

las cosas más allá de lo que parecen decir a primera vista los materiales utilizados. El complejo de Edipo atípico no se limita a los progenitores, sino que en ambos grandes maestros se extiende también a la tierra, la región, el país (que todo ello es, en ambos, más patria que patria) y provoca reacciones contradictorias que tan sólo pueden extrañar a quien no quiera tener en cuenta que el principio de contradicción carece de validez en las entrañas del inconsciente.

Dalí dijo en su juventud que si pintaba de gran tamaño a su padre, era porque le parecía lo más «grande» que había en el mundo y necesitaba hacerlo tan «gigante» como lo veía. Picasso, sin haber hecho una tan inequívoca declaración al respecto, agigantó también a su padre en los lienzos de juventud. Todo ello forma parte de una de las mitades del complejo de Edipo y sus resultados más aparentes —pero tal vez menos profundos— suelen ser el acatar toda autoridad, símbolo de Dios o del Padre, o rebelarse contra ella furiosa y sarcásticamente. La otra mitad del complejo puede producir miedo a toda mujer por ver en ella a la madre o a conducir a la búsqueda inconsciente de situaciones o de elementos sustitutivos en los que el temor al incesto pueda ser engañado. En todos los análisis que hace Santos Torroella sobre la «etapa Ana María» el elemento sustitutivo es la hermana, sensualmente pintada, pero no como hermana, sino como modelo de una escena ideal. El equivalente picassiano puede hallarse en el análisis largo que hace Rojas de las relaciones entre Picasso y su segunda mujer. Como Picasso no cayó jamás en una demencia senil, la única explicación de su actitud ante Jacqueline es que quería refugiarse en la infancia y recuperar a través de su mujer la protección de la madre y la autoridad de un padre disfrazado de mujer. Padre y madre en una misma persona es algo que Rojas insinúa entre líneas, pero que resulta evidente si se leen con detención las págs. 81 y siguientes del libro de su autoría en las que se habla también de otras muchas de las mujeres de Picasso, mujeres, por cierto, que reaccionaron, como era de esperar, de maneras muy diferentes: Jacqueline entró de lleno en la situación y se hizo millonaria, Dora Mar fue internada en un manicomio, María Teresa Walter se suicidó y Françoise Gillot escribió un libro de cotilleo sobre la intimidad del hombre con el que había tenido dos hijos.

Es una pena que Santos Torroella, debido a que su libro se limita a dos etapas juveniles de Dalí, no haya podido hacer un análisis similar respecto a las relaciones sustitutorias que unían a Gala con el autoanalizado inconsciente de Dalí. Son sin duda muy diferentes de las que unían a Jacqueline y Picasso, pero sin dejar de coincidir por ello en algunos elementos esenciales. Por eso lamento que la fecha límite de su libro le haya impedido a Santos Torroella estudiarlas con una sagacidad similar a la que demuestra en su análisis de las relaciones de Dalí con García Lorca y de la obsesión del catalán por el «tema» del placer solitario. «El gran masturbador», de Dalí, es más significativo en su título que en la realidad del cuadro, pero las confesiones que hace en «Oui» son, en cambio, inequívocas. La podredumbre de la carne está relacionada en Dalí con todas esas obsesiones y también los insectos, los relojes blandos y la búsqueda de un asidero ideal que se creyó encontrar (o realmente encontró) primero en Gala y después en su renuncia al ateísmo militante de su juventud («Les crétins chrètiens», de su descripción del escándalo de «L'âge d'or») y en su conversión al catolicismo más tradicional.

Todo ello permite diagnosticar sin demasiado temor a equivocarse un complejo o un sentimiento de culpabilidad en Dalí, pero Rojas lo ve también en Picasso y lo analiza a través de las muchas obras en las que aparecen su padre, su madre o su hermana. Es verdad que un complejo —sí es que existió en ambos— es inconsciente siempre, pero tanto Dalí, como Picasso parecen haber tenido conciencia de que eran víctimas del de culpabilidad, lo que le quita hierro al asunto y lo convierte en un sentimiento semiconsciente y no en una úlcera escondida en los estratos profundos de la personalidad. El que Picasso fuese supersticioso, tal como constata Rojas, puede deberse a la búsqueda de una salida mágica para algunos de sus problemas pero es posible también que no pasase de ser un juego y que su creencia no fuese muy firme.

Los símbolos son en Picasso mucho más legibles que en Dalí. Rojas le concede una especial atención al del Minotauro, pero no pertenece en realidad al inconsciente personal, sino al colectivo o al cultural de algunas civilizaciones, tales como la minoica y parte de la helénica y la occidental. En ese aspecto Picasso resulta menos hermético que Dalí, en quien incluso los símbolos eternos del inconsciente colectivo se tiñen de extrañas y poco asequibles connotaciones al ser filtrados a través del suyo individual. Muchos de estos símbolos dalinianos giran en torno al problema de la masturbación o al de otros posibles anhelos que su superego (terriblemente cruel, sin duda posible) consideraba «culpables». Es de admirar, por tanto, la lucha de Picasso para vencer los terrores de su infancia y realizar una gran obra de arte, pero más todavía lo es la de Dalí, quien aunque sus contradicciones internas fuesen, en principio, mucho más esterilizantes, consiguió gracias a su férreo tesón, a su «teatralidad» protectora y a un terrible desgaste psíquico, convertirse en la máxima figura del surrealismo universal. Tanto el libro de Santos Torroella como el de Rojas son sagaces en sus análisis de algunas pinturas y etapas de los autores estudiados, pero su objetivo primordial no es, en principio, estudiar una vez más la obra plástica de ambos artistas de excepción, sino introducirnos en un conocimiento serio de sus problemas, sus complejos y su mundo de símbolos.

2.— *Arquitectura industrial en Cataluña*. Texto de José Corredor-Matheos y Josep Maria Montaner. Fotografías de Jordi Isern. (Caixa de Barcelona, 1984).

El primero de los dos autores del libro es abogado, escritor, crítico de arte y poeta. El segundo, arquitecto, urbanista y escritor. La obra que entre ambos han escrito es clara, erudita y concisa y llena un hueco importante en nuestra bibliografía artística. Las numerosas fotografías en color, realizadas por Jordi Isern, son en sí mismas verdaderas obras de arte y contribuyen, en íntima correlación con el texto, a la recuperación de algunos de los más hermosos edificios realizados en el Principado durante los últimos dos siglos y medio. El que el estudio se limite a Cataluña no le resta importancia significativa, ya que fue allí en donde, desde el punto de vista artístico y funcional, se concentró nuestra más importante arquitectura fabril, en especial la de la época «modernista». El enfoque histórico y sociológico que realizan los autores se halla íntimamente unido al análisis artístico del conjunto de los edificios y —de más pormenorizada manera— al de cada uno de los que, en su justificada opinión, poseen una importancia especial. Investigaciones del tipo de la que ahora nos ocupa, se incluyen en el ámbito de una nueva ciencia, nacida en 1958, y denominada «Arqueología industrial».

La industrialización de Cataluña, adelantada de España en dicha imprescindible actividad, se inició a comienzos del siglo XVIII a través de los ejes fluviales, cosa comprensible si se tiene en cuenta que entre las primeras industrias figuraban los «molinos» como elemento indispensable y que dichas corrientes de agua facilitaban la necesaria para la producción industrial. Los autores estudian muy detenidamente este proceso de industrialización y ofrecen en la parte gráfica las recoletas imágenes del «Moli d'en Farreras», en Capellades, fundado en 1735, y del «de la Vila», también de Capellades, de 1754. El agua corría a través de tres acequias que alimentaban la totalidad de los molinos de Capellades, una de las cuales, la llamada el «Canal de la Costa», tenía 16 en sus orillas. Se dedicaban todos ellos a la fabricación de papel. El agua movía las máquinas mediante ruedas de madera y se mezclaba con los trapos de lino triturado para formar la pulpa.

La etapa urbana se inició hacia 1765, pero alcanzó su primer gran ímpetu en el siglo XIX. Barcelona fue la ciudad más beneficiada por ese proceso, pero ello no evitó que los ciudadanos protestasen contra esas nuevas instalaciones que ensuciaban el aire y resultaban en exceso ruidosas. El problema de la polución, tanto la atmosférica como la acústica, no es por tanto de hoy, sino de ayer y de antes de ayer. La industria algodonera sobrepasó pronto a la papelera y tras una grave crisis de crecimiento, de la que se recuperó en 1796, había ya 92 fábricas de «pintados de lienzo y algodón» y 35 de «estampación sobre tejidos de algodón». En 1820 la industria textil se apoderó de Barcelona, instalándose principalmente en la Calle del Conde del Asalto y Sant Pau, y en 1828 se inició la política arancelaria de carácter proteccionista.

La última de las etapas que podríamos llamar fundacionales es la que se inicia en 1850. Las grandes fábricas suplantán o alternan con las de pequeñas dimensiones, casi únicas hasta entonces, y se instalan preferentemente en el llano de Barcelona. La calidad arquitectónica se sigue teniendo en cuenta y alcanzará algunas de sus cimas en el paso entre el siglo XIX y el XX. La concentración industrial disminuye en Barcelona en ese fin de siglo y aumenta en la costa, en los ejes fluviales y en algunas ciudades vecinas, unidas cada vez más a la órbita de Barcelona. Carreteras y ferrocarriles constituyeron en esa época unos «ejes de industrialización» tan importantes como seguían siéndolo los fluviales. Vic, Olot, el Ampurdán, Gerona, Lérida, etc., se convirtieron a su vez en nuevos centros de expansión hasta que la densidad industrial de Cataluña pudo competir sin desdoro con la media del resto de Europa.

Merece una especial atención el estudio de las «Colonias industriales catalanas», al que le dedican los autores un interesante capítulo. Edificadas las más antiguas en el eje industrial de Llobregat y en la costa contigua a su desembocadura, alcanzaron su máximo auge a partir de 1850. Estas casas para obreros, funcionales, soleadas y agrupadas en barrios acogedores, unían a su importancia social un notable interés artístico y urbanístico.

La documentación histórica de los autores se combina excelentemente con la parte gráfica, que permite hacerse una idea visual de los interiores y los exteriores de una cincuentena de fábricas a través de las más de 300 fotografías en color de Rigol i Roig. Ante la imposibilidad de dedicarle unas líneas a todos los edificios estudiados por separado, me limitaré a los seis siguientes:

*Colonia Borgonyà o des Anglesos*, en San Vicen de Torrelló. Construida por el arquitecto Gustà i Bondia data del último decenio del siglo XIX y comienzos del XX. Las calles de casas unipersonales de ladrillo visto y puertas y ventanas con un sobrio encuadre ornamental, evita la monotonía mediante la variedad de modelos repetidos sin insistencia. Hay árboles en abundancia y también mucha luz y silencio. En cuanto casas para obreros son muy superiores en calidad y confort a la media habitual en ese tipo de edificaciones.

*La fàbrica de Cementos Asland*, en la Pobla de Llovet. Rafael Guastavino padre (Valencia 1842-1908) fue uno de los más importantes arquitectos españoles del siglo XIX. Su escalera elíptica del National Bank, en Paterson, Estados Unidos, y el más antiguo rascacielos de Nueva York, desgraciadamente desaparecido este último, así como la Catedral de St. John the Divine, en esa misma ciudad, demuestran la calidad y originalidad de su obra, en la que utilizó con profusión las que él llamaba «bóvedas de pandere»», evolución decimonónica de las centenarias bóvedas tabicadas de la tradición arquitectónica catalana, y la invención de nuevos sistemas de construcción anticombustible y cohesiva hacen que su figura crezca en importancia a cada nuevo estudio que se hace sobre la originalidad y funcionalidad de su obra. La mayor parte de sus edificios —más de 500— los realizó en Estados Unidos, pero los que construyó en España se acercan al centenar. La vieja Fábrica Asland, hoy abandonada la empezó a construir en 1890, cuando hacía ocho años que vivía y triunfaba en los Estados Unidos, en donde había estado ya anteriormente y en donde había nacido su hijo sin que esa actividad le impidiese visitar con relativa frecuencia Cataluña y Valencia. Las obras se continuaron hasta 1930 y fueron acabadas por la firma Guastavino, cuyo arquitecto director era Rafael Guastavino hijo (Nueva York, 1872-1950), autor asimismo de muy importantes obras. Asland es un conjunto simultáneamente recio y airoso, lleno de ritmos ponderados y perfectamente adaptado a los desniveles del terreno. Como nota curiosa cabe destacar el pequeño chalet del propietario de la fábrica, en el que el sistema cohesivo de Guastavino padre ha sido combinado por su hijo con algunos elementos ornamentales inspirados en las innovaciones de su amigo Gaudí.

*Colonia el Guixaró*, en Casserres. El edificio de la fábrica, con su color bien entonado y su sencillez ornamental se adapta perfectamente al paisaje de lomas y al correr del río sobre el que se refleja. La colonia, iniciada en 1890, es tan recoleta como la «de los Anglesos». Soportales sobre las aceras y amplias terrazas en la total superficie de las fachadas de los dos pisos, crean en uno de los modelos unas secuencias de arcos de discreta y acogedora sencillez. En otros modelos se mantienen los arcos, pero no en todos los niveles de las edificaciones armoniosas y rectilíneas, igualmente adaptadas al paisaje con encomiable naturalidad.

*Cavas Codorniu*, en Sant Sadurní d'Anoia. Es una de las obras maestras de Josep Puig i Cadafalch, uno de los grandes arquitectos del «modernismo». La obra es inequívocamente modernista en sus torretas, en su sistema de arcos, en sus coronamientos y en la sabia ornamentación, pero recupera además el mejor espíritu del gótico, tal como sucedía a menudo en Gaudí. La utilización de vidrieras, en las que el simbolismo del color es comparable al de las grandes catedrales, y la esbeltez de los arcos elípticos peraltados atípicos, cuya función espacial puede ser similar a la de los ojivales, contribuye