ganaba en 1968 la Cátedra de Historia del Arquitectura en la Escuela de Venecia aglutinando casi inmediatamente en torno a él a un singular y excepcional grupo caracterizado por un doble hecho: rechazar una crítica formal y, paralelamente, detectar las contradicciones que configuran el cañamazo con el cual construir la historia.

La preocupación de aquel grupo fue encarar la ideología del proyecto, para lo que entendieron que su trabajo como historiadores consistía en plantear dudas y buscar dar respuestas. Propusieron una historia de problemas en lugar de una historia de respuestas y buscaron analizar en qué medida el Poder había sido capaz de definir los nuevos programas de necesidades para así luego valorar cuanto el arquitecto había sido capaz de ajustar el diseño a lo que se requería. Aquella preocupación llevaba el debate hacia la historia de las ideas, al tiempo que precisaba en qué medida y de qué manera aquellas mismas ideas habían sido recibidas: o, lo que es lo mismo, abrían puertas a un historia de las mentalidades. Reclamaron dudar con objeto de así poder entender y, de tal modo, valoraron la capacidad de “relación” como pauta para quienes entendieron la historia de la arquitectura del urbanismo como parte de la historia del pensamiento.

Desde tales premisas los trabajos de Tafuri y del grupo veneciano se centraron en detectar cuándo, cómo y de qué manera se produjeron los quiebros epistemológicos, entendiendo que la reacción frente a una situación determinada no sólo suponía la existencia de un pensamiento crítico respecto a la situación anterior sino también la capacidad de definir –desde la razón– nuevos supuestos. Dudo que Tafuri conociera la frase que Juan de Caramuel formuló en su “Arquitectura Civil Recta y Oblicua” al apuntar: “Hay, amigo lector, dos historias de la arquitectura: la de la obra construida y la de la obra pensada” pero es indudable que la puerta abierta por aquella excepcional escuela buscó poner en relación ambas historias.

Cuando inicié mi tesis doctoral era ya inútil tomar a Fullaondo como referencia por cuanto que los textos que ofrecía en su revista eran más producto de tertulia que no de investigación. Chueca, por el contrario, había demostrado en los años 40 y 50 cuanto más allá del saber



erudito (fundamental e imprescindible) era preciso entender la existencia de dos culturas: la que muestra el monumento y la que configura la cultura de quien lo trazó. Tomé a Chueca como referencia porque en aquellos trabajos permitía complementar el conocimiento positivo con la reflexión y los trabajos por él publicados en los '40 al enfrentarse la obra de Ventura Rodríguez pusieron en evidencia cuanto dicho arquitecto compuso en fachada una máscara clasicista tras la cual disponía una concatenación de espacios característicos del Barroco. Detectar tal contradicción y reflexionar sobre lo ocurrido en una España que, en pocos años, pasó de Ribera a Ventura Rodríguez, de este a Juan de Villanueva y encaró el siglo XIX con obras como las trazadas por Silvestre Pérez, refleja como el uso maniqueo de determinados conceptos ("naturaleza" o "clasicismo") tuvieron, dentro de lo que la historia de los estilos había denominado "Arquitectura Neoclásica", muy distintas interpretaciones. Y mi interés fue intentar -fuera de valoraciones poéticas o metafísicas-, valorar estas.

Se hacía preciso entender cómo y porque en pocos años se abandonó la ornamentación barroca, tomando la antigüedad un punto de partida. Argumentar -como muchos hacían y como algunos todavía hoy hacen-, que todo fue consecuencia de lo que vieran en Roma los jóvenes pensionados por la Academia, supone simplificar la historia por cuanto tanto la crítica al gesto gratuito -a la ornamentación caprichosa con grutescos o rocalla-, como definir normas y reglas en la composición, fueron reflejo de un proceso intelectual que precisaba ser analizado. Frente a un vacío discurso académico que, de manera imprecisa, glosaba el nuevo valor que ahora cobraban la ruinas, era preciso estudiar por qué y de qué manera el lenguaje clásico se convirtió en posible lenguaje universal (el sueño de quienes desde el siglo XVII estudiaron la arquitectura del pasado buscando con ello no tanto un nuevo lenguaje -sus sintagmas-, cuanto su gramática). Capaz tanto de fijar pautas como ser aceptado por todos.

El rechazo a la ornamentación llevó -tanto en el campo de la poesía, novela o teatro-, no solo a fijar normas sino también a entender cómo estas cambiaron con los años: lo que suponía periodizar el pasado o, lo que es lo mismo, configurar una primera historia de la arquitectura. En aquellos debates, apenas 15 años más tarde se producía un primer quiebro en la valoración de la arquitectura del pasado al abandonarse el estudio de la ruinas y asumir como nueva preocupación no tanto el lenguaje clásico cuanto la disposición en planta de lo que se entendía era la "arquitectura sagrada" de la antigüedad. Frente a los levantamientos que habían caracterizado la cultura arquitectónica de los años 50 y 60, en 1770 el interés se centró en llevar determinados tipos a edificios que implicaran glosar cualquier actividad del hombre, fueran estos museos, observatorios astronómicos, colegios de cirugía, mercados, arsenales, fabricas, gimnasios, teatros o oikemas. Pero hubo más: no solo la plaza mayor barroca fue cuestionada, proponiéndose como nuevo espacio colectivo los paseos arbolados en el límite de la ciudad -coherente con lo que se entendiera como política de embellecimiento-, sino que en los finales del siglo la voluntad fue construir ágoras que cabría identificar con el Milanes Foro Bonaparte o con la madrileña Plaza de Oriente.

Lo singular de la reflexión apuntada por Tafuri y su equipo fue no centrar su estudio en un ejemplo concreto sino en ofrecer un abanico de valoraciones: la Alemania de Weimar; la Viena Roja; la ciudad americana... dando paso a trabajos sobre la arquitectura

two histories of architecture: the one of the built-up work and the one of the thought-out work). But undoubtedly, the door opened by this exceptional school sought to relate both histories.

When I started my doctoral thesis it was already useless taking Fullaondo as a reference, because the texts included in his magazine were more a product of social gatherings than of research. Chueca, on the contrary, had demonstrated in the 40s and 50s how much, further than the scholar knowledge (fundamental and necessary), it was necessary to understand the existence of two cultures: the one showed by the monument and the one that reflects the culture of who has designed it. I took Chueca as a reference because, in those works, he made possible to complement the positive knowledge with the reflection and works published by him during the 40's, which, when facing the work by Ventura Rodríguez, evidenced how the architect had made up a classicist mask in the façade, behind which he had arranged a concatenation of spaces typical from the Baroque. Detecting the contradiction and reflecting about what had happened in a Spain that, in a few years, had gone from Ribera to Ventura Rodríguez, and from the latter to Juan de Villanueva, and had tackled the 19th century with works as the one designed by Silvestre Pérez, reflects how the simplistic use of certain concepts ("nature" or "classicism") had, within what the history of styles had called the "Neo-classical architecture", very different interpretations. And what interested me was -apart from poetic or metaphysic valuations- trying to value them.

It was necessary to understand how and why in a few years the baroque ornamentation had been abandoned and antiquity had been taken as a starting point. Arguing -as many did and some still do- that everything was a consequence of what the youngsters holding a grant from the Academy had seen in Rome means simplifying the history, as criticising the unjustified acts -whimsical ornamentation using grotesque motifs and rocallle - and defining norms and rules for the composition, were a reflection of an intellectual process that needed to be analysed. In the face of an empty academic discourse which, in an imprecise way, glossed the new value that ruins were gaining, it was necessary to study why and how classical language had become the possible universal language (the dream of who, from the 17th century, had studied the architecture from the past searching not only for a new language -its syntagms- but mainly for its grammar), capable both of setting guidelines and of being generally accepted.

The rejection of ornamentation led -in the field of poetry, novel or theatre- not only to set a series of standards but also to understand how these changed over the years - what meant arranging the past into periods or, what is the same, setting up a first history of architecture. In those debates, only 15 years later, a first turn in the valuation of the architecture of the past



occurred, when the study of the ruins was abandoned and the classical language, but moreover the layout of what was understood as “sacred architecture” of antiquity was assumed as the new main issue. In contrast to the constructions that had characterised the architectural culture of the 50s and 60s, in 1770 the interest was focused on bringing certain typologies to buildings that involved glossing any activity of mankind, whether they were museums, astronomical observatories, surgery schools, markets, arsenals, factories, gymnasiums, theatres or “oikemas”. But there was more: not only was the Baroque main square questioned, proposing as a new collective space the tree-lined promenades at the edge of the city –consistent with what was understood as policy of embellishment–, but also, towards the end of the century, the aim was building *agoras* that could be identified with the Foro Bonaparte in Milan or the Plaza de Oriente in Madrid.

The peculiar thing about the reflection made by Tafuri and his team was not to focus their analysis on a concrete example, but offering a range of valuations: the Germany of Weimar, the Red Vienna, the American city... resulting in works about Soviet architecture or in monographs about the architect Dance, the neo-classical Lequeu, the Rialto Bridge in Venice or the work by Henrich Tessenow... It soon happened that in Spain, like it had happened in France, around Tafuri's writings, a small group of professors with common interests shaped up. In the same way that in France it was Bernard Huet the one who brought together the barely thirty-years-old Jean-Louis Cohen, Philippe Panerai, Jean Castex, Philippe Duboy, Georges Teyssot o Françoise Very, in Spain it was Ignacio de Solà-Morales who played the involuntary role of big brother (slightly older, but with an opinion, while all we had was information) of José Quetglas, Víctor Pérez Escolano and myself. We were never an intellectually coherent group, but our doubts and contradictions were alike. We had in common, besides the Institute of Architecture of Venice, the fact that, simultaneously (and without knowing the existence of each-other), we tackled the study of architecture from the II Republic and the first period of Franco regime.

In my case, the premise of the work was clear: highlighting the existing differences between the architectural culture of Madrid in the 1920s and 30s compared to Barcelona (in Madrid, the references were those who, in the Germany of Weimar, opted for being *Stadtbaurat*, while Barcelona had took Le Corbusier without discussion). And it was also pointing out how, after the Civil War, far from the existence of the imprecise “fascist architecture” reviled by our predecessors, facing the absurd monumentality of a few pieces, some had resumed the study of tradition, relating with what in the 30s had defined the “New Objectivity”. I believe this breeding ground had a clear influence on the small Spanish group, even though, short after, each one would embrace a personal way of making and thinking. Ignacio turned brilliantly towards architectural theory, Pep carried out an exceptional “*recherche patiente*” and Victor focused his attention on politics and management, managing to become something as unique and difficult as a cult politician – a different approach from those who –on the basis of culture and in a somewhat Weberian way– just had a political awareness. In my case, taking those works as a pretext, I read in 1981 in the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) of Paris my second doctoral thesis (on Spanish architecture between 1920 and 1940), carried out, by indication of Tafuri, under the direction of Hubert Damish, who once was (together with Louis Marin) a brilliant disciple of Francastel.

I am telling this not seeking to justify the mistakes I may have made, but to offer a personal view of what the decades of the 1960s and 70s were. For fifteen years, I lived in a country that changed and renovated, not every day, but very often. Obviously, many of the dates I have pointed out correspond to personal experiences, but it would be convenient considering how much the political events that changed the course of the country, also disrupted our daily life. Certainly, for many, those years were “long times”, without apparent changes. But for me at least, they were “short times”, since the events modified the reality every so often. I could say that we lived in a very short time what others may have lived during long years, and in some way, the poem by Baudelaire “*j’ ai plus de souvenirs que si j’ avais mille ans*” is present in the memory of those who, like me, were blossoming into life. Everything mentioned, therefore, has no intention other than relating the times, circumstances and people that were decisive in my intellectual education.

Text based on an interview to Carlos Sambricio by Jacobo García-Germán and José de Andrés in 2018

soviética o monografías sobre el arquitecto Dance, el neoclásico Lequeu, el veneciano Puente de Rialto; la obra de Henrich Tessenow... Pronto ocurrió que en España, de igual modo que ocurriera en Francia, pronto (en torno a los escritos de Tafuri), se configuró un pequeño núcleo de profesores con intereses comunes. Si en Francia fue Bernard Huet quien articuló a los apenas treintañeros Jean-Louis Cohen, Philippe Panerai, Jean Castex, Philippe Duboy, Georges Teyssot o Françoise Very, en España fue Ignacio de Solà-Morales quien jugó el involuntario papel de hermano mayor (pocos años mayor, si bien con opinión, cuando los demás solo teníamos información), de José Quetglas, Víctor Pérez Escolano o yo mismo. Nunca fuimos un grupo intelectualmente coherente pero sí afines en nuestras dudas y contradicciones. Tuvimos en común, al margen que el Instituto de Arquitectura de Venecia fuera nexo común, que simultáneamente (y sin saber todavía de la existencia de unos y otros), encaramos el estudio tanto de la arquitectura de la II Re-pública como de la arquitectura del primer franquismo.

En mi caso, la premisa del trabajo era clara: poner en evidencia las diferencias existentes entre la cultura arquitectónica madrileña de los años 20 y 30 respecto a la barcelonesa (en Madrid las referencias fueron quienes –en la Alemania de Weimar– optaron por ser *Stadtbaurat*, mientras que Barcelona tomó –sin discusión– como pauta a Le Corbusier). Del mismo modo que apuntar de que manera, tras la Guerra Civil, lejos de existir la imprecisa arquitectura “fascista” denostada por nuestros mayores, frente al monumentalismo absurdo de contadas piezas, hubo quienes retomaron el estudio de la tradición, entroncando con lo que en los años 30 había definido la “Nueva Objetividad”. Aquel caldo de cultivo entiendo que influyó de manera clara en el pequeño grupo español, si bien al poco cada uno tomaría una personal manera de hacer y entender. Ignacio derivó brillantemente hacia la teoría arquitectónica, Pep llevó a término una excepcional *recherche patiente* y Víctor centró su atención en la política y en la gestión, consiguiendo llegar a ser algo tan singular y difícil como es un político-culto, planteamiento distinto de quienes –desde la cultura, y de manera un tanto weberiana–, tan solo teníamos conciencia política. En mi caso, tomando aquellos trabajos como pretexto, en 1981 defendí en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París (EHESS) mi segunda tesis doctoral (sobre la arquitectura española de 1920 y 1940) llevada a término por indicación de Tafuri bajo la dirección de Hubert Damish, aquel que en su día fuera (junto con Louis Marin) brillante discípulo de Francastel.

Cuento esto no buscando justificar los errores que haya podido cometer, cuanto ofrecer una visión personal de que fueron los años 60 y la década de los 70. Durante 15 años viví un país que cambiaba y se transformaba si no cada día, si cada muy poco. Es obvio que muchas de las fechas que he señalado corresponden a vivencias particulares, pero convendría considerar cuánto los acontecimientos políticos que cambiaron la marcha del país trastocaron también nuestro cotidiano. Ciertamente que para muchos aquellos años fueron “tiempos largos”, sin aparentes cambios. Para mí, cuanto menos, fueron “tiempos cortos” por cuanto cada poco los acontecimientos modificaban la realidad. Cabría decir que en poco tiempo vivimos lo que otros quizá pudieron hacer en largos años, y de alguna forma el poema de Baudelaire “*j’ ai plus de souvenirs que si j’ avais mille ans*” está presente en la memoria de quienes entonces despertábamos a la vida. Todo lo señalado no tiene, en consecuencia, mayor pretensión que referir los tiempos, las circunstancias y las personas que, en mi formación intelectual, fueron determinantes.

Texto basado en una entrevista realizada a Carlos Sambricio por Jacobo García-Germán y José de Andrés en Otoño de 2018.

