

La obra de Fisac plantea no pocos problemas a historiadores y críticos.

Gestual, ilimitada, híbrida, y a veces sin figura, su obra podría arrastrar tantos prefijos que imposibilitarían su clasificación, adjudicación y encasillamiento a «ismos» preconcebidos. Se trata de una obra no sumaria, de un caso, de un acontecimiento, y por ello nos plantea un permanente e indefinido interés.

E. M. Cioran nos apunta a qué puede deberse nuestra atención e interés: «Formados en la escuela de los veleidosos, idólatras del fragmento y del estigma, pertenecemos a un tiempo cíclico en el que únicamente nos importan los casos. Sólo nos interesa (...) lo que se ha callado, lo que hubiera podido decir, sus profundidades mudas. Si alguien deja una < obra >, si se explica, se asegura nuestro olvido»¹.

Esta primera recuperación de Fisac quizás la debamos a esa «ausencia» que plantea su obra, en un momento, por lo demás, de una generalizada riqueza creativa unida a la plural concurrencia de eventos arquitectónicos en toda España.

Pero, ¿qué convenimos sobre la obra del arquitecto?.

Aludamos a nuestro momento y al de otros.

1. Modernidad y melancolía en la arquitectura de los '50.

La definición de nuestra época es fruto de la búsqueda en lo singular. Irrepetibles biografías certifican la parcial coincidencia de los discursos, de las obras. Ahora, en este momento, alejados ya de aquel tiempo sacral que definía a la clasicidad, miramos con añoranza hacia aquella historia arquetípica cuyo marco era la primera y última explicación de la cultura y sus obras.

La proliferación de obras, fuera de cualquier marco referencial y explicativo, aseguran la caída de las mismas en lo infigurable y desfigurado. El proyecto se convierte en aventura con final incierto, la vida se hace proyecto.

La discontinuidad, el paréntesis, se adueña de la obra impidiendo esa confluencia en primera instancia hacia lo conocido. Lo desconocido puede ser la meta. No interesa tanto la averiguación ni la contaminación o paralelismos de los discursos: el descubrimiento es la inercia de este modo de hacer, aunque para ello nos valgamos de singulares conjuros. La refutación sistemática, la negación de lo que sabemos,

¹ E. M. Cioran. Silogismos de amargura. E. Laia. Barcelona 1986. Pág. 1.

abdicar ante la idea de un proyecto que propone lo irrepetible, lo instantáneo, el proceder azaroso, son algunas de las características de este proyecto.

Si hay proyecto es el de la escritura, el del arrojado sobre el papel, sobre la realidad. Pero este proceder acarrea contradicciones palpables.

G. Bataille explica la primera paradoja:

«La experiencia es lo contrario del proyecto: alcanzo la experiencia en contra del proyecto que tenía de hacerlo»... «El proyecto es obra de esclavo, es el trabajo y el trabajo ejecutado por quien no goza de su fruto. En el arte, el hombre vuelve a la soberanía (a la instancia del deseo)»².

La obra es el duelo que permite plantear el mandato del autor.

El proyecto como experiencia alcanza una dramatización que desenaja las palabras, y por tanto el dominio sobre la realidad en la que se ejerce. Sin duda se trata de una liberación, pero a veces dramática.

Todo esto ha ido reconduciendo las obras a un posible estilo, o mejor dicho, a un imposible estilo. «el del juramento, el del telegrama, el del epitafio». Esta imposibilidad se refleja en los proyectos y en sus desfiguraciones de la realidad.

A pesar de que puedan, como en todo, anotarse diferentes grados de desajustes en las obras que realizamos, tras compararlas con las de aquel universo cerrado de la clasicidad, en nuestra época se privilegia el cambio y la transformación de las cosas, de lo conocido, de la arquitectura. Como consecuencia se ha puesto en entredicho «la identidad»; no nos vale el nombre, y desde hace ya algún tiempo, hay que poner todo en tela de juicio. Esta es la primera cuestión ante un proyecto que privilegia la experiencia, el ser arrastrado por el azar, por la diferencia.

Pero, si no nos vale el nombre conocido hay que nombrar la imagen. «Lo importante no es ver sino transcribir la representación»³. No en vano puede decirse que la obra recompone la mirada aunque esta reunión nos arroje a lo desconocido. Las formas no serán reconocibles, en todo caso serán fruto de la más alta sublimación humana y, por supuesto, personal. Como consecuencia de ello el realizador, indeciso ante el nombre, violentado por sus descubrimientos, puede acabar convirtiéndose en un caso singular.

I. Kant describía estos casos, : «... sugerencias, fantasías, ideas fijas,.. sueños significativos, presentimientos, señales milagrosas», son las atribuciones del melancólico. W. Benjamin observa además, que «...la genialidad melancólica⁴ se suele manifestar sobre todo en las dotes adivinatorias»⁵.

Pero vayamos cerrando consecuencias, planteando intereses.

Este juego exacerbado, esta actividad finaliza por multiplicar las experiencias, y fomentar lo irrepetible como vía del proyecto, como camino hacia las formas y expresión deseadas.

² Georges Bataille. La experiencia interior. E. Taurus. Madrid 1989. Pág. 65.

³ Jean Dubuffet. El hombre de la calle ante la obra de arte. E. Debate. Madrid 1992. Pág. 86.

⁴ Walter Benjamin. «La estética de la melancolía». En Revista de Occidente nº 1 o 5, Febrero 1990. Pág. 17.

⁵ Ibid. Pág. 17.

Al fin y al cabo puede tratarse de la desfiguración del orden, de las convenciones. Baste únicamente comentar y recordar, como la ida a América de algunos arquitectos del Movimiento Moderno (M. M.), que por aquel tiempo comenzaban a revisar sus premisas, provoca una paradoja. Así por ejemplo, tras la recuperación de lo vernáculo, se encubre una arquitectura que propone una mutación sobre la mutación, un cambio sobre una arquitectura que había transformado ya todos los supuestos. Es fácil comprobar que W. Gropius o Le Corbusier utilizaban lo tradicional como vehículo de extrañamiento de la obra. Pero sus propuestas encerraban algo más; cada proyecto, sería diferente además de por su situación, por su ejecución, por su visible materialidad. Por el contrario, hubiera sido más lógico que esa llamada a la tradición se hubiera traducido en una más clara permanencia de las formas.

El destino del proyecto parece reconsiderarlo todo, hacer de la obra esa aventura que insiste sobre la diferencia, para al final reiterar que se trata de una enfermedad incurable. Es la carrera de la enfermedad que iniciara Baudelaire.

El proyecto como obra de tanteo, muestra, una incapacidad encubierta. Ese «no poder hacer» se vale de atajos, de caminos que saltean el momento difícil de la obtención de la forma, del edificio. Hay mucho de negatividad en esta actitud que supone «retirarse» en última instancia. Incluso es lógico pretender el proyecto automático, valerse de salvoconductos, de algún que otro compañero que racionalice la sin-razón, que justifique la casualidad, que sirva de norte.

Proyectar la arquitectura, por aquella unión con la pragmática realidad, quizás sea la actividad cultural que necesita de más objeciones para llegar a ejecutar, para obtener realizaciones. Es sintomático que incluso se apele por parte de teóricos ingenuos a la búsqueda de certezas, de alguna que otra vía de seguridad que guíe y conduzca ante tanto vacío, ante tanto «olor a opio». Es más acertado tomar conciencia de la convencionalidad de las certezas, y esforzarse en construir verdades que sí contengan el camino hacia no se sabe donde, hacia una realidad inimaginable.

La tecnología como proyecto, el deseo por situarse en su contradictoria definición, ha sido, y sigue siendo, una de las ansiadas verdades que más irrealidades ha provocado, y que sin embargo más arquitecturas ha hecho. Algo de esto podrá leerse aquí en lo que constituye la descripción de aquella enfermedad moderna. Imaginar la irrealidad, representar lo inmaterial, confeccionando efectos, perentorias sensaciones, necesita de grandes esfuerzos, de duelos singulares.

Estamos ante una segunda negatividad que ancla el proyecto en ese camino arduo y lento, que se vale de una supuesta científicidad para acabar obteniéndola gracias al vacío, merced al engaño, o a la ausencia de cualquier supuesto.

Hacer, actuar, gestualizar, es el síndrome de toda esta desorientación, de esta singular pérdida, de esta permanente argumentación sobre la totalidad». Hay que reconsiderarlo todo, hasta los sollozos»⁶.

⁶ E. M. Cioran. Op. Cit. Pág. 2.

2. Silogismos de amargura.

Fisac forma parte de las brillantes páginas de la arquitectura española de las décadas '50 y '60. Lejanas las altas cotas alcanzadas por la arquitectura española durante la Segunda República, las experiencias de aquellas décadas, atravesarán y recorrerán una difícil andadura que le harán superar aquellas referencias, y a la par diversificar sus realizaciones.

El «toque de atención», puesto que así fué llamado, dado por Gio Ponti en la V Asamblea Nacional de Arquitectura celebrada en Barcelona en 1949, marca el cambio de época para nuestra arquitectura. Sin embargo en su misma alocución se contenía el signo de lo que iba avenir:

«Quiero tener con mis compañeros una confianza. Encuentro entre vosotros incertidumbres y titubeos».

La variabilidad, la ambigüedad, la indecisión, o por el contrario, la afirmación redundante, son los estigmas de la arquitectura no sólo española, sino de la de más allá de nuestras fronteras.

El explícito reconocimiento que se dará tanto a la obra de Fisac, así como a la de otros arquitectos de su generación y de la siguiente, en la que tenían cabida De la Sota, Sostres, Cabrero, Coderch, Moragas, Fernández del Amo etc, y con posterioridad, Oiza, García de Paredes, Gili y Basó, Corrales y Molezún, Lasso, Bohigas y Martorell etc, no es sino la afirmación de una diversidad necesaria que fraguará en una modernidad que diluye certezas, que se acerca a las realidades.

Una ácida felicidad diluirá los logros de esta «segunda modernidad», que trabajará sobre objetivos diversos y distintas motivaciones.

«Mas si hay <logos> es sobre las diferencias, como si hay cosas es sobre lo que las separa, el espacio, el vacío, lo que no es cosa. Buscar en ese espacio del no-ser ha sido siempre tentación de libertad, de encuentro de algo originario perdido que hay que rescatar, como si al encontrarlo fuéramos de verdad <libres>, por dar un nombre a eso que no tenemos y que la aparición de cada cosa nos roba, alajándonos más y más de ello»⁷. Así expresa M. Zambrano el inicio de lo extraordinario y también de lo anormal, para llegar a convertirse en lo razonable y habitual para la comunidad. Previamente aparecen el desconcierto y el desasosiego, fruto de la búsqueda del arraigo, o de aquello otro que nos debiera situar en lo conocido.

La duda también surge en la arquitectura.

R. Banham en el repaso de lo que fueron los '50 se preguntaba: «¿Dónde se encuentran los maestros?». Un detallado análisis de aquella década hacía que su interrogante se convirtiera por ejemplo, en la argumentación lógica sobre el agotamiento de las ideas proyectuales en Le Corbusier o Mies van der Rohe⁸.

⁷ María Zambrano. Notas de un método. E. Mondadori. Madrid 1989. Pág. 125.

⁸ Reyner Banham. «Balance 1960». En Rev. Arquitectura. N.º. 26. Madrid. Febrero 1961. Pág. 7

En paralelo y en nuestro ámbito, J. D. Fullaondo, apuntaba a la falta de maestros como uno de los problemas de la que denominaba «Escuela de Madrid»⁹. Sobre el mismo tema podría entenderse, no sin poca ironía, el escueto comentario que hiciera O. Bohigas sobre una supuesta «Escuela de Barcelona». La dispersión de las experiencias de este grupo, merced a realidades modestas, y que veía traducidas en un nuevo empirismo arquitectónico, se completaba, según la visión de este arquitecto catalán, con una exploración mestiza, cruzada y tardía, que estaría relacionada con las indagaciones más oscuras de las vanguardias¹⁰.

La obra y sus circunstancias, la apertura de una nueva crítica, la irreconocibilidad de la obra de los maestros, o la fuerza de un reinterpretado y válido surrealismo, acompañaban a este inicio de época. Asimismo, la alternativa que desde la realidad planteaba Alvar Aalto, ofrecía una operatividad próxima a lo vernáculo, que terminaba por minar aquella vía monumentalista madrileña, que tuvo tanto predicamento tras la Guerra Civil.

El mismo Le Corbusier, prologando la obra, recién editada por aquellas fechas, de A. Gaudí, iniciaba una apertura analítica hacia experiencias desiguales de la arquitectura. Aventuras arquitectónicas como las de la casa Joaul, en la que participaron el maestro suizo y A. Bonet, formaban parte de una nueva realidad, que comenzaba a situar sus momentos y a explicar sus hallazgos, fruto de nuevas aspiraciones profesionales y mentalidades. En este sentido puede decirse que el libro de B. Zevi de 1954 llegaba con retraso, si tenemos en cuenta lo que estaba ocurriendo.

Estas situaciones fundacionales incluyen una cierta felicidad y amargura a la vez, pues convocan para dispersar experiencias, o lo que es lo mismo, viven de la diversidad.

En España, el *Manifiesto de la Alhambra*, el ciclo de conferencias coordinado por A. Moragas a partir de 1950 en Barcelona, y al que asistirán Aalto, Bardet, en el 51, Pevsner en el 52 y Ponti en el 53, y que fueron prologados por la estancia de A. Sartoris en el Ateneo, anticipan la multiplicidad de futuras realizaciones¹¹. La formación del *Grupo R*, y por qué no, el viaje del 49 de M. Fisac a Europa, pueden ser visto como fruto de esa búsqueda marcada por el empirismo, y dentro del cual tiene cabida esa apelación al «sentimiento» realizada por Aalto en la revista *Domus* del '47¹².

Por otro lado, otro motivo de dispersión para la teoría y realización arquitectónicas fué el debate sobre la técnica. Si en otra época este tema hubiera servido para concatenar resultados, ahora provocaba la heterogeneidad de las propuestas.

⁹ J. D. Fullaondo. «La Escuela de Madrid». En *Rev. Arquitectura*. Nº 118. Madrid. Octubre. 1968. Págs. 11- 20.

¹⁰ O. Bohigas. «Una posible Escuela de Barcelona». En *Rev. Arquitectura*. Nº 118. Madrid. Octubre. 1968. Págs. 24-30

¹¹ Antoni de Moragas. «Diez años del Grupo R de Arquitectura.» En *Rev. Serra D'Or*. Nºs 11 y 12. Barcelona 1961.

¹² Alvar Aalto. «Arquitectura y Arte Concreto.» En *Rev. Domus*. Nº 225. Milán 1947.

«Un estilo para cada tema» resume la oferta tecnológica y proyectual en palabras de J. Gowan.

Cualquier proposición se convierte en una diáspora de posibilidades. La propuesta de Fuller y su «vivienda para países fríos», enuncia la contradicción y el centrifugismo de la época, (Fig. 1). La felicidad y la amargura ante esa irrenunciable voluntad de futuro, el exorcismo hacia el pasado, la sospecha cada vez más insistente, de que si hay proyecto es el de abolirse a sí mismo, comienzan a entrecruzarse detrás de las propuestas.

En España, sin embargo, la serie de premios internacionales que recibieron los arquitectos durante estas décadas, muestran los resultados de una arquitectura que había socavado muchos principios de la «arquitectura internacional», así como el arraigo de una mayor diversidad en las obras.

Tres grandes premios en las trienales de Milán de los años 1951, 1954 y 1957, se otorgan sucesivamente a Coderch y Valls, Molezún, Carvajal y García de Paredes. En el 1954 Fisac es galardonado con la medalla de oro en la exposición de la Arquitectura Religiosa de Viena y, finalmente, se cierra la racha con la medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria Internacional de Bruselas del 1958, obra de Corrales y Molezún, (Fig. 2). Se trataba de una justa recompensa para parte de la mejor arquitectura de la década. Una grata compensación ante una situación histórica no tan agradable.

3. Itinerario.

La disconformidad, la desigualdad, la diferencia, marcan desde un principio el trabajo de Fisac, y harán de su obra una permanente indagación sobre el equilibrio entre las tensiones provocadas por una búsqueda de intenciones complejas.

El «no sé qué», al que alude insistentemente el arquitecto, como principio de la proyectación, manifiesta una búsqueda incierta pero voluntaria, que acaba reflejando en la obra el padecimiento de la pregunta. Quizás, y en esa general interrogación que nos plantea toda su obra, la respuesta más compleja sea la de aquél permanente estudio sobre la estandarización, y la intención por manifestar la científicidad de la obra en manos del arte. Pero, como iremos comentando, todo esto no es ajeno a su época. Por el contrario, Fisac muestra, aquí también, andar a la zaga de la investigación sobre la técnica, en un recurrente trabajo encandilado por el brillo de lo nuevo; de lo diferente. Claro que este singular apostolado no puede llevarse a cabo con poca voluntad o ánimo. La dificultad en sí misma, delinea literalmente al «trabajo» como uno de los principios de la obra, y termina por mostrar insistentemente la carga ética de una profesión que el arquitecto Fisac define problemáticamente.

La obra para Fisac triunfaría si se participara en comunión con ella, con el espacio, con la luz, con la materia.

El arquitecto dispone la obra para el recuento de una dificultad con la que justificar a veces, la necesidad de una explicación azarosa en los mecanismos formales del proyecto. La difícil alineación con la ciudad y el complejo engranaje de las plantas, muestran este proceso. Con ello el proyecto confirma la paradoja que hace de lo orgánico un artificio, y por el contrario, logra que la racionalidad se identifique con la naturaleza.

Hacer de la obra la manifestación de un «trabajo», está en la misma línea intelectual de aquella proclamación ruskiniana, en la que el arte lograría uno de sus objetivos si se mostrara como un fruto del «trabajo humano y de la atención que se puso en él». Con posterioridad, la modernidad ha ido ligando estos conceptos al de belleza, al definirla como «esplendor de lo verdadero», así como también ha ideologizado esta idea para acabar proponiendo, en palabras de Wachsmann, que fuera el detalle tecnológico el que definiera a la obra. Sea como fuere, con Fisac se nos delinea la faz más ardua de aquella formulación.

Hacer de la obra el reflejo de la herramienta, o provocar que el material se adecue a su disposición y montaje, merced a sus características, es aceptar la influencia de una negatividad proyectual, que relega al arquitecto a descriptor de efectos. La naturaleza se apropia de la obra, que alcanzaría así su último y único sentido en el momento de la recepción por parte del visitante, del intérprete. Que el visitante reaccione a la obra, la ponga en marcha, es el destino del proyecto que se origina en torno a otra idea muy antigua en el terreno del arte y de la creatividad.

«Haced que alguien hable sin emitir ningún sonido y observar sus labios»¹³, comentaba Leonardo. Dubuffet, más recientemente decía; «si pienso las orejas, pienso en el ruido»¹⁴.

Aceptar que la obra se defina cuando se «reactúe», cuando se visiona o sienta, supone permitir una indefinición transitoria en el acabado, en su materialidad. La obra en «bruto», hace del destino del proyecto un horizonte hacia el sujeto, y una perspectiva de la obra cambiante y renovada, a tenor de los tiempos futuros. Por ello, no es difícil prever, que la obra de Fisac se revise en otros momentos, lejanos por tanto a las circunstancias de su ejecución.

Asimismo, y en unión a todo lo anterior, cuando Fisac mira a la Historia, lo hace con indiscriminación, o mejor dicho, con una atención esclerotizada, atenta al detalle, al signo perdido, a la casualidad del encuentro. Con posterioridad recompondrá sólo aquello que será fruto del contraste, de la introducción de un elemento en otro, de la discontinuidad de la obra y sus materiales.

¹³ L. Da Vinci. Cuadernos de Notas. E. M. E. Editores. Madrid 1993. Pág. 65.

¹⁴ Jean Dubuffet. El Hombre de la calle ante la obra de arte. Op. Cit. Pág. 41.

El escepticismo marcaba esta actitud que, por lo demás, no era ajena a la de sus contemporáneos, y que tenía su origen gracias a un mayor y objetivo conocimiento de la historia de la arquitectura, así como a una valoración distante y amplia de las culturas y sus circunstancias.

La obra latinoamericana de Le Corbusier y A. Bonet, por citar experiencias emblemáticas, esbozaban los ecos de una realidad que miraban con descreimiento, pero que a la vez les era muy fructífera. Esta «otra modernidad» se encerraba en el atrayente juego de descodificar lenguajes, descoyuntar ensamblajes y obras. Por la misma razón, a Fisac no le será difícil arrimarse a la tradición arquitectónica próxima a los lugares de los encargos, igual que en un primer momento tampoco lo fue para Sota o Cabrero, al margen de un no del todo correctamente interpretado «nacionalismo» por parte de los críticos.

El gesto, que separa y rompe las formas, los volúmenes, acompaña el modo de hacer en la denominada primera época de Fisac. Es la misma acción que vemos originarse tempranamente en el gran pórtico del Colegio Superior de Investigaciones (1943), y que pronto acompañará con giros y contragiros en las plantas, reforzados por el contraste de los materiales, (Fig. 3). El Instituto Laboral de Hellín (1952) terminará por esbozar una oposición general, una dualidad en la que enfrenta lo matérico a lo etéreo, el vacío al lleno. Contrafuertes que rozan extensas paredes vidriadas, encuentro de diversos elementos constructivos en puntos de especial relevancia, compatibilizan su imagen vernácula con el encuentro complejo, la unión difícil. Por mucho tiempo, y con mayor o menor finura, es algo característico de Fisac la obtención del encuentro complejo entre las formas. A lo largo de casi una década, del 1957 al 1964, podrá declinar estas intenciones de modos muy diferentes. El concurso para el Ayuntamiento de Toronto, o la Casa de la Cultura de Cuenca, son el desarrollo, en versión elegante, de un enunciado de cacofónicos enfrentamientos entre volúmenes y materiales, geometrías y rigor constructivo.

A veces estas mismas intenciones tienen derivaciones diferentes, y muestran ambientes que se cualifican por el valor que adquieren algunos de sus elementos, que se refuerzan con colores y texturas y que logran separar una pieza de otra, consiguiendo ese «apartado» en la obra, aquel hallazgo de lo azaroso y fortuito. Los techos del Instituto Nacional de Optica (1948), o aquellas emergencias plásticas y arquitectónicas, como las esculturas de Oteiza en el testero exterior del ábside de los Dominicos de Valladolid (1952), o el balcón volado en aquella comprometida situación en la fachada cóncava del Instituto Ramon y Cajal (1956), consiguen ese epígrafe casual en la obra. Anómalos detalles, que nos retrotraen al mundo de lo misterioso y casual, como sería el pórtico que atraviesa una de las alas del Cajal. (Figs. 4 y 5)

Estas mismas tendencias pueden reconstruirse en los mismos objetos que diseña y dispersa por las obras. Lámparas y fuentes no son sino fórmulas maestras que generan enunciados de obras posibles, apuestas formales preñadas de imposibilidad. (Fig. 6).

Ya, en los interiores de las obras de estos años, la luz no ayuda a delinear o a describir los espacios, contribuye por el contrario a fusionar esos curvilíneos ambientes, que refuerzan su abstracción por una iluminación filtrada y coloreada previamente. Los materiales y su disposición, el engranaje de los diferentes elementos constructivos, solidificarán y engordarán lo que en un principio sólo era luz.

La luz, pesada pero inmatérica, será otros de los objetivos de los interiores de Fisac, una voluntad que ayudará más a indefinir que a explicar la arquitectura. Este es el motivo, entre otros, de la investigación que lleva a cabo en su primera gran obra: el Instituto Laboral de Daimiel (1953). La luz acaba localizándose en sus interiores y deteniéndose gracias a esas complejas y giradas planimetrías, que son fruto de una continuada y difícil investigación. (Fig. 7).

Esta voluntad de intenciones, pero en una escala diferente, es la que se deja ver en los diseños de sus piezas estandarizadas, que a partir de ahora ocuparán gran parte del empeño del arquitecto en diferentes proyectos.

En el Colegio Apostólico de los P. P. Dominicos en Valladolid, Fisac prepara una sección longitudinal para la Iglesia que es el resultado de enlazar tres grandes lóbulos. En ellos, puede apreciarse, a pesar de sus dimensiones y no ser prefabricados, el origen de una repetida averiguación por la obtención del diseño de un elemento que resista, ilumine y cubra de significado, por acumulación, los interiores de sus grandes espacios. Inconexa y compleja, esta sección describe el espacio de una obra que obtiene su figura por una difícil costura de componentes distintos.

Otro tema se inicia también aquí: los pórticos o pérgolas, las cubiertas y los porches «carnosos», blandos y seriados. Con ellos obtiene un dibujo del edificio que por su serialidad tatúa toda la obra. Lejos de una pretendida estandarización rigurosa y polivalente, la pieza modular, evidencia la complejidad de un diseño que por sí mismo hará que la solución sea difícilmente exportable a otras situaciones.

Estos objetos seriados contienen en su mismo perfil las recurrencias de una mano de trazo fuerte, gesto contundente, que se multiplica tanto en las plantas de algunas de las obras mencionadas, como en los elementos que a partir de ahora explora para ser construidos estandarizadamente.

Conseguir ese tatuaje que delinee la obra, fruto de aquel montaje seriado, está entre las más importantes intenciones desde sus primeras obras. Así, el motivo último de su «ladrillo hueco doble especial», patentado para el Instituto Cajal, o el de sus conocidas vigas postensadas, se dará a conocer quizás más tarde, a medida que explora los descubrimientos que esconden estos hallazgos.

Algunos años después, diferentes obras describirán el resultado de estas investigaciones. Una de aquellas será el Centro de Estudios Hidrográficos en Madrid (1960), (Fig. 8). Una variada solución para las vigas postensadas, cubren, presentan y dibujan un complejo de volúmenes contrapuestos en longitud y altura, (Fig. 9). Un difícil y elaborado elemento asociativo cubre la sala principal, ofreciendo un engranaje para la cubierta que hará sonar el espacio y homogeneizar la luz. Sorpren-

dente y colosal, esta cubierta no deja de ser más que otro accidente en la obra, cuya singularidad se reproduce en el perfil del elemento prefabricado. Contradictorio, ambiguo y ambivalente, nada se descubre en él que a primera vista revele su posición u orientación.

Estos postensados se distribuirán con distinto perfil, posición y asociabilidad, en otras obras. Resignificar la arquitectura es el inevitable resultado de estos diseños gestuales y ensimismados.

El mismo arquitecto disfruta dibujando el resultado fortuito del apilamiento seriado, casi tanto como fotografiarse en el seno de esos extraños y poderosos signos de la construcción. Parece como si deseara contener todo el valor de la obra en estos artefactos. La paradoja termina por florecer, ligada a estos reiterados análisis.

Pero repasemos algo de lo dicho hasta ahora.

Una cierta negatividad acompaña a los diseños de Fisac. No intervenir en última instancia, para que una sección o una planta sea la consecuencia de una cierta asociabilidad de elementos y piezas. El choque insistente de pieles duras y blandas o acristaladas, el contraste y deslizamiento en espiral en la distribución de las ordenaciones, contienen esa indecisión que aplaza el diseño a otro momento, a otras instancias. El gesto servía de mediación para una impredecible definición que sólo llega a contrastarse en el montaje y en la recepción definitiva de la obra. (Fig. 10).

Añadamos algo más.

La discontinuidad en las alineaciones urbanas de viviendas, como las de sus «casas en cadena» (1950), mostrarán ese mecanismo compositivo previo a su definición final, y que el futuro de la ciudad, en este caso, o la fruición del sujeto que habita sus edificios públicos, terminarán por explicar y, por qué no, rematar las obras, (Fig. 11). En este sentido son muy elocuentes las ordenaciones programáticas, de fácil conexión funcional, que adquieren los proyectos de mayor extensión, y que plantean una estrecha relación con las ordenaciones más prototípicas del M. M. (Fig. 12).

La proliferación de signos que segregan las cubriciones de las estancias y las paredes, parecen ser el destino inevitable de un proyecto que no quiere predecir, que aspira a plantearse como proyecto inconcluso.

La Iglesia de Santa Ana de Moratalaz (1965), es una obra emblemática de este proceder. La planta encaja la imposible macla de resultados de muchas otras obras anteriores del arquitecto. (Figs. 13 y 14).

Esta arquitectura contrapeada, en espiral, resume las intenciones «misteriosas» que provocan formas tan dispares, y que sólo cabría adjudicar a un credo irracional pero ético, que adjudica insistentemente lo informal y lo indefinido, o lo conocido, pero azarosamente recompuesto, a una actividad inconfesable, hermética. Los encuentros de las superficies, las secciones, son la imposibilidad de un idioma legible, que a cambio ofrece la dislexia, el hiato, y la irreconciliabilidad de los elementos constructivos. Es esta misma disociabilidad la que acaba por apilar la incompatibilidad de un todo, que delinea ese aspecto a medio hacer, que exhibe toda la obra.

Será el tejido del encofrado, colocado pretendidamente de un modo involuntario y azaroso, lo que va determinando una idea de proyecto que no puede ser más anticipación. La finalización y carectización de la obra se adjudicará a la luz, al hallazgo a veces imprevisto, pero provocado, por un diseño que prevee el rebosamiento de las formas, la incontinenencia ante futuros efectos y posibilidades.

El hormigón visto teñirá muchas de sus obras a partir de ahora. Un nuevo gesto de indecisión, de aplazamientos de los resultados, y porqué no, de la idea.

Estas obras suavizan una realidad próxima, que queda agradecida por la presencia de todas estas materialidades, que se conectan a las tierras o a las rocas. (Fig. 15).

De cualquier manera, Fisac, no abandona los mecanismos de composición» modernos». Los deslizamientos de planos, o los descubrimientos del interior en las fachadas, consiguen amueblar los lugares, las calles donde se implantan estas contrucciones. El bloque de viviendas de Madrid (1965), o la infinidad de ofertas formales del Colegio de la Asunción son estampas de lo que describimos.

La obra queda a la espera de una recepción fundamentada en el efecto, en la apariencia lejana que reúne las paradojas de la ciudad y sus inesperadas anomalías. El diseño no predice la delineación última y real de la obra, pues ésta se determina a la luz del sol, por efecto de las sombras o gracias a la iluminación artificial durante la noche. (Fig. 16).

Las obras más significativas de Fisac ensayan un revisado expresionismo, ayudado por el primitivismo del aspecto constructivo de la obra. Por otro lado y frente a aquellos exteriores, la virtualidad interior se ofrece a una mirada que puede recorrer las plantas de un extremo a otro. El límite interior y el confín del paisaje se dan entrada en las plantas de oficinas, en los lugares del trabajo. Esta dualidad es la que antes se exploraba en los Laboratorios Farmabiión (1956), o en los Alter (1960), conducidos por un refinadísimo diseño del detalle y su contrucción. En los laboratorios Made (1962), sumará a lo anterior, la contundencia de la obra. (Fig. 17).

Será finalmente el edificio para la IBM (Madrid 1967), la lógica cristalización de un proceso que pretendía no predecir la obra, pero que desde sus primeros esbozos se decantará como una de sus obras más brillantes. (Fig. 18).

Aquí se resumirán las últimas consecuencias de la prefabricación, el primitivismo de los materiales y la rotundidad de los gestos. Así, la pieza prefabricada «boomerang» se utilizará para edificar una piel de mutantes efectos, de apariencias cambiantes, aumentadas por un intencionado expresionismo, (Fig. 19). La luz se apodera del interior y de la silueta del edificio en la noche, y muestra un perfil impreciso; indescriptible eco de lo que en su primera etapa fueron aquellas formas y contraformas llenas de materia. El montaje solidario de este enorme mecano es buena prueba del deseo que conduce una acción proyectual, que se retira en última instancia, para que la recepción del sujeto-interprete desvele la aparición misteriosa de este objeto en la ciudad.

Nada hay pre-dicho en las instancias proyectuales de Fisac, está todo por ensayar, por comprobar y averiguar:

«En mi itinerario mental, para realizar un proyecto arquitectónico, considero de interés máximo, el que todo el proceso esté precedido por el esfuerzo de conseguir que la mente quede en blanco. O sea, que me esfuerce por olvidar todos los recuerdos que tenga de soluciones propias o de otros, sobre realizaciones de programas arquitectónicos análogos»¹⁵.

Los aspectos más importantes de la arquitectura de Fisac se mueven en lo imprevisible, faltando el proyecto a las leyes de la previsión y de la pertinencia. Por ello la averiguación de Fisac ha conducido a experiencias y resultados inesperados, inexplorados. Justo por esto es más que importante su trabajo.

La modernidad, desde que lo es, siempre ha necesitado de ensayos para reconocer o nombrar, y contrarrestar así la identidad perdida y la unicidad del texto clásico.

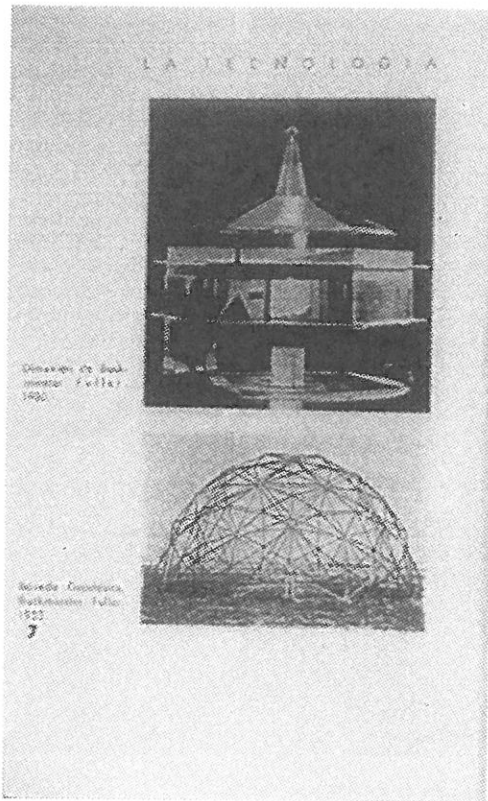
Muchas voces, muchos reconocimientos, es la meta de un trabajo reiterativo en una etapa de la arquitectura que vagaba por encontrar un horizonte por el que abandonar el sacrificio, la pena.

¿Desorientada generación?. ¿Arquitecturas y maestros inexistentes?. Son preguntas demasiado ingenuas dirigidas a una generación de arquitectos muy galar-donada, pero inclasificable.

Por todo esto nos interesa la arquitectura de Fisac. Nos ocurre como con la de tantos otros arquitectos, que insistentemente nos facilitan el comentario de clase, así como una obligada pero imprecisa crítica.

Momentos de imprevisión, de rica impredicción proyectual.

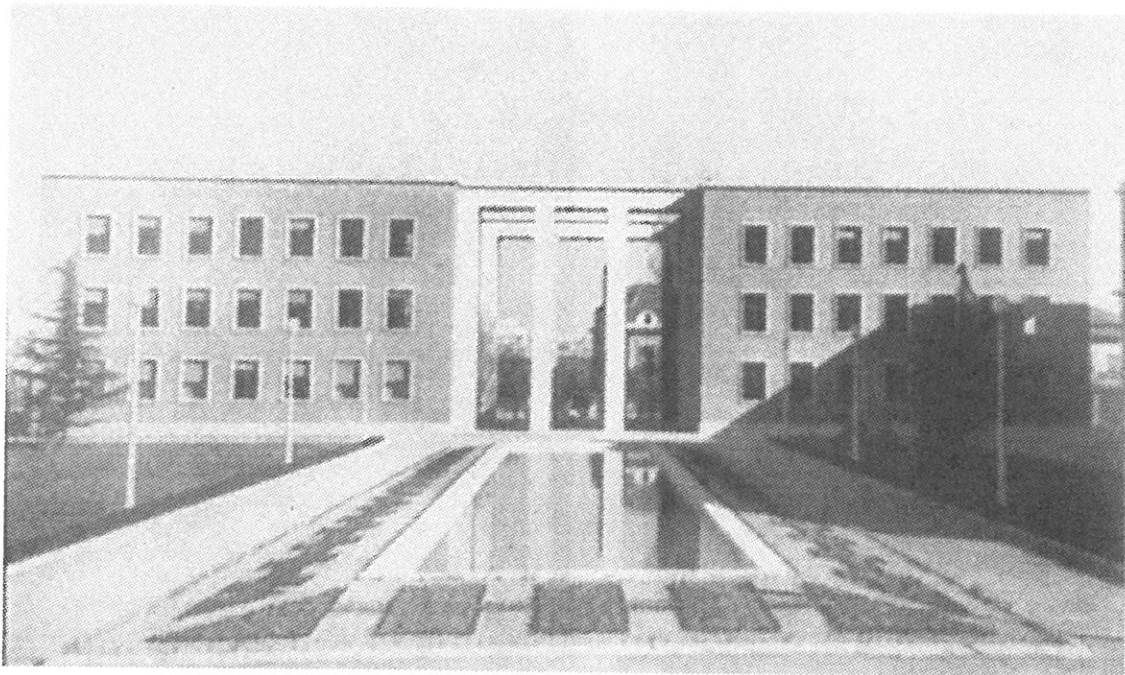
¹⁵ Miguel Fisac. «Ortogenia». Texto inédito del arquitecto y ofrecido tras una entrevista con el mismo.



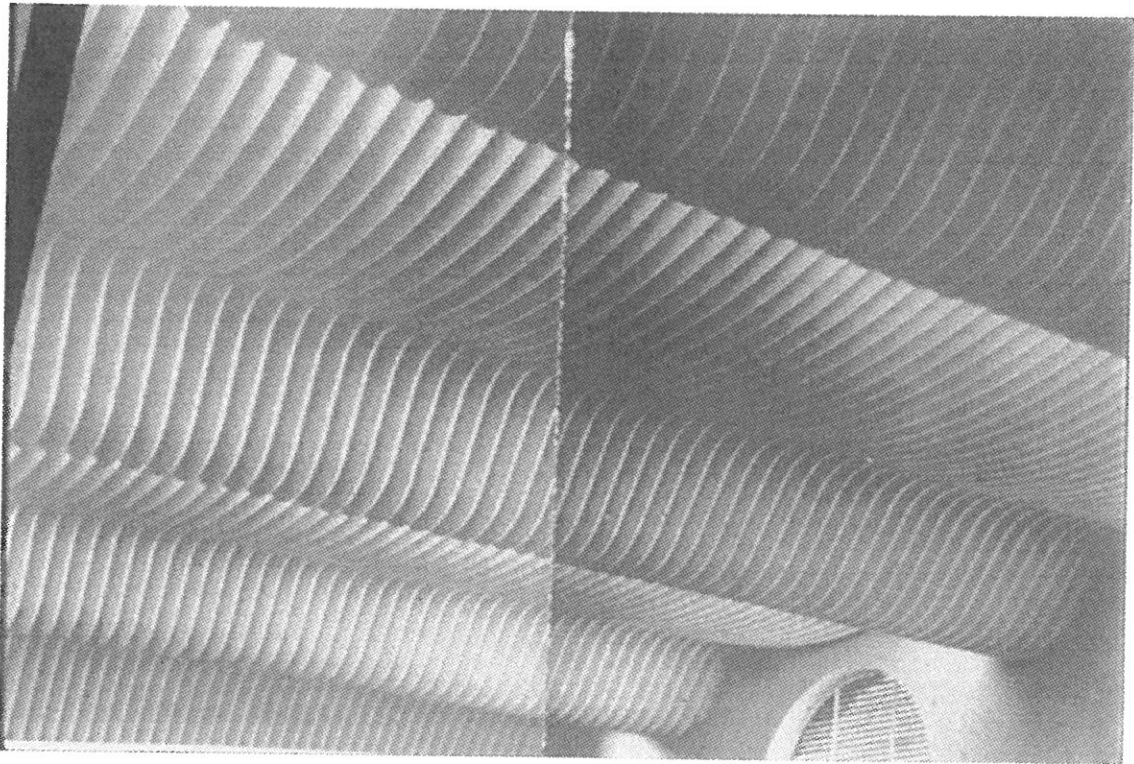
1. Cúpula geodésica de B. Fuller, «vivienda para países fríos».



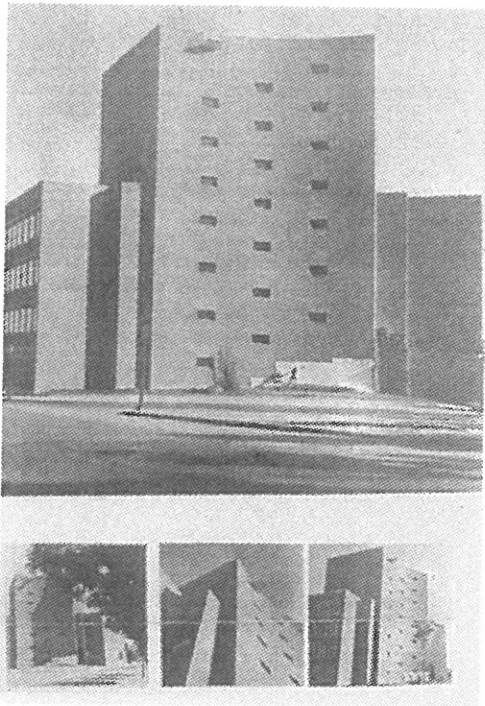
2. Pabellón de España. Exposición de Bruselas, 1958. Corrales y Molezún. 1958.



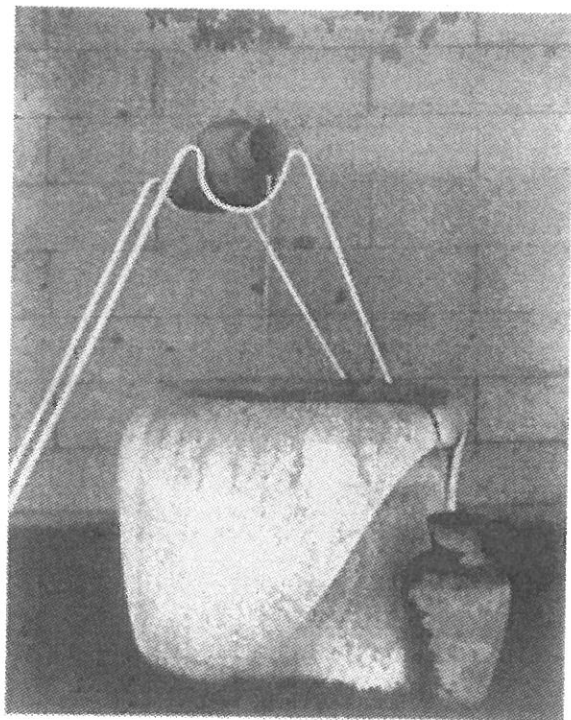
3. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. 1943. (Imagen del gran pórtico).



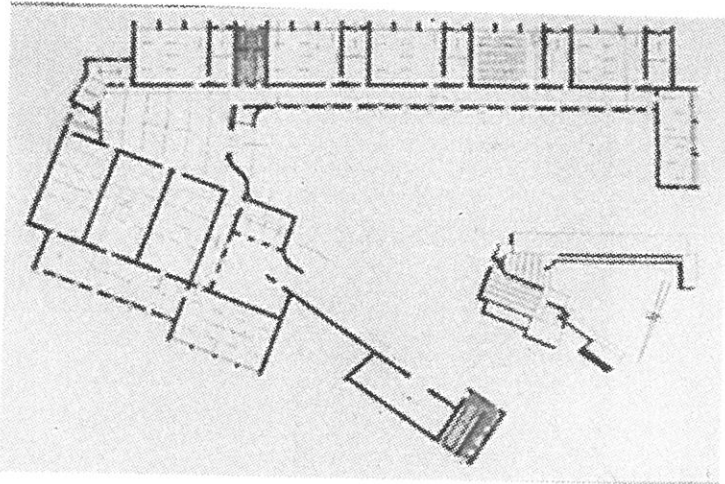
4. Biblioteca de la Sociedad Hispano Alemana.(C.S.I.C.). 1948 (Imagen del techo).



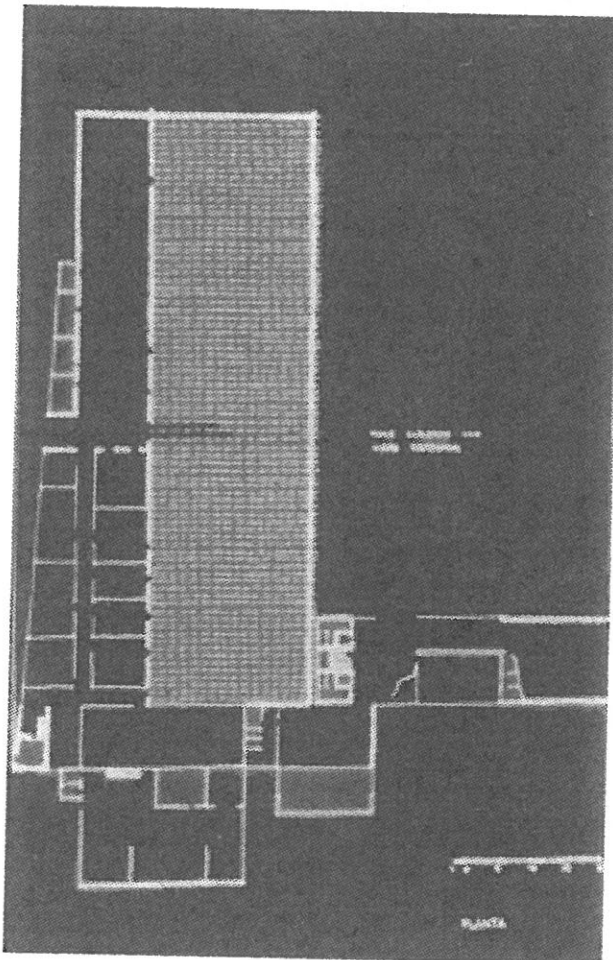
5. Instituto Ramón y Cajal. Madrid. 1956. (Imagen de la fachada cóncava. Balcón volado.)



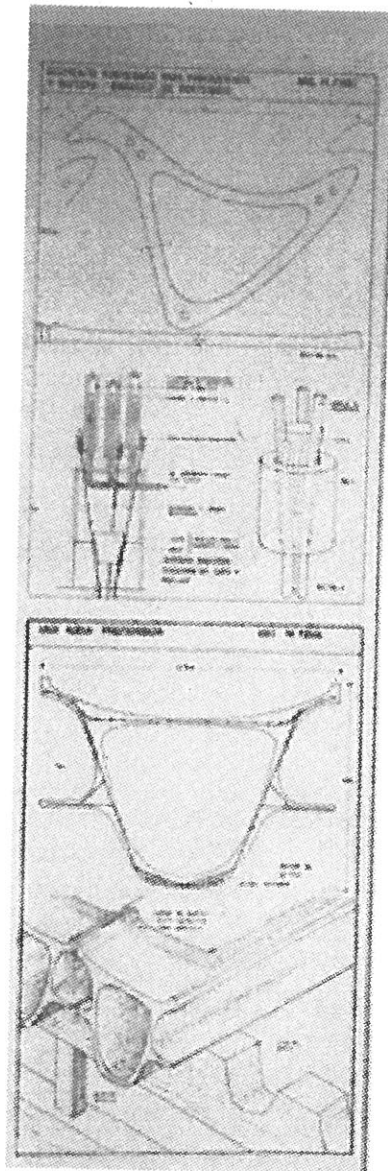
6. Fuente.



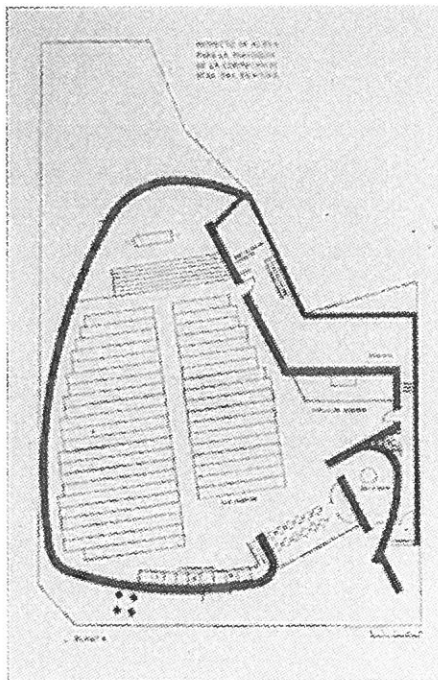
7. Instituto Laboral de Daimiel. 1953. (Interior del Salón de actos.)



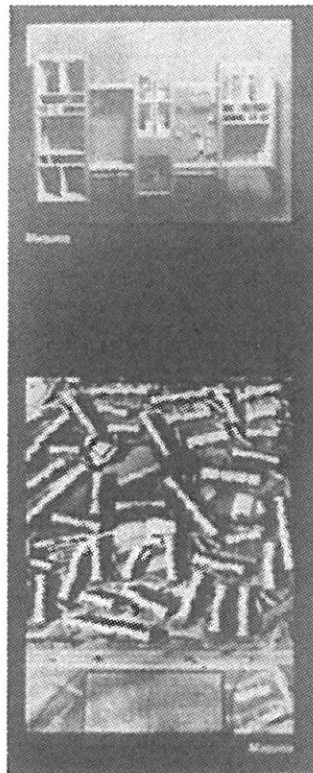
8. Planta general del Centro de Estudios Hidrográficos. Madrid. 1960



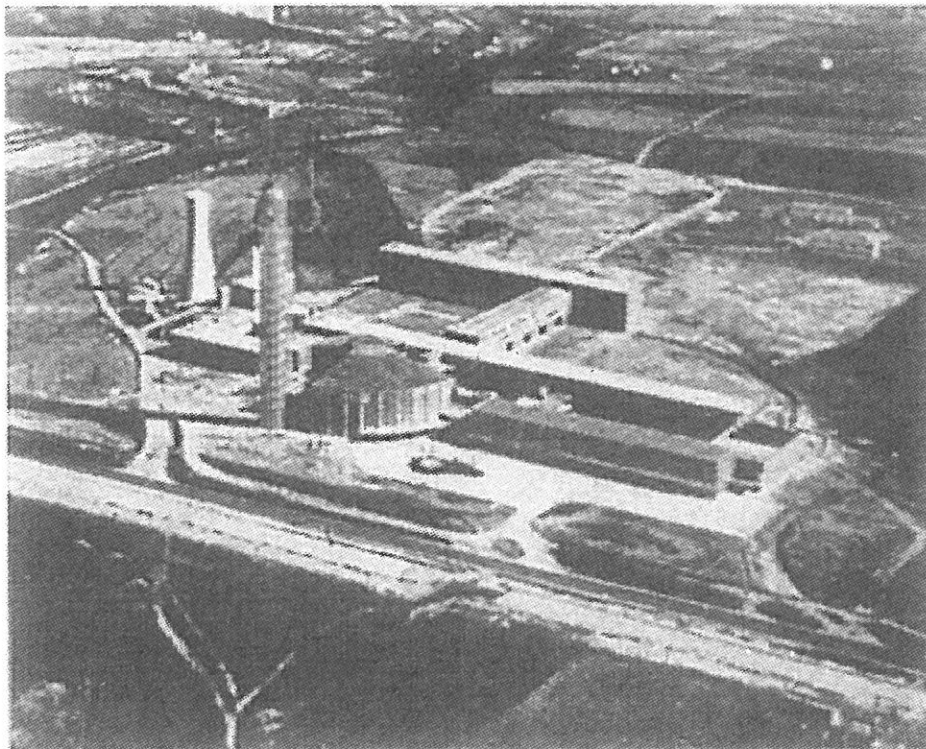
9. Sección de un módulo de viga para el Centro de Estudios Hidrográficos. (Dibujo del autor).



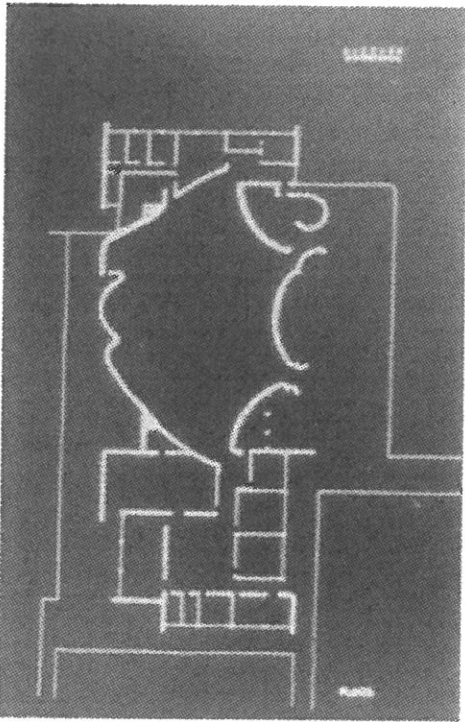
10. Planta general para el anteproyecto de Centro Parroquial de Vitoria. 1957.



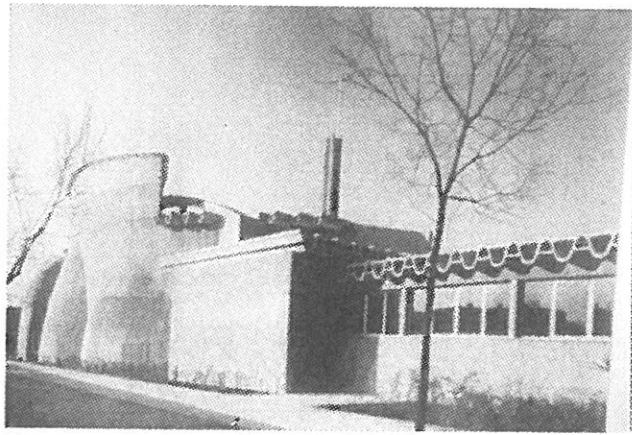
11. Maqueta para la ordenación general de las viviendas experimentales, 1950.



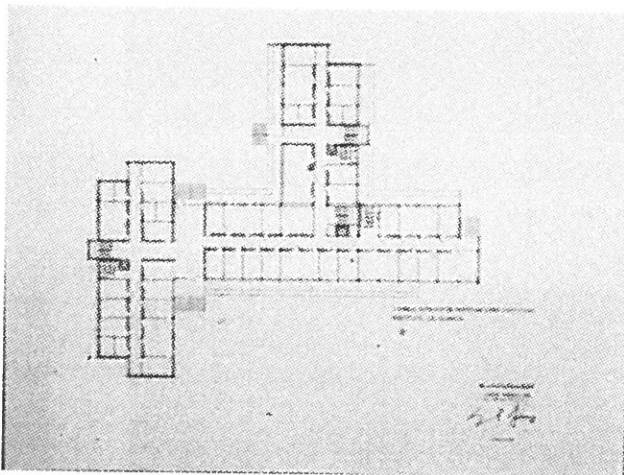
12. Planta de la ordenación general del conjunto para el Teologado de P.P. Dominicos en Alcobendas. Madrid, 1955.



13. Planta general de la Iglesia de Santa Ana de Moratalaz. 1965.



14. Idem. Perspectiva exterior del abside.



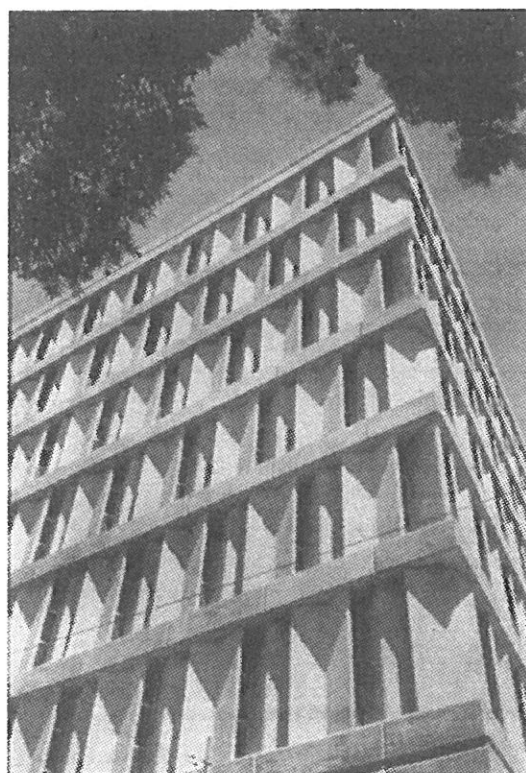
15. Laboratorios para el Instituto de Química del C.S.I.C. Exterior. 1963-64.



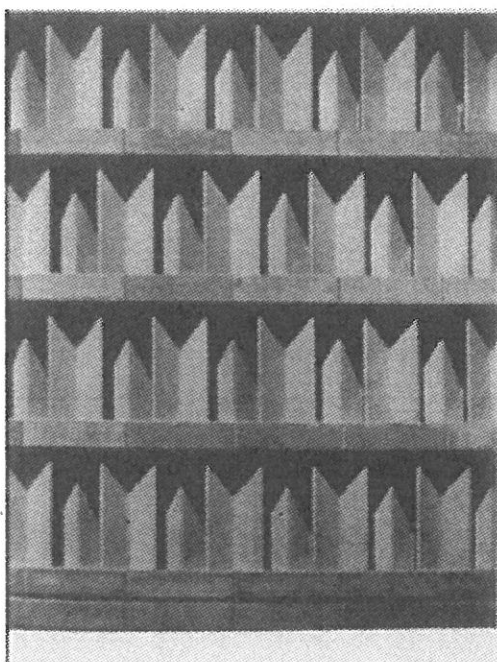
16. Centro de Información y Documentación bibliotecaria. Madrid, 1961.



17. Laboratorios Made. 1962. Interior.



18. Edificio de oficinas para I.B.M. Madrid 1967.



19. Detalle de la pieza «boomerang» para la fachada del I.B.M.

